

# Fragile

---

# Evidenz

---

Polze





# Fragile Evidenz

**Future Ecologies Series**

Herausgegeben von Petra Löffler,  
Claudia Mareis und Florian Sprenger

Fragile  
Evidenz:

Videodokumente  
illegaler Zurückweisungen  
an Europas  
Grenzen

Anna Polze

Anna Polze (Dr. phil.) forscht am SFB 1567 „Virtuelle Lebenswelten“ der Ruhr-Universität Bochum.

#### **Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Veröffentlichung in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet unter [dnb.dnb.de](http://dnb.dnb.de) abrufbar.

Veröffentlicht 2024 von meson press, Lüneburg, Deutschland  
[www.meson.press](http://www.meson.press)

Design: Torsten Köchlin

Umschlagbild: Mashup von *Border Violence Across the Evros/Meriç-River*-Ausstellungsgrafik (courtesy Forensic Architecture) und *Dadía, Evros* (Dimitris Siskopoulos/Flickr)

Die Printausgabe dieses Buchs wird gedruckt von Lightning Source, Milton Keynes, Vereinigtes Königreich.

ISBN (Print): 978-3-95796-238-6

ISBN (PDF): 978-3-95796-239-3

DOI: 10.14619/2386

Die Publikation wurde mit freundlicher Unterstützung durch den Open Access-Monographienfonds der Ruhr-Universität Bochum und das DFG-Graduiertenkolleg 2132 „Das Dokumentarische. Exzess und Entzug“ gefördert.



Diese Publikation erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Nähere Informationen zu dieser Lizenz finden sich unter: [creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).



Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert eine Nutzungsgenehmigung durch die jeweiligen Rechteinhaber.

Die vorliegende Monografie ist 2023 von der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum als Dissertation angenommen worden.

meson press eG, Salzstraße 1, 21335 Lüneburg, Deutschland  
[info@meson.press](mailto:info@meson.press)

# Inhalt

Serienvorwort: Future Ecologies 7

Ein Fall 11

Agenturen, Aufträge, Investigationen 21

Die Rechercheagentur Forensic Architecture 23

Pushbacks als Grenzziehungen im  
Dokumentarischen 32

Video-im-Video: Fluchtauftritt und Evidenzprozess 49

Forensisches Auftreten 69

Evidenzkrisen eines Fluchtauftritts 75

Screenshot-Evidenzen 81

Erscheinungsräume des Politischen 94

Beweise montieren 109

Montageflächen: Grafikdesign und  
Videokomposition 111

Bildforensik und Bildrhetorik 125

Intrafaces: Tische im Gericht, Ausstellungsraum und  
Labor 145

Stimmen situieren 159

Epistemische Autorität der Kommentarstimme 161

Stimme geben, zuhören mit Akzent 167

## Fluchtrouten navigieren 181

Verfahrensevidenz einer Modelloperation 188  
Sehanleitung zur infrastrukturellen Inversion 203

## Pushbacks bezeugen 217

Bilder der Migration, Migration der Bilder 223  
Diagramm eines Grenzraums: Arbeit am Fall 233  
Bürokratie zwischen Wissenschaft und  
Aktivismus 240

## Kritisches Adressieren 257

Anspruch und Adressierung 259  
Redevielfalt 267

## Ausblick 281

Literaturverzeichnis 291  
Medienverzeichnis 305  
Abbildungen 309  
Dank 311



# Serienvorwort: Future Ecologies

Petra Löffler, Claudia Mareis und Florian Sprenger

Die Zukunft des Lebens auf der Erde ist derzeit Gegenstand vieler Debatten, in denen das Konzept der Ökologie neue Bedeutung erlangt. Ökologie ist in der Lage, Disziplinen im weiten Spektrum der Naturwissenschaften, der Geisteswissenschaften, der Künste, des Designs und der Architektur miteinander zu verbinden. Die Kritik an den Auswirkungen des Klimawandels, der existierende Ungleichheiten auf dem ganzen Planeten verstärkt, hat Politik und Öffentlichkeit erreicht. Zu einer Zeit, in der die Zukunft des Lebens auf diesem Planeten so unsicher ist wie nie zuvor, sind neue Wege des Denkens, Handelns und Zusammenlebens gefragter denn je. Die Buchreihe *Future Ecologies* untersucht sich formierende Ökologien in unsicheren Welten – Ökologien, die offen sind für die Interessen jener, die nicht menschlich sind und die sich um plurale Existenzweisen sorgen. Indem wir eine Plattform für diese Themen und Debatten eröffnen, hoffen wir, zu einem Naturvertrag mit der Erde als dem geteilten Grund von Wasser und Mineralien, Luft und Vögeln, Erde und Holz, Lebendigem und Nicht-Lebendigem, aktiver und passiver Materie beizutragen.

*Future Ecologies* handelt vom verschränkten Werden von Zeit, Raum und Materie, das tradiertes Wissen über die Relationen von Raum, Ort, Territorium und linearer Zeit in Frage stellt und die Zirkulation von Materie, Energie und Affekten beleuchtet. Die Buchreihe untersucht dabei auch die Bedeutung vergangener Ökologien und unerreichbarer oder nicht-nachhaltiger Zukünfte für kommende Ökologien. Sie problematisiert die ambivalenten Geschichten des Umgebungswissens, nicht zuletzt im Zusammenspiel mit Moderne und Kolonisierung. Die Lektüre der Arbeiten in dieser Buchreihe erlaubt, die

vielen Facetten des ökologischen Denkens der Vergangenheit ebenso in den Blick zu nehmen wie seine so unterschiedlichen und mitunter widersprüchlichen politischen Implikationen und Effekte – und seine gelegentlich naiven Versprechungen. Über zukünftige Ökologie zu schreiben, bedeutet, nicht für gegeben zu halten, was Ökologie heißt.

Die Buchreihe tritt für ein relationales Denken ein, das sich der umweltlichen, ökonomischen, sozialen und individuellen Komplexitäten eines Pluriversums bewusst ist, das von gleichermaßen komplexen Technologien und Infrastrukturen getragen wird. Donna J. Haraway folgend nehmen wir an, dass in einer geteilten Welt „nichts mit allem, aber alles mit etwas verbunden ist“. Diese Verbundenheit erzeugt und enthüllt unterschiedliche Skalierungsebenen der Verantwortung. Wir widmen diese Buchreihe allem die Erde bewohnenden Getier, das neue Formen des Lebens und Arten des Zusammenlebens ausprobieren und erfinden möchte, das fragt, auf welche Risiken wir uns einlassen können und wollen und von welchen Zukünften wir träumen. Wir laden zu Beiträgen ein, die die geopolitischen Ungleichheiten des Klimawandels und der kapitalistischen Extraktion thematisieren, die mit Politiken der (Nicht-)Nachhaltigkeit und ihrer Zukünfte, mit Technologien des Recyclings, mit nicht-anthropozentrischen Epistemologien und Praktiken der Welterzeugung umgehen.

Die Buchreihe *Future Ecologies* plädiert für ein interdisziplinäres Herangehen an die vielfältigen Aspekte der Ökologie. Wir laden Wissenschaftler:innen aus Disziplinen wie der Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaft, der Anthropologie, des Designs, der Architektur und der Künste ein, Kollaborationen zwischen unterschiedlichen Stimmen, Praktiken und Wissensformen aufzubauen – heterogene Gemeinschaften der Praxis. Die Serie erscheint Open Access, um die gegenwärtigen Transformationen der Ökologien und Ökonomien der Wissensproduktion zu reflektieren.





# Ein Fall

In den frühen Morgenstunden des 4. Mai 2019 überquerten drei Personen, Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar, den Fluss Evros/Meriç. Das Gewässer markiert einen Teil der Grenze zwischen der Türkei und Griechenland. Als politisch Verfolgte wollte Ayşe Erdoğan mit ihren beiden Freunden aus der Türkei fliehen, um einer sechsjährigen Haft zu entgehen. In der Hoffnung, in Griechenland Asyl zu beantragen und in der Europäischen Union bleiben zu können, trat sie den gefährlichen Transit durch die Sperrzone an, die die Grenze säumt. Trotz weitreichender Überwachungstechnologie und der konstanten Anwesenheit von Patrouillen gelang es den drei Personen, bei der Grenzüberquerung ungesehen zu bleiben und sich in Griechenland im Wald zu verstecken. Ayşe Erdoğan kontaktierte ihren Bruder, der ebenfalls nach Griechenland geflohen war, seither in Athen lebte und sie erwartete. Dieser informierte sich bei Journalist:innen und Anwält:innen und riet seiner Schwester, sich bei den griechischen Behörden zu melden, um einen Asylantrag stellen zu können. Aus ihrem

Versteckt im Wald heraus fertigten Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar Videobotschaften auf Türkisch und Englisch an, schickten Emails an Menschenrechtsorganisationen und WhatsApp-Nachrichten an Verwandte. Sie befürchteten, von der griechischen Polizei entdeckt und wie viele andere Personen auf der Flucht vor ihnen, gewaltsam mit einem Schlauchboot über die Grenze zurückgebracht zu werden, bevor sie Kontakt zu den Behörden aufnehmen konnten. Am Mittag des 4. Mai begaben sie sich auf Anraten ihrer Kontakte ins Zentrum des Ortes Nea Vyssa, wo sie erneut Fotos von sich anfertigten. Auch der griechische Rechtsanwalt Nikolaos Ouzounidis, den İhsan Erdoğan informiert hatte, fotografierte die kleine Gruppe. Er gibt an, die drei Personen mit eigenen Augen auf griechischem Territorium gesehen zu haben. Außerdem bemühten sich Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar um eine gründliche Dokumentation ihrer Route, verschickten regelmäßig per WhatsApp Standortmitteilungen an İhsan Erdoğan, der den Fluchtprozess von Athen aus verfolgte. Ein Journalist wurde informiert, der die Videobotschaften der drei Personen am Vormittag des 4. Mai auf Twitter (heute X) teilte und die instantane Dokumentation der Flucht in die Timeline der sozialmedialen Plattform weiterleitete. Dieser kurze Fluchtauftritt Ayşe Erdoğans, in dem sie die griechischen Behörden und die UN adressiert und um Hilfe bittet, ist nach wie vor auf der Plattform einsehbar (@zubeyirkoculu 4. Mai 2019).

Nach ihrer Vorsprache bei der Polizei in Nea Vyssa eröffneten die Beamt:innen allerdings keinen offiziellen Registrierungsprozess, sondern brachten Ayşe Erdoğan mit dem Auto zu einer anderen Polizeiwache im Ort Neo Cheimonio. Dort versuchten sowohl der Anwalt als auch ihr Bruder, der inzwischen in die Region gereist war, sie zu sprechen; beide wurden vor verschlossener Tür abgewiesen. Dass sich Ayşe Erdoğan in der Wache aufhielt, wurde von den Beamt:innen geleugnet. Im Polizeigewahrsam verschickte Ayşe Erdoğan um 18:53 Uhr eine letzte Standortmitteilung an ihren Bruder, der nun ihrer Anwesenheit in Neo Cheimonio versichert sein konnte. Anschließend wurden ihr Telefon, ihre persönlichen Gegenstände und ihr Ausweis konfisziert. Der Kontakt zu ihrem Bruder und ihrem Netzwerk brach ab. Die Originaldateien der Dokumente, welche sie mit dem Handy anfertigte, sind nicht mehr zugänglich. Später hat sie in der Türkei zu Protokoll gegeben, dass maskierte Männer sie gemeinsam mit anderen Personen in ein Auto drängten und zurück zum Fluss brachten. Die Gruppe wurde gewaltvoll gezwungen, ein Schlauchboot zu besteigen, das sie den Fluss erneut passieren ließ. Am Morgen des 5. Mai wurden sie von der türkischen Polizei aufgegriffen, verhört

und wenig später vor Gericht zur Haft verurteilt. Die türkische Polizei informierte Ayşe Erdoğan's Familie von ihrer Festnahme. Mithilfe von Anwält:innen des Greek Council for Refugees legte sie im Juni 2019 Widerspruch gegen den Gerichtsbeschluss ein. Ihr Gesuch wurde abgelehnt; die Videos und Fotos, die während der Flucht entstanden waren, nicht als Beweise anerkannt und im Verfahren nicht berücksichtigt. Die griechische Politik leugnet auf Anfrage von Journalist:innen konstant, dass sie Flucht-Migrant:innen den Zugang zum Asylprozess verwehrt. Dass es gewaltvolle Zurückweisungen gebe, sei eine Lüge, „Fake News“. Auch in den sozialen Medien verbreiten Regierungssprecher:innen dieses Statement. Jenseits der griechisch-türkischen Grenze stagniert die EU-Politik in der Auseinandersetzung mit dem Problem der Regulierung ihrer Grenzen und verschiebt Verantwortung. Bekannt ist die von der EU-Kommissionspräsidentin Ursula von der Leyen gemeinsam mit dem griechischen Premier Kyriakos Mitsotakis bei einem Besuch des Evros formulierte Äußerung, dass Griechenland das „Schutzschild“ Europas sei (Christides, Lüdke und Popp 2020).

Pushbacks, wie die gewaltvollen Zurückweisungen genannt werden, sind grenzpolitische Strategien. An ihnen sind nicht nur die an der Grenze angesiedelten Staaten beteiligt, sondern sie sind Teil allgemeiner EU-Außenpolitik. Es handelt sich nicht nur um materiell-infrastrukturelle, sondern auch um eine epistemische Regulierung, die verwaltet, was als wahr und wer als anerkannt gelten kann und wer oder was nicht. An diesem Fall, der als ein Beispiel für eine Reihe ungenannter ähnlich gelagerter Zurückweisungen und verhinderter Asylverfahren gelten kann, zeigen sich Problemlagen von dokumentarischer Praxis und Evidenzerzeugung in der digitalen Kultur der Gegenwart. Dass dem persönlichen Zeugnis Ayşe Erdoğan's nicht ausreichend Evidenz zukommt, zeigt die mangelnde Auseinandersetzung mit ihrem Fluchtauftritt und dem Beweismaterial, das auf der Plattform Twitter öffentlich einsehbar war. Die Regulationsmacht von Sichtbarkeit, Aufmerksamkeit und Anerkennung wirkt auch in den Foren sozialer Medien. Dass diesem Material keine Evidenz zukommt, belegt der Umstand, dass ihm vor Gericht keine Beweiskraft zugestanden wird, dass es nicht in die Untersuchung miteinfließt. Als mit dem Smartphone digital erstellte und per Nachrichtendienst verschickte Dokumente fehlen ihnen Beglaubigungsfaktoren wie Metadaten, die beim Versand mit WhatsApp entfernt wurden. Dass dem Fall nicht ausreichend Evidenz zukommt, zeigen die formelhafte Abwehr von griechischer Seite („Fake News“) sowie die fehlende oder fehlgehende Reaktion von gesellschaftlicher Seite. Den europäischen Regierungen

gelingt es nicht, die Menschenrechtsverletzungen an den europäischen Grenzen zu verhindern, was ebenso von deren fragiler Evidenz zeugt.

Anhand von Pushbacks stellen sich Fragen nach der Evidenz der gewaltvollen Zurückweisungen, zugleich liefern die Versuche, ihnen Evidenz zukommen zu lassen, Auskünfte über die medialen Schwellen und Blockaden, die dabei überschritten werden müssen. Für diese interessiert sich die vorliegende Untersuchung. Als evident gilt allgemein das, was sichtbar und glaubhaft ist, da es unmittelbar einleuchtet. Evidenz bedeutet, dass einer Person, einem Szenario, einem Bild, einem Fall Wirklichkeit zugestanden werden kann. Was als evident anerkannt wird, ist daraufhin unbestreitbar. Evident ist – so die medienwissenschaftliche Erweiterung dessen –, was mit Medientechnologien bewiesen werden kann. Vor diesem Hintergrund ist Evidenz Teil eines Prozesses, einer Aushandlung und konstanten Arbeit. Den Großteil dieser Arbeit haben Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar schon während ihrer Flucht mit dem Gebrauch des Smartphones geleistet. Seine Beschlagnahmung durch die griechische Polizei ist als ein gezielter Akt gegen diese Herstellung von Evidenz zu deuten. Doch dank ihrer ständigen digitalen Vernetztheit liegen Bilder, Standortmitteilungen und Aussagen eines Augenzeugen vor, die belegen können, dass sich die kleine Gruppe auf europäischem Boden befunden hat und dass ihr Anspruch auf ein Asylverfahren rechtmäßig war. Die Arbeit an der Evidenz von Pushbacks im Allgemeinen und im konkreten Fall Ayşe Erdoğan besteht darin, diese wirkungsvoll zu politisieren. Da der Zugang zur Grenzregion verschlossen ist, Smartphones zerstört und konfisziert werden, sodass keine Bilddokumente von Pushbacks entstehen und jegliche Praxis der Zurückweisung von den Autoritäten geleugnet wird, können diese gewaltvollen Vorgänge nicht wirkungsvoll in den politischen Diskurs eindringen. Um ihnen Evidenz zukommen zu lassen, ist es notwendig, sie öffentlich sichtbar sowie diskursfähig und referenzierbar zu machen. Das Konfiszieren von Smartphones, die Diskursregulierung, die mit dem Label „Fake News“ auf eine etablierte Leugnungsformel zurückgreift, die Abriegelung des Grenzgebiets, das für Journalist:innen nicht betretbar ist, die Gestaltung der Flussumgebung als ein unwegsamer Raum sowie das Handeln der griechischen Polizei – die Strategie der Zurückweisung wirkt als medienübergreifende und epistemisch-asthetische Zuspitzung von Grenzpolitik.

Neben einer Reihe von Zeitungsartikeln und einer Berichterstattung in der Sendung *ARD Monitor* hat sich die unabhängige Rechercheagentur *Forensic Architecture*



gemeinsam mit der NGO HumanRights360, dem Greek Council for Refugees (GCR) und dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* der Aufgabe angenommen, den Fall Ayşe Erdoğan's zu rekonstruieren und der Öffentlichkeit zu vermitteln. Stellvertretend und exemplarisch für eine ungeklärte Zahl vergleichbarer Fälle, zu denen weniger oder kein visuelles Beweismaterial vorliegt, soll die Grenztechnologie der Pushbacks anhand der Ereignisse vom 4. und 5. Mai 2019 aufgearbeitet werden. Die Rechercheagentur Forensic Architecture formierte sich 2010 an der Goldsmiths University in London und hat seither kontinuierlich verschiedenste Menschenrechtsverletzungen und Fälle staatlicher Gewalt rekonstruiert. Zusammengesetzt aus einem interdisziplinären Team von Architekt:innen, Künstler:innen, Journalist:innen, Filmmacher:innen, Software-Entwickler:innen und Jurist:innen steht die Arbeit von Forensic Architecture für ein Öffnen der Produktions- und Rezeptionsvorgänge forensischer Verfahren. Mithilfe von unterschiedlichen digitalen Werkzeugen wie 3D-Modellierung, Videoanalyse, Kartografie, Geolokalisierung oder Machine Learning untersuchen die Forscher:innen Material, das sie aus den sozialen Medien akquirieren oder im Austausch mit NGOs zugespielt bekommen. Grundsätzlich wird versucht, mit öffentlich verfügbaren Dokumenten und mit nachvollziehbaren Methoden die nichteinsehbaren Prozesse polizeilicher Forensik mit gegen-forensischen Ansätzen zu konfrontieren und eine öffentliche Debatte herzustellen. Adressiert werden deshalb unterschiedliche Foren, die vom Gerichtssaal, den Publikationsorganen des Nachrichtenjournalismus bis in die Ausstellungsräume von Kunstmuseen reichen. Vor allem macht es sich die Agentur zur Aufgabe, den Fall mithilfe einer spezifischen Darstellungsweise zu bearbeiten, um eine politische Ästhetik von Flucht-Migration und den Infrastrukturen der gewaltvollen Zurückweisung zu instanzieren.

Diese Arbeit findet in der Form der digitalen Videoinvestigation statt. Videoinvestigationen sind bisher wenig erforschte Video-im-Video-Verfahren. Im Medium des digitalen Videos werden digitale Clips, Fotos, Dokumente und andere Fundstücke ausgewertet, kommentiert, verifiziert und situiert. Es handelt sich, kurz gesagt, um Video vermittelnde Videos: Ein *Fluchtauftritt* in Form einer Smartphone-Videobotenschaft findet Eingang in die Videoinvestigation als *Evidenzprozess*. Für die Rekonstruktion des Falls von Ayşe Erdoğan und ihren beiden Begleitern versammeln die Forscher:innen von Forensic Architecture die anderen von den drei Personen erstellten Dateien und Dokumente. Die Videobotchaften, Selfies, Standortmitteilungen, WhatsApp-Chats, Emails und Gerichtsprotokolle, die während und nach der

Flucht entstanden sind, werden in der Videoinvestigation von Forensic Architecture nicht nur gezeigt, sondern auf der Bildfläche und in der zeitlichen Dauer der digitalen Videoinvestigation angeordnet, sodass ihr Zusammenhang und ihr gebündelter Einsatz, die Unrechtmäßigkeit des Pushbacks zu beweisen, deutlich wird. Jedes Artefakt wird so behandelt, dass ihm als einzelner mehr Beweiskraft zukommt. Gleichzeitig wird über den Kommentar und die Nutzung von Screenshots offengelegt, woher das Material stammt und in welchen Infrastrukturen es zirkulierte. Videoinvestigationen wirken daher auch als Medien der Arretierung, die aus den Timelines der sozialen Medien Material entnehmen, den Betrachter:innen vor Augen stellen und in einen investigativen Zusammenhang einordnen. Der gesamte Prozess wird von der Stimme einer Forensic Architecture-Forscherin begleitet und kommentiert. Die Investigation startet dazu mit dem Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan, also der Videobotschaft, die der Journalist auf Twitter veröffentlicht hatte. Im Anschluss ordnet sie die Standortmitteilungen und Selfies aus dem bewaldeten Versteck in Grenznähe in chronologischer Reihenfolge an und überträgt sie in eine Karte, um sich anschließend den Dokumenten zu widmen, die belegen, dass Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar sich nicht nur im Ort Nea Vyssa aufgehalten, sondern sich auch bei der örtlichen Polizeiwache gemeldet hatten. Um diese visuellen Fundstücke zu lokalisieren, verwenden die Forscher:innen die Kartendienste Google Earth und Google Street View und verorten die Polizeistation von Neo Cheimonio auf einer Satellitenkarte. Abschließend werden die einzelnen Schritte von Flucht, Inhaftierung, Pushback und erneuter Inhaftierung in der Türkei auf einer gemeinsamen Karte aufgezeichnet. Die Kommentatorin formuliert parallel das Ergebnis: Die Inhaftierung von Ayşe sei eine direkte Folge des Verstoßes der griechischen Behörden gegen den Grundsatz des *Non-Refoulements*, gemäß der Genfer Konventionen, wonach eine Person nicht an einen Ort zurückgewiesen werden darf, an dem ihre Freiheit und Sicherheit bedroht sind. Die Ergebnisse dieser Recherche reichte Ayşe Erdoğan's Anwältin vom Greek Council for Refugees (GCR) bei der Staatsanwaltschaft der griechischen Gemeinde Orestiada und dem griechischen Ombudsmann ein, um gegen die vorgerichtliche Entscheidung, die Ayşe Erdoğan's Klage abgewiesen und ihre Beweismittel nicht anerkannt hatte, in Berufung zu gehen (vgl. Koçulu 2020). Die griechische Staatsanwaltschaft legte das Verfahren zu den Akten. Der GCR reichte das Beweismaterial daraufhin beim Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte ein, wo der Fall zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Zeilen (Stand: Oktober 2023) noch in Bearbeitung ist.<sup>1</sup>

**1** Für diese Informationen bedanke ich mich bei İhsan Erdoğan, der mir in einer Mail vom 5. Oktober 2023 den Stand des Verfahrens mitgeteilt hat.

Nicht nur die einzelnen Artefakte erlangen in der bewegtbildlichen Neuordnung durch Forensic Architecture eine erhöhte Anschaulichkeit, sondern in ihrem Verbund und in der Montage der Videoinvestigation entsteht eine Verfahrensevidenz: Das Video stellt nicht nur die Beweismaterialien aus, sondern entwickelt eine eigene Formensprache der Übergänge und Zusammenhänge, die in sich sinnvoll und glaubwürdig sein soll. Diese Formensprache ist an rhetorischer Wirkung und erkenntnisbefördernder Anschaulichkeit interessiert, da sie sich der Intention, das Beweismaterial zu verifizieren, unterordnet. Dabei ist sie zugleich operativ und szenisch, wenn sie Verfahren und Werkzeuge der Video- und Bildauswertung (Operationen) im durchkomponierten Raum des Videos (Szene) vor Augen stellt. Im Anschluss an Evidenzkonzepte aus der Rhetorik ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass mit dem Vor-Augen-Stellen kein rein visueller Vorgang gemeint ist, bezieht sich die antike Evidenzkonzeption doch auf die Redefertigkeit im mündlichen Vortrag. Die Videoinvestigation nutzt dementsprechend die Ausdrucksformen verschiedener Medien, weniger die Einzelwirksamkeit von Bild, Ton oder Text, sondern denkt deren Durchkreuzungen und Bezugnahmen. Im Medium der Videoinvestigation findet eine Neuformulierung dessen statt, was politische Sichtbarkeit bedeutet. Denn nicht der momenthafte Einbruch oder das kurzzeitige Vernehmen vormals ungehörter Stimmen, sondern eine Thematisierung und Veränderung der zugehörigen Infrastrukturen, die im Fall der sich selbst dokumentierenden Asylsuchenden vollständig artikuliert, medienaffine und sichtbare Personen „zurückweisen“, wird bei Forensic Architecture realisiert. Angesichts der Aufmerksamkeitsökonomien sozialer Plattformen verklingen ihre individuellen Stimmen beim öffentlichen Fluchtauftritt, während das strukturelle Problem von den politischen Akteur:innen geleugnet wird. Bei der medialen Ästhetik der Videoinvestigation, so eine These der vorliegenden Untersuchung, handelt es sich um eine funktionale und infrastrukturelle Ästhetisierung des „im“ beim Video-im-Video-Verfahren: Mit welchen ästhetischen Verfahren wird das Beweismaterial der Zeug:innen in die Videoinvestigation integriert? Wie wird ihm zur Anschaulichkeit verholphen? Wie gelingt der kontinuierliche Ebenenwechsel, der vom Auftritt einer einzelnen Person und dem Einzelfall im Mai 2019 hin zu einer Thematisierung struktureller Probleme europäischer Grenzpolitik?

Es verweben sich Fragen nach Evidenzerzeugung mit den Sichtbarkeitsdynamiken der gegenwärtigen Medienkultur, wie der Fall von Ayşe Erdoğan präzise vor Augen führt. Mit dem Smartphone werden Beweise als digitale Bilder,

Kartenmarkierungen, Clips und Chat-Nachrichten erstellt. Sie zirkulieren in digitalen Netzwerken und werden auf Plattformen veröffentlicht. Ebendiese Plattformen bilden aber auch eine Bühne für politische Stimmen, die die Existenz von Pushbacks leugnen und damit die Aussagen von Asylsuchenden und Flucht-Migrant:innen von sich weisen. Die Timeline von Twitter ist zu einem späteren Zeitpunkt zusätzlich der Ort, an dem die Agentur Forensic Architecture ihre Rechercheergebnisse veröffentlichte und die Videoinvestigation zum Pushback Ayşe Erdoğan auf ihrem Profil teilte. Als ein mit digitalen Methoden erstelltes digitales Artefakt steht die Videoinvestigation zur weiteren politischen Arbeit zur Verfügung. So wie sie selbst eine Bühne bietet, um Video- und Quellenmaterial zum Erscheinen zu bringen, so erlaubt ihre digitale Verfügbarkeit, weitere Foren zu eröffnen oder bestehende Argumentations- und Redezusammenhänge zu verdichten. Eingebettet wird sie in Nachrichtenberichterstattung, als Link in Berichten zitiert oder als künstlerische Arbeit in Ausstellungen gezeigt. Sie wird Teil des wachsenden Fallarchivs auf der Homepage der Agentur Forensic Architecture. Mit der digitalen Kultur eröffnen sich keine Online-Welten im Unterschied zu analogen Räumen und Medien, sondern sie bildet eine post-digitale also, vollends implementierte infrastrukturelle, produktions- und rezeptionsästhetische Grundlage medialer Dokumentations- und Evidenzbemühungen der Gegenwart.

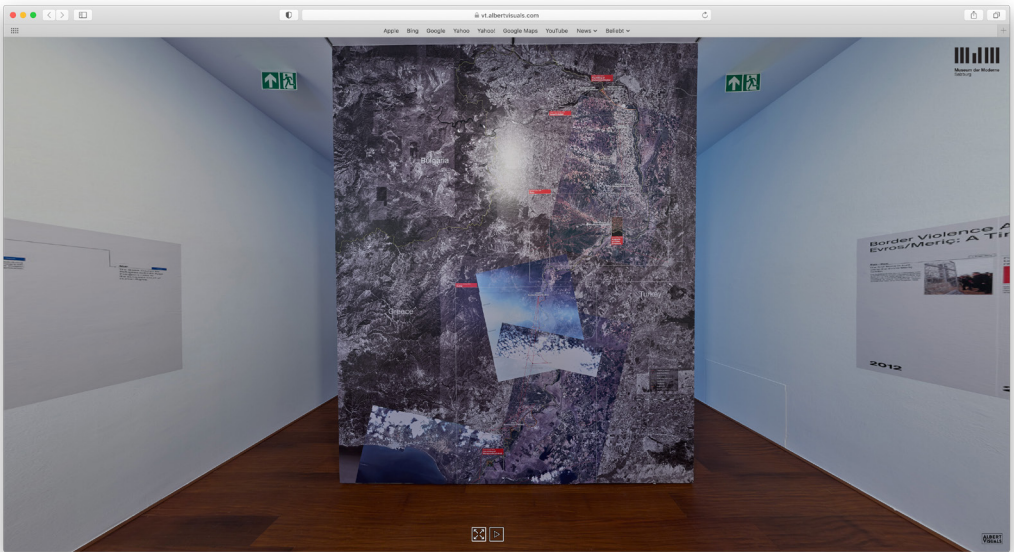
Die Videoinvestigationen von Forensic Architecture sind fallstudienartige Evidenzprozesse in der digitalen Kultur. Sie zu betrachten, ermöglicht eine Archäologie der Gegenwart, die Auskunft über spezifische Wissens- und Erfahrungsmodalitäten liefert. Mit einem solchen Anliegen setzt dieses Buch ein. Ich werde die Aufbereitung des Fluchtauftritts hin zu einer aussagekräftigen Falldarstellung diskutieren und medienwissenschaftlich situieren. Die audiovisuellen Verfahren und Figurationen, die den investigativen und ästhetischen Evidenzprozess verfertigen und im Kontext digitaler Kulturen verorten, bilden den Untersuchungsgegenstand der Kapitel *Forensisches Auftreten, Beweise montieren, Stimmen situieren, Fluchtrouten navigieren, Pushbacks bezeugen und Kritisches Adressieren*. Für diese materialnahe Auseinandersetzung mit der exemplarischen Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* sind zuvor jedoch Hintergründe zu klären, die das übergreifende Setting und den Einsatz dieser Studie konturieren (*Agenturen, Aufträge, Investigationen*). Zunächst steht eine Einführung der Rechercheagentur Forensic Architecture und der Begriffe und Diskurse an, die im Umfeld der Londoner Forschungsgruppe zirkulieren. Im Anschluss werde ich die politische Praxis der

Pushbacks betrachten und beleuchten, inwieweit Pushbacks als Grenzziehungen im Dokumentarischen wirksam sind. Aus dessen Aporien erwächst ein Auftrag, auf den die Rechercheagentur Forensic Architecture mit dem Medium der digitalen Videoinvestigation reagiert. Um diese Videoinvestigationen wird es im dritten Unterkapitel gehen, in dem ich diese Form mit dem Begriff der Evidenz in Verbindung bringe. Anschließend werde ich die Auswahl des Forschungsmaterials sowie die Methode und den Aufbau dieses Buchs vorstellen.



# Agenturen, Aufträge, Investigationen

Im Jahr 2021 wurde im Museum der Moderne in Salzburg eine Ausstellung mit dem Titel *This World Is White No Longer. Ansichten einer dezentrierten Welt* gezeigt. Der Agentur Forensic Architecture widmete das Museum einen eigenen Raum und präsentierte insgesamt sechs Investigationen unter dem Titel *Border Violence at the Evros/Meriç River: Six Investigations, 2019-21*. Auf der Website der österreichischen Institution sind nicht nur Informationen zu den Künstler:innen und zum Konzept der Ausstellung, sondern auch eine 360-Grad-Dokumentation der Ausstellungsräume zu finden, die deren Besuch als eine virtuelle Durchquerung im Webbrowser ermöglicht (Museum der Moderne Salzburg 2021). Auf diese Weise navigiere ich mithilfe von Pfeilen in den zweiten Stock des Gebäudes. In einem Durchgangraum befinden sich insgesamt vier Screens mit Kopfhörern, eine randlos auf einer kompletten Wand montierte Karte und zwei langgestreckte Diagramme. Ein Button im virtuellen Ausstellungsraum sieht eine bestimmte Betrachtungsposition vor, welche die große Karte im Zentrum des Browsers platziert. Es steht nun ein mit verschiedenen Markierungen versehenes Satellitenbild des Grenzraums zwischen Bulgarien, Griechenland und der



Türkei vor Augen (Abb. 1). Auf dieser Karte überschneiden sich einzelne rechteckige Einzeichnungen, die mit dünnen weißen Linien ausgeführt sind. Sie verzeichnen größere und kleinere Regionen entlang der Grenze, die zwischen 2016 und 2020 Schauplatz von Tötungsdelikten und Pushbacks waren. Sie erinnern mich an Umrisse oder leere Rahmen, in die sich die entsprechenden Investigationen der Agentur Forensic Architecture, welche die Geschehnisse aufklären, einfügen könnten.

Der folgende Unterkapitel soll einen kurzen Überblick über die Rechercheagentur Forensic Architecture bieten. Ein Schwerpunkt wird auf der Selbstpräsentation und der Theoriebildung der Gruppe liegen, die sich den im Umfeld der Agentur entstandenen Publikationen entnehmen lässt. Im zweiten Unterkapitel werde ich das politische Phänomen der Pushbacks, das sich auch als eine Krise des Dokumentarischen und der Evidenz niederschlägt, beschreiben. Dieser Beschreibung werden der Entzug von Infrastrukturen mobiler Kommunikation, Wissenspolitiken der Leugnung sowie die systemische Ausblendung illegaler Grenzgewalt als Einsatzpunkte dienen. Anschließend werde ich zu den ‚leeren Rahmen‘ und den in der Installationsansicht fixierten Screens zurückkehren, die



im virtuellen Ausstellungsrundgang arretiert sind, nun aber aktiviert werden müssen, um ein Desiderat in der Auseinandersetzung mit Forensic Architecture anzugehen. Die Videoinvestigationen der Rechercheagentur begreife ich als in der digitalen Kultur situierte Evidenzprozesse. Deren Video-im-Video-Medialität nimmt das dritte Unterkapitel in den Blick.

## Die Rechercheagentur Forensic Architecture

Forensic Architecture wurde 2010 an der Goldsmiths, University of London am *Department for Visual Culture* als Drittmittelprojekt mit Geldern des ERC (European Research Grant) gegründet. Die interdisziplinäre Forschungsgruppe bezeichnet sich selbst als unabhängige, universitäre Rechercheagentur. Im akademischen Rahmen formierte sie sich als ein Methodenprojekt, um Werkzeuge aus der Architektur für die Aufklärung von Menschenrechtsverletzungen anzuwenden. Diese Idee folgt einer Umkehrung der Thesen, die der Gründungsdirektor Eyal Weizman in Forschungsprojekten zur israelischen Siedlungspolitik formuliert hatte. Weizman beschreibt in seinen Büchern *Hollow Land* (2007) und *The Least of All Possible Evils* (2011), auf welche Weise der Einsatz von Architektur und gebauter Umgebung – in Form von Grenzmauern oder von Siedlungen – eine Materialisierung staatlicher Interessen bedeutet. Forensic Architecture dreht diese Gleichung um: Wenn sich durch das Planen und Bauen materielle Politik betreiben lässt, können die Werkzeuge des Entwerfens helfen, ebendiese Politik kritisch offenzulegen und forensisch zu rekonstruieren?

Mit dieser Frage im Hintergrund erweitert sich der Einsatzrahmen architektonischer Forschung um die Aufklärung von Kriegsverbrechen. Bilder von zerstörten Gebäuden oder beschädigten Landschaften, die visuell die *urban warfare* von Kriegen wie zum Beispiel dem Krieg in Syrien prägen, sollen Kriegsführung nicht länger repräsentieren, sondern operativ in die Rekonstruktion derselben eingebunden werden können. Die *neuen* Medien der Architektur wie digitale Fotografien, Modelle oder fotorealistische Renderings dienen den Architekt:innen, Journalist:innen, Filmemacher:innen, Jurist:innen und Software-Entwickler:innen von Forensic Architecture dafür nicht als Illustrationen von Zerstörung, sondern als Elemente einer Rekonstruktionskette, einer „architecture of public truth“ (Forensic Architecture 2014). Diese Rekonstruktionen finden bei Forensic Architecture jedoch nicht (nur) in den klassischen Medien der Architektur, sondern primär im Format digitaler Videos statt.

Die erste Investigation von Forensic Architecture wurde im Auftrag des Rechtsanwalts Michael Sfard als eine solche Videoarbeit erstellt und 2015 veröffentlicht. Sie beruht jedoch auf Recherchen seit 2008. Die Investigation ermittelt den Einfluss, den eine geplante Grenzmauer auf ein Gebiet in der palästinensischen Region Battir hätte, welche aufgrund eines Terrassen-Aquädukts aus der Antike als UNESCO-Kulturerbe zählt. 2015 erkannte der Oberste Gerichtshof Israels die Klage an und verbot die Errichtung der Mauer. Die kurzen 5–30 minütigen Videos, von denen im Anschluss an *Stopping the Wall in Battir* (2015)<sup>2</sup> von Forensic Architecture etwa 100 weitere produziert worden sind, werden als ästhetischer Verbund genutzt, um ein umfassendes Spektrum von Quellen, Analysen und Schlussfolgerungen zu bündeln.

2 In seinem Aufbau ist das Video noch an klassische dokumentarische Formate angelehnt und zeigt Personenauftritte von Michael Sfard, dem Architekten Samir Harb, der Anwohnerin Fatmeh Butmeh und einem Mitglied einer örtlichen Kulturorganisation, die an ihren Arbeitsstätten aufgesucht werden sowie Landschaftsaufnahmen aus Battir. Nur gegen Ende des Videos wird anhand von Karten und Modellen eher skizzenhaft verdeutlicht, wie ein geplanter Grenzwall das Land durchschneiden würde. Im Vergleich zu aktuellen Investigationen fällt auf, dass *Stopping the Wall in Battir* mit einem sehr kleinen Team erstellt wurde.

3 Diese rhetorische Strategie lässt sich laut Thomas Keenan (2014, 68) auf Alan Sekula zurückführen, welcher Begriffe wie „counter-image“, „counter-display“, „counter-sites“, sowie „anti-photo-journalism“, „counter-testimony“ und „counter-surveillance“ gebrauchte.

Wie sich mit der Verschiebung der Einsätze des Architektonischen bereits andeutet, prägen taktische und neologistische Inversionen die Praxis und Rhetorik von Forensic Architecture.<sup>3</sup> Zentral ist darin die von der Agentur vorgenommene Erweiterung des Forensischen hin zur *counterforensics* (Weizman 2017, 68ff.). Im Anschluss an Alan Sekula versteht Thomas Keenan (2014, 71), ein wichtiger Stichwortgeber von Forensic Architecture, diese als „tactics for resisting and challenging injustice“. *Counterforensics* nutze forensische Verfahren, um Staatsverbrechen aufzuklären. In der Ablösung forensischer Methoden von ihren staatlichen Apparaten finde eine Inversion statt, die die Verbrechensaufklärung auf Seiten der Zivilgesellschaft verorte, um staatliche Verschleierungsstrategien zu enttarnen. Gewalt unter der Schwelle der Erkennbarkeit aufzudecken, ist erklärtes Ziel der Agentur und Untertitel des Manifests *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* (Weizman 2017): Ungehörte Stimmen, unaussagekräftige Bilder, unzugängliche Tatorte, unvollständige Zeug:innen-Aussagen und schwache Beweisschnipsel sollen durch eine Umkehrung des forensischen Blicks in den Bereich des Sichtbaren und Sagbaren übersetzt werden, kurz: ihnen soll Evidenz zukommen. Eine Programmatik, mit der Sekula seinen kanonischen Text „The Body and the Archive“ abschließt, wird als advokatorisches Mandat von Forensic Architecture reaktiviert (Keenan 2014, 67): „Our problem, as artists and intellectuals living near but not at the center of a global system of power, will be to help prevent the cancellation of that testimony by more authoritative and official texts.“ (Sekula 1986, 64)

Unter anderem wurden von Forensic Architecture rassistisch motivierte Anschläge in Deutschland, Großbritannien, Griechenland und den Niederlanden, Brandfälle

und Explosionen von Gebäuden in Pakistan, Libanon und Großbritannien sowie ökologische Verbrechen in Indonesien, Brasilien, den USA und Guatemala untersucht. Pushbacks an den EU-Außengrenzen sowie Bootsunglücke im Mittelmeer im Zuge von Migrationsbewegungen und Fälle von Polizeigewalt bei Demonstrationen in Frankreich, den USA und Kolumbien wurden videografisch aufbereitet. Auch der Einsatz verbotener chemischer Waffen und von Tränengas in Syrien, Israel/Palästina und den USA sowie die Auseinandersetzung mit geheimen Haftanlagen in Serbien, Myanmar, Griechenland und Syrien und einzelnen Schauplätzen des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine bilden Fallstudien der Rechercheagentur. Im Krieg zwischen Israel und der Hamas untersuchte Forensic Architecture Angriffe auf die palästinensische Zivilbevölkerung. Historische Recherchen zu deutschen Kolonialverbrechen in Namibia erweitern das Portfolio. Welche Rolle dem Einzelfall innerhalb dieses sich stetig erweiternden geografischen und politischen Einsatzgebiets der forensischen Recherche zukommt, das eine weiträumige Kartierung der Gewalt in der globalisierten Gegenwart vornimmt, bleibt ebenso offen wie eine Gewichtung der Investigationen untereinander.

Dem Auslöschen oder Überschreiben von minoritärer Zeugenschaft setzt Forensic Architecture die Adressierung einer größtmöglichen Öffentlichkeit entgegen. Abgeleitet von der Etymologie des Forensischen, das „zum Forum gehörend“ bedeutet, strebt die Agentur an, Foren in der Wissenschaft, der Kunst, der Rechtsprechung, in den Nachrichtenmedien und auf digitalen Plattformen zu eröffnen. Um Forensic Architecture herum entsteht ein Konglomerat aus Äußerungen, das zwischen Bewegtbild, Text, Ausstellung, Social-Media-Auftritten, Webdesign, Lecture und Seminar zirkuliert. Zweifellos profitiert die renommierte Londoner Agentur dabei von ihrer Position „near [...] the center of a global system of power“, welche ihr Begeisterung und Aufmerksamkeit, vor allem im Bereich der zeitgenössischen Kunst, beschert hat: 2018 wurde Forensic Architecture für den Turner Prize nominiert, ist auf Kunst- und Architektur-Biennalen präsent und hat 2017 an der documenta teilgenommen (vgl. Brown 2018; Perlson 2017). Ihr Wirken im universitären Kontext lässt sich mit dem stetigen Zuwachs und einer ständigen Neuformierung der Forscher:innen um Forensic Architecture sowie an einer wachsenden Summe von Sekundärliteratur beobachten.<sup>4</sup> Es entstanden neue Niederlassungen und Untergruppierungen wie das Berliner Büro FORENSIS oder das Center for Contemporary Nature. Und dass der Einflussbereich auf die Nachrichtenmedien nachhaltig ist, machen neue *Visual Forensics*-Ressorts etablierter Medien wie der *New York Times* oder

**4** Ich nenne der Übersicht halber nur Monografien, welche sich (in weiten Teilen) mit Forensic Architecture befassen: *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten* (Stuckey 2022), *Visual Culture and the Forensic* (Jones 2022) und *Medien der Forensik* (Rothöhler 2021).

der *Washington Post* deutlich, die Webvideos und Online-Reportagen nach dem Vorbild der Londoner Agentur erstellen. Forensic Architecture ist Teil eines *forensic turn* (vgl. Harst 2024; Stuckey 2022; Rothöhler 2021; Stankieveh 2019; Frieze 2019; Dziuban 2017; Siegel 2014; Kirschenbaum 2012; Holert 2004) in den Künsten und den Nachrichtenmedien bzw. der politischen Berichterstattung.

Die Konjunktur von Forensic Architecture ist nicht ohne Ambivalenz. Die Präsenz der Agentur, welche in professionellen Auftritten ihrer Mitglieder auf Podien und Bühnen, ausgeklügelten Ausstellungskonzepten sowie der Wanderung ihrer Methoden in den Mainstream zum Ausdruck kommt, droht die humanitären Anliegen und die die Projekte auslösenden Dokumentationsakte zu überstrahlen. Dabei entstehen die meisten Projekte in Zusammenarbeit mit Menschenrechtsorganisationen, NGOs oder Betroffenengruppen, beinhalten Abstimmungen, Verhandlungen und erfordern laufendes Projektmanagement. Diese kooperative und organisatorische Dimension der Recherche bleibt in den meisten Fällen opak und lässt sich nur anhand der auf der Website der Agentur versammelten Informationen erahnen. Das Handeln im Auftrag anderer entwickelt bei Forensic Architecture eine bemerkenswerte „Eigengravitation“ (Engell, Siegert und Vogl 2008, 6), welche sich in die Fallanalysen, ihre Veröffentlichung und Diskussion einschreibt. Zu verhindern, dass das „Leiden anderer“ (Sontag 2003) von autoritären oder offiziellen Texten überschrieben wird, erweist sich als höchst zwiespältige Aufgabe. Zentral ist daher die offene Frage nach den Medien, Bedingungen und Infrastrukturen dieser Transkriptionsarbeit, denn es steht zur Disposition, wie weit die von Forensic Architecture erstellten videografischen Rekonstruktionen ihrerseits Agentialität und Autorität entwickeln.

Auslöser der Rekonstruktionen sind meist Fotos oder Clips, welche Personen vor Ort mit ihren Handys erstellen und in „verteilter Zeugenschaft“ (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 161ff.) in den sozialen Medien teilen. Prinzipiell ist dieses Material als unüberschaubare Menge digitaler Bilddaten in den sozialen Medien zugänglich. Gleichzeitig produziert es Herausforderungen im Umgang mit seiner Quantität, seinem unklaren Beweisstatus, mangelnder Qualität oder dem Verdacht auf Manipulation. In vielen Fällen wird dieser Verdacht im „spekulative[n] Überschuss“ einer „wilden Forensis“ produktiv (Meyer 2022, 270), wenn Personen in den sozialen Medien eigene Bilddeutungen teilen, Bildern anhand von Indizien Inszenierung unterstellen und dabei oft unwesentliche Details fokussieren. Wie die jüngsten Diskussionen um KI-generierte

Bilder noch einmal verdeutlichen, zeigt sich dort ein eskalatives Bildhandeln „zwischen den Polen von Verdacht und Spiel, forensischer Wahrheitssuche und memetischen Strategien der Appropriation, die sich um Wahrheitsfragen gerade nicht scheren“ (Meyer 2024, 39; vgl. auch Naß 2022).

Mit dem gegenläufigen Ziel einer systematischeren Auswertung solcher „poor images“ (Steyerl 2012) und deren Aufbereitung zu Beweisen hat sich in den letzten Jahren an der Seite von Forensic Architecture eine Praxeologie der *Open Source Investigation* entwickelt. Frei zugängliche Quellen werden unter Gebrauch von Open Source- oder handelsüblicher Software gesammelt und ausgewertet. Unabhängige forensische Agenturen wie Bellingcat, SITU Research, WITNESS sowie einzelne Abteilungen von NGOs wie Human Rights Watch, Amnesty International oder Mnemonic entwickeln Verfahren, um Bildmaterial zu archivieren, zu verifizieren und zu veröffentlichen. Anstatt wie die polizeiliche Forensik eine Spurensicherung am Tatort zu betreiben, durchforsten die Ermittler:innen (oft unter Mithilfe von Communities) die sozialen Medien. Die Agentur Mnemonic (2024) hat sich beispielsweise auf die Entwicklung eines Archiv- und Verifizierungsprotokolls spezialisiert, um Bildmaterial, das von der Content Moderation sozialer Medien aus den Feeds und Timelines entfernt wird, zu archivieren (vgl. Polze 2024).

Gleichwohl ist die Existenz von forensischen Agenturen ohne Staatsmandat, die visuelle Investigationen als Auftragsarbeiten erstellen, kein ausschließliches Phänomen des Zeitalters sozialer Medien. Ihr Aufkommen ist durch den Einzug des Fernsehens in den Gerichtssaal geprägt, zumindest im US-amerikanischen Kontext und spätestens seit dem O.J. Simpson-Prozess von 1994 (vgl. Holert 2008, 88ff.).<sup>5</sup> Auch der Fall von Rodney King sollte an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, denn er gilt als Standardreferenz für die wachsende Rolle öffentlichen Videofootages im Gerichtssaal (vgl. Delage 2016). Die forensischen Agenturen, welche das „Theater forciert Evidenz-Shows“ (Holert 2008, 92) US-amerikanischer Gerichtsverhandlungen ausstaffieren, tragen klingende Namen wie Imaging Forensics oder Courtroom Sciences Inc. (CSI). Das Unternehmen Visible Evidence Inc. wirbt beispielsweise auf seiner Homepage damit, seit 1984 „leaders in presentation support“ zu sein. Anwäl:innen und Privatpersonen können die Firma beauftragen, um Power-Point-Präsentationen für den Gerichtssaal zu erstellen, gar ganze Gerichtsverhandlungen zu proben oder Social Media-Marketing für Anwaltsbüros zu kreieren. Ein weiteres Angebot besteht darin, „compelling exhibition boards“ zu erstellen:

**5** Speziell zu diesem Fall ist eine eigene Untersuchung erschienen: *The Mediatization of the O.J. Simpson Case* (Neubauer 2023). Für das deutsche Justizsystem hat Cornelia Vismann (2011, 317ff.) die Übertragung des Gerichts in die „Videosphäre“ beschrieben.

Schaugrafiken zur Aufbereitung von Beweismaterial (Visible Evidence Inc. 2018).

Die Agentur Forensic Architecture adressiert ebenso hauptsächlich den Gerichtssaal oder mindestens alternative juristische Foren wie Tribunale oder öffentliche Versammlungen und produziert für diese Auftritte aufwendigen „presentation support“. Die Agentur strebt an, dass ihre Berichte und Videos als Beweismaterial zugelassen werden oder dass Forensic Architecture-Forscher:innen als *expert witnesses* vor Gericht aussagen dürfen, um ihre Methoden und Erkenntnisse zu erklären.

In *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics* zeichnen Keenan und Weizman (2020, 13) anhand von Gerichtsprozessen zur Aufklärung der Verbrechen des Nationalsozialismus eine Entwicklung juridischer Prozessführung nach, um diesen Einsatz von Forensic Architecture zu markieren. Sie konstatieren einen Shift vom *Dokument* zur *Zeug:in* und schließlich zur *forensischen Recherche*. Die Rede ist zuerst von den Nürnberger Prozessen, die 1945 auf Dokumente aus der NS-Zeit zurückgriffen, die den Alliierten zugänglich waren, um Anklage gegen 24 Hauptkriegsverbrecher und sechs verbrecherische Organisationen des „Deutschen Reichs“ zur Zeit des Nationalsozialismus zu erheben. Anschließend nennen Keenan und Weizman den Jerusalemer Eichmann-Prozess von 1961, bei dem rund 100 Holocaust-Überlebende als Zeug:innen zur Beweisaufnahme auftraten. Die Emergenz der Sozialfigur der/des Zeug:in im Rahmen des Eichmann-Prozesses, die einen „social demand for testimonies“ (Wieviorka 2006, 87) zur Folge hatte, wurde von der französischen Historikerin Annette Wieviorka prominent als „Era of the Witness“ bezeichnet, um die Bedeutung der Stimmen von Überlebenden und Nachkommen in der Aufklärung des Holocaust Nachdruck zu verleihen. Diesen beiden juridischen Figurationen stellen Keenan und Weizman das Mittel forensischer Ästhetik zur Seite und rekonstruieren dafür die wissenschaftliche Identifizierung des NS-Verbrechers Josef Mengele anhand von dessen Skelett. Hierzu kamen die innovativen bildgebenden Verfahren des Forensikers Richard Helmer zum Einsatz, der mithilfe einer Apparatur zur Gesichts-Schädel-Überblendung den Schädel Mengeles mit Fotografien, die Mengele zu Lebzeiten zeigten, überblenden und vergleichen konnte. In der Entwicklung der forensischen Anthropologie und der Methode der Osteobiographie stecke ein Strukturwandel: Während Eichmann vor einem juridischen Forum der Prozess gemacht wird, bildet in Mengeles Fall das wissenschaftliche Labor den Ort der Begutachtung und die

wesentliche Stätte der Prozessführung, welche erst später zur gerichtlichen Verhandlung ausgedehnt wurde:

Der Eichmann-Prozess bereitete den Weg für den Auftritt des Opfers als Zeugen auf der Bühne der Geschichte und gestaltete dadurch den Raum des Rechts anders als bisher. Ein ähnlicher Wandel geschah mit dem Erscheinen von Knochen und anderen Objekten vor den neuen Menschenrechtstribunalen des späten 20. Jahrhunderts. (Weizman und Keenan 2020, 42)

6 „Material witnesses are nonhuman entities and machinic ecologies that archive their complex interactions with the world, producing ontological transformations and informatic dispositions that can be forensically decoded and reassembled back into history.“ (Schuppli 2020, 3; vgl. Polze 2020)

7 Locard selbst benutzt für diese Formel das Bild der Signatur: „Dies sind die sicheren und stummen Zeugen, die nicht lügen und täuschen: Fingerabdrücke, Fußspuren, Nagel- und Zahneindrücke, verkohlte Papiere, die noch lesbar sind, Formeindrücke von Einbruchswerkzeugen, Teile von Kleidung und Haaren. Anderer Beweisstücke bedarf es nicht; der Mörder hat sein Verbrechen unterschrieben.“ (Locard 1930, 22)

8 Dass das Indexikalische nicht auf die analoge fotografische Aufnahmetechnik und die materielle Einschreibung als ontologische Bildvidenz beschränkt ist, sondern auch als semiotische Kategorie des Digitalen wirksam bleibt, haben Elisa Linseisen (2020a, 141ff.) und Kris Paulsen (2017, 17ff.) beschrieben.

Da der Angeklagte zum Zeitpunkt seiner Anklage bereits verstorben war, ginge es den Forensiker:innen, die sich in Buenos Aires versammelt hatten, darum, seinen Knochen „eine Stimme zu verleihen“ und sie anstelle des menschlichen Zeugens zum Sprechen zu bringen (vgl. Weizman und Keenan 2020, 38–39). Diese Aktualisierung der antiken Prosopopöie stehe im Zentrum der von der Agentur Forensic Architecture als *Forensis* bezeichneten Methodologie.

In *Material Witness*, einer Monografie der Künstlerin und Forscherin Susan Schuppli (2020), die als Professorin der Goldsmiths University ebenfalls an der Gründung von Forensic Architecture beteiligt war, und in dem von Weizman gemeinsam mit Matthew Fuller veröffentlichten Aufsatz *Investigative Aesthetics* (2021) werden weitere Überlegungen zum Status der nichtmenschlichen Akteur:innen angestellt, denen im Rahmen der *Forensis* Gehör verschafft werden soll.<sup>6</sup> Unter Einbezug diverser Materialeigenschaften von Pixelzusammensetzungen von Satellitenbildern über die Beschaffenheit von Gebäudeoberflächen, der Ausbreitung von Schallwellen und der Sammlung von Sensordaten entfaltet sich eine medienökologische und posthumane Lektüre des forensischen – in seiner Reinform positivistischen – Grundgedankens nach Edmond Locard, wonach jeder Kontakt zwischen zwei Objekten eine Spur hinterlässt.<sup>7</sup> Meist handelt es sich bei diesen nichtmenschlichen Bezeugungsakten um „impoverished images and defective media“ (Schuppli 2020, 22), deren Uneindeutigkeit (medien)politisch konditioniert ist. Auf diese Weise entfaltet sich die forensische Analyse als eine Erweiterung des Indexikalischen, wie sie Donna Haraway (1988, 588) mit dem Begriff der „material-semiotic fields of meaning“ vorgeschlagen hat.<sup>8</sup> Die Materialität von Gebäuden, Schädeln, Landschaften und Bilddatensätzen entfaltet nichtmenschliche Agency – Lisa Stuckey (2022, 313ff.) hat sie treffend als *patient patients* beschrieben –, um die herum sich weitere menschliche und nichtmenschliche Akteur:innen, Medien, Instrumente und Räume konstellieren, sodass ein als ästhetisch verstandenes

Netzwerk heterogener Bestandteile oder besser: eine Agentur verteilter Handlungsmacht (vgl. dazu Seier 2019, 21ff.) entsteht. In Zuge dessen erweitert sich forensisches Handeln zu einem produktionsästhetischen Nachdenken über Praktiken der Versammlung. Anschlüsse bieten Bruno Latours Thesen zur politischen Versammlung als eine agonistische Streitwelt, die sich um ein Ding (*Thing*) herum eröffnet (vgl. Latour 2005). Innerhalb dieser Konstellation ergeben sich bewegliche Aushandlungen, die verbreitete Differenzierungen zwischen Objekten und Subjekten, zwischen Menschen und Dingen und zwischen den juridischen und sozialen Akten des Beweisens und Bezeugens infrage stellen.

Besonders anschaulich wird die Ästhetik der Versammlung jedoch in den Fällen, in denen es Forensic Architecture gelingt, die Zusammenarbeit mit zivilgesellschaftlichen Initiativen auszustellen. Im Jahr 2022 wurde im Frankfurter Kunstverein mit der Ausstellung *Three Doors. Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh* (30. Juni–11. September 2022) ein solches Forum geschaffen.<sup>9</sup> Den Schwerpunkt der Ausstellung bildeten die beiden Untersuchungen *Racist Terror Attack in Hanau: The Arena Bar* (2021) und *Racist Terror Attack in Hanau: The Police Operation* (2022) zum rassistischen Terroranschlag vom 19. Februar 2020 in Hanau. Auch eine neue Recherche zum Fall Oury Jallohs, der 2005 in einer Dessauer Polizeistelle ums Leben kam, wurde dort veröffentlicht. Die Ausstellung machte es sich zur Aufgabe, das Wegsehen staatlicher Behörden angesichts struktureller Diskriminierungen offenzulegen und einer fehlgeleiteten Aufarbeitungs- und Debattenkultur entgegenzuwirken. Sie fungierte als ein kritisches Erweiterungsforum zum parlamentarischen Untersuchungsausschuss des Hessischen Landtags, indem sie die anklagenden Stimmen der Angehörigen in Videoinstallationen hörbar machte, sowie die Zusammenarbeit zwischen Forensic Architecture und den zivilgesellschaftlichen Initiativen und Angehörigen im Modus kollaborativer Zeugenschaft ausstellte (vgl. Polze und Stuckey 2022).

Zusätzlich soll das Konzept der *open verification* nicht direkt involvierte Betrachter:innen der Videoinvestigationen den Rechercheprozess vermitteln, um diese miteinzubeziehen (vgl. Weizman 2019). Das Mandat zum Offenlegen von investigativen Methoden leitet Weizman aus dem Umstand ab, dass sich Rechercheformationen wie Forensic Architecture Angriffen von Seiten derer ausgesetzt sehen, die – wie unter Schlagworten wie „dark epistemology“ oder „post-truth“ diskutiert wird (vgl. Rothöhler 2021, 150ff.) – in der Konstruiertheit von Argumenten

**9** Die Ausstellung wurde im Anschluss im Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) gezeigt. 2024 folgten weitere Präsentationen in Stuttgart und Würzburg.



deren Unglaubwürdigkeit ausmachen (vgl. Weizman und Fuller 2021, 18ff.; vgl. Latour 2004). Nicht nur staatliche Institutionen, sondern auch gegen-hegemoniale Agenturen wie Forensic Architecture werden der Blendung und Manipulation bezichtigt und ihre Arbeit schon mit dem Hinweis auf einen einzigen „contaminating factor“ (Weizman 2019) in Zweifel gezogen. Oft geschieht dies in der Bezeichnung der Investigationen als Kunstwerke, wodurch sie unter Verweis auf ihren nicht-juridischen Ursprung als Beweismittel disqualifiziert werden sollen.<sup>10</sup> Da *counter*-forensischen Ansätzen die institutionelle Autorität staatlicher Forensik fehle, so Weizman, würden ihre Verifizierungsverfahren nicht allein auf dem Aufzeigen von Datenquellen, Methoden und Personennetzwerken beruhen können. Stattdessen würden sie die Öffentlichkeit als Instanz der Beglaubigung adressieren.

10 Lisa Stuckey hat das Verhältnis zwischen Kunst und Rechtsprechung bei Forensic Architecture in ihrem Buch *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten* beleuchtet (2022).

Die vorliegende Untersuchung versteht sich nicht in dieser Weise als öffentliche Kontrollinstanz zur hier im Fokus stehenden Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, aber reagiert aus einem Eindruck der Adressiertheit heraus. Als weiße EU-Bürgerin und Medienwissenschaftlerin an einer deutschen Universität schreibe ich ebenso aus einer Position „near [...] the center of a global system of power“ wie viele Forscher:innen von Forensic Architecture. Meine Forschung setzt mit der kritischen Rezeption einer Zeitgenossin ein: Die Museen – wie das Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW), in der insgesamt drei große Forensic Architecture-Ausstellungen gezeigt wurden<sup>11</sup> –, Nachrichtenmedien, Plattformen und Theaterhäuser, in denen die Agentur in Erscheinung tritt, sind Räume, in denen ich mich bewege. Die Theorien und Diskurse, derer sich die Agentur bedient, entstammen in großen Teilen dem ‚Kanon‘ zeitgenössischer Medien- und Kulturwissenschaft.<sup>12</sup>

11 *Forensis* (15. März–5. Mai 2014); *Investigative Commons* (9. Juni–8. August 2021); *Three Doors. Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh* (5. November–30. Dezember 2022). Das HKW ist Kooperationspartner des Praxisverbands Investigative Commons, der von Forensic Architecture und dem Berliner Büro FORENSIS sowie dem ebenfalls in Berlin ansässigen European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) ins Leben gerufen wurde.

Ich schreibe aus der wirkungsbezogenen und rezeptions-ästhetischen Perspektive einer informierten Betrachterin. Die Videorezeption dient mir als Ausgangsmoment medienwissenschaftlicher Forschung, die den Einzelfall anhand der folgenden Fragen beleuchten wird: Wie übersetzt die Agentur den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğans in einen Evidenzprozess und bringt den Fall dem Publikum näher? Was fügt die Videoinvestigation dem Fall hinzu, das dem Material ohne die Bearbeitung durch die Agentur gefehlt hätte? Welche infrastrukturelle und ästhetische Wirkmacht entfaltet dabei das Medium der digitalen Videoinvestigation? Wie werden Betrachter:innen über videografische und forensisch-rhetorische Verfahren angesprochen und in die Investigation einbezogen? Welche Einblicke in politische Krisen, umkämpfte

12 Wobei der Begriff des Kanons, der hier einschlägige Diskurstrends meint, nicht ohne Verweis auf gegenwärtige kanonkritische Ansätze in der Medienwissenschaft fallen soll (vgl. Arbeitskreis Kanonkritik 2022).

Wahrheitsbehauptungen und prekäre Bedingungen eines Fluchtauftritts werden im Video formatiert, um politische Allianzen zu bilden?

Mit diesen Fragen erschließt sich das politische Potenzial eines videografischen Evidenzprozesses in der digitalen Kultur.

## **Pushbacks als Grenzziehungen im Dokumentarischen**

Für die von Forensic Architecture verfolgte Aufgabe, Gewaltwirkungen sichtbar zu machen, die unter der Schwelle der medialen Darstellbarkeit liegen, bilden die politischen Hintergründe des Falls *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* ein mustergültiges Beispiel. Er steht stellvertretend für eine Summe undokumentierter und unaufgeklärter Fälle von Gewaltverbrechen an der EU-Außengrenze im Zuge illegaler Zurückweisungen. Gleichzeitig eröffnet der Fall die Möglichkeit, Fragen nach Evidenzprozessen in der digitalen Kultur zu entfalten. Er steht nicht nur exemplarisch für die Praxis von Forensic Architecture und für Rechtsverletzungen an den EU-Außengrenzen, sondern auch für die Bedingungen der Artikulation politischer Belange in den medialen Umgebungen der Gegenwart.

Angesichts der Frage, wie Pushbacks Evidenz erlangen, kommt die komplexe und aporetische Logik unterschiedlicher Register und Politiken des Dokumentarischen zum Ausdruck. Die NGO Amnesty International (2021, 37) bezeichnet illegale Zurückweisungen pointiert als „the best-documented human rights violations that ‚never occurred““. An Pushbacks knüpfen sich, in anderen Worten, vielfältige Evidenzkrisen und Probleme, Verantwortung zu benennen und zu belegen, an. Diese Evidenzkrisen haben infrastrukturelle, politisch-diskursive und systemische Gründe, die ich nach einer knappen historischen Einordnung zur Migration entlang des Evros aufschlüsseln möchte. Sie drücken sich anhand von drei Figurationen des *displacements* aus: Sie materialisieren sich erstens im Objekt des in den Fluss geworfenen *Smartphones*, zweitens in der diskursverhindernden Bezeichnung *Fake News* und drittens in der systemischen Strategie des *Othering*, der Illegalisierung und Externalisierung. In der Kombination dieser Faktoren entsteht für asylsuchende Flucht-Migrant:innen ein prekärer Status der (Un)Sichtbarkeit: „Migrants are rendered hyper-visible as racialized ‚Others‘ within the threat frame in EU and Greek discourses on migration and invisible on the other hand in terms

of their detention and deportation that remain hidden.“ (Reißig 2022)<sup>13</sup>

13 Brigitta Kuster hat diese Beobachtung mit Bezug auf die Konstruktion von Migrationssichtbarkeit durch klassische Nachrichtenmedien formuliert: „Der ‚TV-Migrant‘ tritt an der geografischen Grenze zur ‚Festung Europa‘ als ein männlicher übersichtbargemachter, vom Repressionsapparat erfasster, als passives Objekt caritativer Behandlung vorgezeigter Körper auf, der seiner eigenen ungesteuerten, fatalen Unternehmung ausgeliefert ist. Indem er einen Auftritt in der Inszenierung seiner Hilflosigkeit erhält, suggeriert sein Bild, dass er dem Zugriff einer rationalen Regulierung seines Körpers gegenüber ‚offen‘ sei. [...] Das Bild der ‚weiblichen‘ Migration verbindet sich eher mit Kriegsflüchtlingen – Immobilisierung in der so genannten Herkunftsregion (- Frauen mit Kindern, alte und kranke Leute); mit Sexarbeit – Zwangsmobilisierung (- Trafficking) oder mit Abwesenheit (in der gesellschaftlichen Dethematisierung und Unsichtbarkeit etwa von Hausarbeit oder Pflegearbeit verschwunden).“ (Kuster 2007, 187–88)

### Migration entlang der Evros-Grenze

Der Fluss Evros/Meriç/Maritza durchfließt die Landschaft Thrakien und bildet einen kleinen Teil der Grenze zwischen Griechenland und Bulgarien sowie etwa die Hälfte der Grenze zwischen Griechenland und der Türkei auf einer Flusslänge von 200 km (Sarantaki 2023, 90). Diese Grenze wurde 1923 im Vertrag von Lausanne etabliert. Die Flusslandschaft in diesen Bereichen war von Mobilität und Grenzüberquerungen der dort angesiedelten türkisch-muslimischen Minorität geprägt und wurde als Infrastruktur des Handels sowie des Tourismus genutzt (vgl. Karamanidou und Kasperek 2022, 19). In den 1990er Jahren diente sie kurdischen und türkischen Personengruppen, die aus der Unterdrückung entfliehen wollten, als Fluchtroute. Aufgrund der geografischen Entfernung des Evros von der griechischen Hauptstadt Athen und der Nähe zur Türkei sind sowohl Griechenland als auch die Türkei mit einer starken Militärpräsenz in der Region vertreten. Die Militärpräsenz ist außerdem auf die nationalistisch aufrechterhaltene Rivalität zwischen den beiden Ländern zurückzuführen (vgl. Sarantaki 2023, 91). Ab den 2000er Jahren wurde die Grenze Schauplatz von Migrationsbewegungen, als Menschen vor bewaffneten Konflikten und Unterdrückungsregimen sowie aus ökonomischen Gründen aus Afghanistan, Iran, Irak und Syrien flohen. Gleichzeitig wuchs die Bedeutung der Evros-Region als Außengrenze der europäischen Union und des Schengen-Raums, was sich in einer Ausrüstung des Geländes mit Gewahrsamsräumen in Polizeistellen, Grenzkontrollstationen sowie der Errichtung eines Auffanglagers in der Nähe des Ortes Fylakio niederschlug (Karamanidou und Kasperek 2022, 19). Im Jahr 2012 wurde die „often-forgotten border of Europe“ (Karamanidou und Kasperek 2022, 25) am Evros weiter infrastrukturellisiert: Mithilfe von EU-Fördermitteln wurden ein automatisches Grenzüberwachungssystem, fünf Einsatzzentralen, ein Koordinierungszentrum im Dorf Nea Vyssa, Wärmebildkameras und Thermovisionswagen finanziert (Karamanidou und Kasperek 2022, 19).

Die revolutionären Umbrüche im arabischen Raum und die gewaltvollen Eskalationen im syrischen Bürgerkrieg hatten ab 2010 dazu geführt, dass sich über 20 Millionen Menschen innerhalb und außerhalb des Landes auf der Flucht befanden und in angrenzenden Ländern wie der Türkei, Libanon, Jordanien, Irak und Ägypten nach Schutz suchten (Hess et al. 2017, 9). Als sich die Lage in diesen Transitländern verschlechterte und diese nicht länger als externalisierte

14 Den Begriff der Flucht-Migration übernehme ich von Laura Graf (2021, 94), ebenso wie die Entscheidung, die Begriffe Flucht-Migrant:in, Migrant:innen und Geflüchtete synonym zu verwenden, „um die Einteilung von Menschen, die migrieren/ flüchten, entlang staatlich genutzter Kategorisierungen in Menschen mit vermeintlich unterschiedlicher Berechtigung zur Einreise möglichst nicht zu reproduzieren.“ Für Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar bleibe ich bei deren Selbstbezeichnung als Asylsuchende, da sie selbst sich als politische Geflüchtete bezeichnen, um den Schutz eines anderen Staates zu fordern (vgl. Poutrus 2023).

EU-Grenzen funktionierten, wurde der Grenzraum zwischen der Türkei und Griechenland zur meistgenutzten Passage von Flucht-Migrant:innen,<sup>14</sup> um in die EU zu gelangen. Die Errichtung eines vier Meter hohen Grenzzauns zwischen Nea Vyssa und Kastanies und einer Sperrzone an der türkisch-griechischen Landesgrenze im Flussgebiet des Evros/Meriç sorgte in dieser Zeit dafür, dass sich die Routen eines Großteils der aus Drittstaaten fliehenden Personen über die See-grenzen und über die ägäischen Inseln verlagerten. Allein im Zeitraum von März 2015 bis März 2016 erreichten mehr als eine Million Flüchtende über die Balkan-Route und die Ägäis die EU. In den Sommermonaten des Jahres 2015 kam es zu hunderttausendfachen kollektiven Grenzübertritten, deren Bezeichnung als ein „lange[r] Sommer der Migration“ diskutiert und problematisiert worden ist (vgl. Hess et al. 2017). Ihm steht angesichts einer Verlagerung der politischen Kräfteverhältnisse von kurzfristiger solidarischer Vergesellschaftung hin zu einem Droh-Szenario des Kontrollverlusts die Diskursivierung dieses Sommers als ein Zeitraum entgegen, „der sich nicht wiederholen soll“ (Buckel et al. 2021, 8). Infolgedessen wurde im Jahr 2016 das sog. EU-Türkei-Abkommen geschlossen mit dem Ziel, die Migration von der Türkei in die EU zu stoppen (Kouvelakis 2018, 17). Das Abkommen bildete eine rechtliche Grundlage für die Rückführung von Asylsuchenden in die Türkei und hatte eine massive Ausweitung der Grenzkontrollen, Überwachung und Verschließung von Fluchtwegen, vor allem in der Ägäis, die in dem Abkommen primär adressiert wird, zur Folge. Das Evros-Gebiet wurde in der gemeinsamen Erklärung nicht erwähnt (vgl. Sarantaki 2023, 95). Neben diesem Pakt sorgte das Verschließen der westlichen Balkanroute (die irreguläre Einreise über die Region Albanien, Mazedonien, Serbien, Kroatien nach Slowenien und Österreich), die zuvor als ein „humanitärer Korridor“ gegolten hatte, durch das Errichten von Zäunen von Slowenien bis Mazedonien zu einer weiteren Verlagerung von Fluchtwegen. Es kam zu einem Anstieg der Grenzüberquerungen in der Evros-Region; im Jahr 2019 wurden ca. 10 000 Ankünfte von Flucht-Migrant:innen entlang der Landesgrenze zwischen den beiden Staaten registriert (HumanRights360 2020a, 4). Sie durchquerten den Fluss schwimmend oder mit Schlauchbooten, oft mithilfe von Schleuser:innen.

Diese vermeintlich „offene“, da nicht im EU-Türkei-Abkommen berücksichtigte Grenze wird von der nicht offiziellen, aber systematisch integrierten und infrastrukturell verankerten Grenztechnologie der Abschreckung, Überwachung und illegalen Zurückweisung reguliert. Diese Verfahren gelten als ein „Element der EU-Migrationskontrolle“ (Graf 2021,

94) und als eine „extra-legal normality“, (Karamanidou und Kasperek 2022) um den Status von vor 2015 wiederherzustellen. In diesen Zeitraum fallen neben dem Fall Ayşe Erdoğan vier weitere von Forensic Architecture durchgeführte Investigationen zu illegalen Zurückweisungen, die insgesamt einen Tatzeitraum von 2016 bis 2019 umfassen und zwischen 2019 und 2022 veröffentlicht wurden. Gemeinsam bilden sie die Serie *Border Violence Across the Evros/Meriç River*. Neben der Aufarbeitung von Videomaterial, das am Evros die Überfahrt eines Schlauchboots dokumentiert (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: Analysis of Video Evidence*), widmen sie sich den Fällen der zwei jungen Männer Kuzey (*Situated Testimony: The Case of Kuzey*) und Fady (*Situated Testimony: The Case of Fady*). Auch das Schicksal der Flucht-Migrantin Parvin (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Parvin*) wird als webbasierte Reportage öffentlich gemacht. Kuzey, Fady und Parvin erlebten mehrfache Pushbacks und Inhaftierungen entlang des Evros. Den Forscher:innen von Forensic Architecture berichteten sie von unmenschlichen Haftbedingungen, Schikanierungen, dem Konfiszieren von persönlichen Gegenständen und Dokumenten und Beschimpfungen.

Im März 2020, inmitten des Ausbruchs der Covid19-Pandemie eskalierte die Lage an der griechisch-türkischen Grenze. Angesichts der verschärften Situation in Syrien, die die Ankunft vieler weiterer Personen auf der Flucht in der Türkei ankündigte, hatte die Türkei im Februar 2020 das Abkommen mit der EU gebrochen und die Grenze nach Griechenland geöffnet. Steigende Migrationszahlen wurden als Druckmittel auf die EU eingesetzt, um Unterstützung für die eigene Migrationspolitik zu erwirken. Die griechische Insel Lesbos wurde im Moment der Grenzöffnung Schauplatz von überfüllten Camps und improvisierten Unterkünften, in denen Tausende Personen in menschenunwürdigen Bedingungen ausharrten und auf eine politische Lösung warteten. Die griechische Regierung reagierte mit einer Verschärfung der Grenzkontrolle und -überwachung sowohl an der Küste als auch im Evros-Gebiet. Im Umkreis der Grenze wurden SMS-Nachrichten an Mobiltelefone geschickt mit der Warnung, die Grenze nicht zu überqueren (vgl. Keep Talking Greece 2020). Dort kam es im März 2020 zu zwei Todesfällen, vermutlich durch Waffeneinsatz des griechischen Grenzschutzes. Diese beiden Fälle wurden von der Londoner Rechercheagentur in den Videoinvestigationen *The Killing of Muhammad Al-Arab* und *The Killing of Muhammad Gulzar* rekonstruiert.

Als Reaktion auf die Eskalationen wurde die Infrastruktur des Grenzraums ab 2020 weiter militarisiert. Der Grenzraum wurde zu einer veritablen Grenzmauer aus massiven Stahlstreben ausgebaut. Zusätzlich wurden neue Grenzposten angeheuert sowie gepanzerte Fahrzeuge, Schallkanonen und Drohnen installiert (Karamanidou und Kasperek 2022, 20; Sarantaki 2023, 97). Ein automatisches „Smart Border“-Grenzüberwachungssystem mit Sensoren, Kameras und Radaren reicht seither bis zu 15 km in den türkischen Grenzraum hinein (Sarantaki 2023, 97). Vor diesem Hintergrund hat sich die militarisierte Grenze und die nicht zugängliche Sperrzone am Evros als eine „surveillant assemblage“ (Haggerty und Ericson 2000; vgl. dazu Rogers 2015) formiert, in der eine ausdifferenzierte und hochtechnisierte Überwachung und Kriminalisierung von Flucht-Migrant:innen unter Ausschluss öffentlicher Kontrollmechanismen stattfindet.

### Pushback-Operationen

Geheime Pushback-Operationen sind ein integraler Teil der Migrationspolitik am Evros/Meriç-Fluss und Bestandteil dieser Grenzinfrastruktur. Ihre Rolle als normalisierte Technik drückt sich in einem routinierten Ablauf und wiederkehrenden Mustern aus: Nach der Erfassung der Flucht-Migrant:innen durch die Polizei, die meist unmittelbar nach dem Grenzübertritt erfolgt, beschlagnahmen die Beamt:innen persönliche Gegenstände und Dokumente. Die aufgegriffenen Personen werden in Gruppen gesammelt und an paramilitärische Einsatztruppen übergeben, die sie gewaltsam in Schlauchboote drängen und über den Fluss zurückschicken. Auch von sogenannten Kettenabschiebungen ist die Rede, wenn Personen über mehrere Grenzen hinweggebracht werden (Graf 2021, 97). In Fällen, in denen fliehende Personen nicht im unmittelbaren Grenzgebiet festgehalten werden, werden sie zu inoffiziellen Hafteinrichtungen transferiert – verlassene Polizeiwachen oder leerstehende landwirtschaftliche Nutzgebäude<sup>15</sup> – und dort über Nacht oder über mehrere Tage festgehalten (vgl. Karamanidou, Kasperek und Campbell 2021). Dort sind die Festgenommenen routinemäßiger Gewalt und Haftbedingungen unter unhygienischen und unsicheren Bedingungen ausgesetzt. Meist wird ihnen der Zugang zu Nahrungsmitteln und frischem Wasser verwehrt und es wird von Fällen berichtet, in denen das Einnehmen von Medikamenten untersagt wurde. Fahrzeuge wie Polizeiautos und Militärfahrzeuge, in denen aufgegriffene Flucht-Migrant:innen meist zu großer Zahl transportiert und festgehalten werden, zählen zur Infrastruktur und „breiten Logistik“ (Graf 2021, 98) der Zurückweisungen. Diese Festnahmen und Abtransporte erfolgen außerhalb des Schutzes des Gesetzes und der Aufsicht der Strafverfolgungsbehörden.

15 Im Zuge des „Situating Testimony“, einem medien-gestützten Interview-Verfahren, in dem die Forscher:innen von Forensic Architecture mit Architektur- und Gaming-Software Modelle von Haft-einrichtungen erstellen, während die Zeug:innen von ihren Erfahrungen berichten, wurden die Haftbedingungen in den Grenzposten in Poros und Tycho rekonstruiert und dargestellt (Pushbacks at the Evros/Meriç River: Situating Testimony).

Häufig kommt es dabei zu Gepäckdurchsuchungen und der Konfiszierung und Zerstörung von technischen Geräten. Das Risiko, von einem Pushback betroffen zu werden, betrifft alle Bevölkerungsgruppen: alleinreisende Männer und Frauen, Familien, Minderjährige ohne Begleitung, Opfer von Folter, Schwangere, Senior:innen und Erkrankte und Verletzte (Drakopoulou, Konstantinou und Koros 2020, 182).

Zwar ist in Griechenland grundsätzlich die Polizei für die Sicherung und Kontrolle von Grenzen zuständig (vgl. Sarantaki 2023, 97). Als Akteur:innen von Pushbacks werden neben der Polizei, aber auch das Militär und in manchen Fällen paramilitärische Gruppen genannt. Wie die Recherchen von Forensic Architecture zu illegalen Haftzentren zeigen, sind deutsche Polizist:innen und Fahrzeuge der deutschen Polizei an der Evros-Grenze im Einsatz (*Pushbacks at the Evros/Meriç River: Situated Testimony*). Jüngere Untersuchungen und Medienberichte legen außerdem nahe, dass in einigen Fällen Asylsuchende gezwungen werden, bei den Pushbacks anderer Menschen mitzuhelfen (vgl. Christides et al. 2022). Auch die europäische Grenzschutzagentur Frontex ist seit 2010 in der Region präsent (Koros 2021, 239). Ihre Einsätze am Evros begannen mit der Operation RABIT (Rapid Border Intervention Team), die 2010 auf Anfrage der griechischen Regierung angesichts einer als „migrationspolitischer Ausnahmezustand“ (Kasperek 2021, 225) dargestellten Situation an der Grenze vollzogen wurde. Insgesamt lassen sich die grenzpolitischen Maßnahmen und die Präsenz von Frontex an der Evros-Grenze seither in einem doppelten Zusammenhang sehen, der einerseits Bemühungen zum Ausdruck bringt, Griechenland in das europäische Grenzregime zu integrieren. Auf der anderen Seite versucht das Land, europäische Unterstützung für seine eigenständigen Maßnahmen des Grenz- und Migrationsmanagements zu erzwingen (Kasperek 2021, 226). Es entsteht eine „konfliktvolle und schillernde Ko-Existenz“ (Kasperek 2021, 225) zwischen einzelstaatlicher und europäischer Souveränität, welche die Verantwortlichkeiten für gewaltvolle Grenzpolitik und Pushback-Operationen verschleiert. Dies zeigt auf, dass weder die Souveränität der Grenzstaaten Türkei und Griechenland noch die europäische supra-nationale Souveränität mit den bestehenden territorialen Grenzregimen festgeschrieben sind, sondern dass diese sie durch überlagernde und umkämpfte Strategien der Grenzziehung stabilisieren.

Nicht nur an den griechischen EU-Außengrenzen wird von Pushbacks berichtet. Die Landesgrenzen von Spanien, Ungarn, Kroatien, Bulgarien und Polen bilden je eigene Infrastrukturen

der gewaltvollen Zurückweisung von Asylsuchenden aus, die unter dem erstarkenden Einfluss rechtspopulistischer Regierungen verstärkt werden (vgl. Pro Asyl 2023). Die ungarische Regierung führt gewaltvolle Zurückweisungen etwa als Element der effektiven Grenzsicherung in ihren offiziellen Statistiken auf und zwingt Geflüchtete ohne Asylverfahren zur Rückkehr nach Serbien. An der kroatischen Grenze wird unter dem Namen „Operation Korridor“ die EU-Grenze bewacht, wobei es gewaltsame und systematische Pushbacks gibt, die das kroatische Innenministerium jedoch konsequent leugnet. Die polnische Regierung stellte im August 2022 einen 186 Kilometer langen Grenzzaun zu Belarus fertig; diese Grenze ist seit 2021 ein weiterer Schauplatz von Zurückweisungen und Schikanierungen nicht-europäischer Asylsuchender (Pro Asyl 2023, 16).<sup>16</sup> An der Grenze zwischen der spanischen Exklave Melilla und Marokko verläuft ein zwölf Kilometer langer Zaun, der regelmäßig Schauplatz von gewaltvollen Pushbacks wird, wie Forensic Architecture in der 2020 erschienen Investigation *Pushbacks in Melilla: ND and NT v. Spain* darlegt.

16 Pushbacks an der Grenze zwischen Belarus und Polen sind Gegenstand des Spielfilms *Green Border* von Agnieszka Holland (2023).

Bei der Bezeichnung „Pushback“ handelt es sich nicht um einen etablierten juristischen Begriff (vgl. Keady-Tabbal und Mann 2021). So mag die Bezeichnung des „Zurückweisens“, wird sie nicht weiter kontextualisiert oder erklärt, euphemistisch verschleiern, dass es sich bei Pushbacks um Gewalt handelt, die Schikanierungen und Misshandlungen, Körperverletzungen, Konfiszierung und Zerstörung von Privatgegenständen, aber auch unmenschliche und willkürliche Inhaftierungen umfasst. In der Wortschöpfung des Pushbacks steckt zudem eine Verharmlosung, die in der Formulierung des „zurück“ enthalten ist: Sie impliziert, dass es für Personen, die sich gezwungen sehen, ihr Land zu verlassen, die Option eines „zurück“ geben kann, während es sich in nicht wenigen Fällen eher um ein „left to die“ handelt (vgl. Keady-Tabbal und Mann 2021).

Die Formulierung des „left to die“ wurde von Forensic Architecture aufgegriffen. Die Investigation *The Left-To-Die Boat* (2012) ermittelt mittels einer als *forensic oceanography* bezeichneten Methode den Fall eines Bootsunglücks von 2011, das als ein Pushback an den Meeressgrenzen gilt. 72 Geflüchtete waren mit einem Schlauchboot von der libyschen Küste in Richtung Italien aufgebrochen. Obwohl sie Notsignale sendeten, von mindestens einem Militärhubschrauber gesichtet wurden und mit einem Militärschiff interagierten, wurden die Personen nicht gerettet, sondern 14 Tage im Wasser dem Treiben überlassen. Nur neun Passagiere überlebten. Die Investigation von Forensic Architecture kombiniert deren



Aussagen und Wind- und Strömungsdaten mit Satellitenbildern zu einem digitalen Modell der *liquid traces* des Ereignisses (Stuckey 2022, 276ff; Sander 2022). Das *Left-To-Die Boat* kann hier nur stellvertretend eine Unsumme an Zurückweisungen oder *Drift-Backs* stehen, die an den Seegrenzen im Mittelmeer stattfinden. Die dort zum Einsatz kommenden Infrastrukturen der Grenzstabilisierung nehmen teils andere Gestalt an als an den Landesgrenzen und umfassen Frontex-Einsätze, nationale Küstenwachen und Fischerboote sowie Überwachungsassemblagen aus Wärmebildkameras, Satellitendaten und weiteren Verfahren des *remote sensing*. Die Dokumentation von Pushbacks auf dem Meer ist daher anderen Herausforderungen ausgesetzt (vgl. dazu exemplarisch Heller 2015).

Menschenrechtsbeschwerden gegen Pushbacks wie sie beispielsweise das ECCHR (European Center for Constitutional and Human Rights) im Rahmen von Dritrinterventionen vorbringt, betreffen Verletzungen gegen eine Reihe von Artikeln der Europäischen Menschenrechtskonvention (EMRK) wie Artikel 2 (Recht auf Leben), Artikel 3 (Verbot von Folter), Artikel 5 (Recht auf Freiheit und Sicherheit), Artikel 8 (Recht auf Achtung des Privat- und Familienlebens) und Artikel 13 (Recht auf wirksame Beschwerde) (vgl. ECCHR 2022b). Indem Personen, die eine Grenze überquert haben, der Zugang zu einem Asylverfahren verweigert und sie stattdessen heimlich und ohne Registrierung inhaftiert, bevor sie in Schlauchbooten gewaltsam über den Grenzfluss zurück in die Türkei gebracht werden, verstoßen die Zurückweisungen am Evros gegen das in Artikel 33(1) der Genfer Konventionen von 1951 festgehaltene Prinzip des *Non-Refoulements*:

No contracting State shall expel or return („refouler“) a refugee in any manner whatsoever to the frontiers of territories where his life or freedom would be threatened on a account of his race, religion, nationality, membership of a particular social group or political opinion. (United Nations 1951, 9, Art. 33)

Um diesen Grundsatz der Nichtzurückweisung wirksam werden zu lassen, muss es Personen ermöglicht werden, ihre Angst vor der Rückkehr in das Land, aus dem sie geflohen sind, auszudrücken. Sie müssen von dem Recht Gebrauch machen können, dass ihr Asylgesuch fair und gerecht untersucht wird. Auch die Möglichkeit eines Rechtsbeistands muss gegeben sein. Insofern beinhaltet das Diktum eine zentrale prozedurale Komponente, die wesentliche Voraussetzung des *Non-Refoulement* ist (Giuffré 2017, 253). Oder in anderen Worten: Das Gebot der Nichtzurückweisung umfasst die staatliche

Pflicht, Migrant:innen, Fliehenden, Asylsuchenden und grundsätzlich allen Menschen den Zugang zu einem Asylverfahren zu ermöglichen. Laut des Dublin-Verfahrens ist im Falle irregulärer Migration dafür derjenige EU-Staat verantwortlich, in dem die flüchtende Person zuerst registriert worden ist. Das Verbot der Zurückweisung gilt für alle Flüchtenden, einschließlich derjenigen, die nicht offiziell als solche anerkannt wurden und für Asylsuchende, deren Status noch nicht geklärt ist. Zusätzlich gilt laut der ECHR (European Convention on Human Rights) das Verbot von Kollektivausweisungen ohne Einzelfallprüfung: „Collective expulsion of aliens is prohibited.“ (Council of Europe 1963, 2)

### Submerging Smartphones

Diverse NGOs, Aktivist:innen, Journalist:innen und Betroffene, aber auch das Kommissariat für Menschenrechte des EU-Rats recherchieren Informationen, führen Interviews, sammeln Zeug:innen-Aussagen und stellen umfangreiche Berichte wie etwa das 1460 Seiten starke *Black Book of Pushbacks* (Border Violence Monitoring Network 2020)<sup>17</sup> über gewaltvolle Zurückweisungen von Menschen auf der Flucht zusammen (vgl. Greek Council for Refugees (GCR) 2023; ECCHR 2022a; Amnesty International 2021; HumanRights360 2020b; Mobile Info Team 2019; ARSIS-Association for the Social Support of Youth, Greek Council for Refugees und HumanRights360 2018). Auf diese Berichte und deren dokumentarischen Ansatz werde ich im Kapitel *Pushbacks bezeugen* detailliert eingehen und hier mit einem ersten, überschaubaren Beispiel einsetzen.

17 Das *Black Book of Pushbacks* umfasst Berichte zu Grenzgewalt in den Ländern und Regionen Italien, Slowenien, Ungarn, dem Balkan und Griechenland.

Zwischen 2018 und 2020 haben die Migrationsforscher:innen Lena Karamanidou und Bernd Kasperek Feldforschungen, Interviews mit Polizei-beamt:innen und Ortsansässigen durchgeführt, um die Infrastrukturen der Grenzkontrolle an der griechisch-türkischen Grenze zu untersuchen (Karamanidou, Kasperek und Campbell 2021). Trotz dieser umfangreichen ethnografischen Forschung, die zudem auf Kaspereks Untersuchung (2021) der europäischen Grenzschutzagentur Frontex aufbaut, weisen die beiden in ihrem Aufsatz auf die Unmöglichkeit hin, Pushbacks in situ zu erforschen und zu dokumentieren: „Their key stage, the expulsion to Turkey across the river, takes place in a military zone, inaccessible to all but a few members of the public – mainly local farmers and fisher.“ (Karamanidou und Kasperek 2022, 14)

Journalist:innen, Anwält:innen und Forscher:innen, die die systematische Praxis der gewaltvollen Zurückweisung an EU-Grenzen beschreiben und publik machen wollen, stehen daher vor der Herausforderung, diese mit Material zu belegen. Auch

die Erforschung des Flusshabitats aus naturkundlicher Perspektive wird am Evros durch die Militarisierung des Geländes verhindert. Im gesamten Gelände sind Verbotsschilder aufgestellt, die das Fotografieren untersagen (vgl. Levidis 2021, 146). Den beiden Research Architecture-Forschern Ifor Duncan und Stefanos Levidis gelang es nur, sich in den engeren Raum des Flussufers zu begeben, indem sie sich als Vogel-Beobachter ausgaben (Levidis 2021, 24).

Ich führe diese anekdotische Dimension in die Darstellung der Pushback-Umgebungen ein, um zu betonen, wie die Grenze auf verschiedene Weise performativ verfestigt und hervorgebracht wird. Dazu zählen die ökologischen Bedingungen im Flussgebiet, die Untiefen des Gewässers, die schon ca. 50 cm nach dem Ufer beginnen oder die gefährliche Strömung, welche Schwimmende und Boote in unkontrollierbare Richtungen, zum Beispiel zurück zur türkischen Küste oder in Richtung griechischer Grenzposten treibt. Die Grenzlinie zwischen der Türkei und Griechenland verläuft an vielen Stellen genau in der Mitte des Flusses, am Ort, wo der Evros am tiefsten ist und die stärkste Strömung und Treibkraft aufweist. Diese kalkulierte Einbeziehung der natürlichen Gegebenheiten und landschaftlichen Disposition der Grenzregion in die Militarisierung der Grenze haben Duncan und Levidis als Strategie des „weaponizing a river“ (2020) bezeichnet. „It is when the river assemblage is nested within the border and its antagonistic geopolitical and material qualities, that its characteristics of speed and volume are weaponised.“ (Levidis 2021, 124)

Neben seiner Funktion als naturalisierte Grenzinfrastruktur und einkalkulierte Hürde, die als eine Waffe gegen Migrationsversuche angesehen werden kann, wirkt der Fluss als Agent der Verunklarung, der Spuren und Beweise auslöscht. Die Geografie um den Fluss erlaubt den beteiligten Ländern, Türkei und Griechenland, ihre Zuständigkeiten und Verantwortung für die im Grenzgebiet geschehene Gewalt „in the shifting sands“ (Askew 2021) verschwimmen zu lassen. Manche Leichen von Personen, die bei einem Fluchtversuch in den Strömungen des Evros ertrinken, werden nie gefunden, da sie von Ablagerungen und Bäumen im Fluss gehalten werden (Levidis 2021, 130). Wie der Forensiker Pavlos Pavlidis erklärt, der als Protagonist in der ARTE-Dokumentation *Re: Namenlose Tote Flüchtlinge. Ein Griechischer Forensiker Ermittelt* (2022) begleitet wird, können die Identitäten von Toten, die aus dem Fluss geborgen oder in den Wäldern aufgefunden werden, oft nicht geklärt werden. Spuren seien nicht auslesbar und es fehle eine ausreichende grenzübergreifende DNA-Datenbank. Aus diesem Grund bewahrt der Forensiker persönliche Gegenstände – wie

Schmuck, Uhren, Schlüssel oder kaputte Handys – der Toten in Kartons unter seinem Schreibtisch auf, in der Hoffnung, sie zu einem späteren Zeitpunkt an Familienmitglieder zu übergeben. Oft steht er per WhatsApp mit Personen in Kontakt, die Angehörige vermissen und ihm Fotos schicken, die bei der Identifikation helfen sollen.

Wie die gesammelten Relikte des medizinischen Forensikers zeigen, sind die illegalisierten Grenzüberquerungen, Fluchtversuche, Zurückweisungen und Gewalteskalationen politische Ereignisse der Gegenwart, die im Kontext von mobiler Konnektivität und dem Mediengebrauch des Smartphones betrachtet werden können. Während der Flucht ermöglichen Navigationsapps die Planungen von Routen durch unbekanntes Territorium. Standortmitteilungen, Clips, Fotos, Chats, Nachrichten und viele weitere Anwendungen ermöglichen eine grundsätzliche Teilhabe an der vernetzten Digitalkultur und bilden eine wichtige Infrastruktur der Flucht-Migration (vgl. Leurs und Patterson 2020). Mit ihnen wird die Kontaktaufnahme mit Familienangehörigen, Informationsnetzwerken und den sozialen Medien ermöglicht, die wichtiges Wissen zur Flucht bereitstellen (Leurs und Patterson 2020, 584). Gleichzeitig hinterlässt der Smartphone-Gebrauch Spuren, die sich etwa durch GPS-Daten ermitteln lassen, die Menschen auf der Flucht der Überwachung aussetzen und sie in besonderer Weise adressierbar machen – wie am Beispiel der oben erwähnten SMS deutlich wird, welche der griechische Grenzschutz an Mobiltelefone verschickte, die sich im entsprechenden Radius in das Mobilfunknetz eingeloggt hatten, um Fluchtversuche abzuwehren. Auch zur Überwachung des Grenzgebiets wird auf Smartphone-Daten zurückgegriffen. Als Teil der oben erwähnten „surveillant assemblage“ wurde im Sommer 2021 beispielsweise das mit Artificial Intelligence trainierte und EU-finanzierte Überwachungssystem FOLDOUT am Evros getestet. Das System begreift sich als Interface, um verschiedene Überwachungsdaten von Drohnen, Hubschraubern, Satelliten sowie Bodensensoren zu versammeln und sich in der Nähe befindende Smartphones zu erkennen. Die „Smart Camera“ dieses Systems verfüge über ein „multi-sensor detection system for improved performance in foliated environment“ (vgl. Foldout 2023), das ideal auf die unwegsamen Verhältnisse und die Vegetation am Evros zugeschnitten sei. Das System verspricht mittels „Laubdurchdringung“ eine gänzliche Erfassung des Geländes in stark bewaldeten Abschnitten, die vielleicht als Verstecke dienen.

Die Gewalt, die im Verschleiern von Pushbacks liegt, wird mit dem Entzug der mobilen Infrastruktur des Smartphones

deutlich: Routinemäßig zerstören die griechische Polizei und ihre Hilfskräfte beim Ausführen von Zurückweisungen und Inhaftierungen die Handys der Flucht-Migrant:innen am Evros. Dazu wählen sie meist den denkbar einfachen Weg, die Geräte kurzerhand in den Fluss zu werfen. Diese wenige Sekunden dauernde Handlung ist ein gezielter Akt gegen Evidenz. Mit der Zerstörung der Telefone wird verhindert, dass Asylsuchende den Pushback dokumentieren können. Die Gewässer des Evros wirken als eine basale materielle Infrastruktur des digitalen Entzugs und der erzwungenen Entnetzung. Als materielle Objekte und technische Artefakte könnten die kaputten Smartphones auf dem Grund des Grenzflusses in ihrer schieren Menge die Gewalt bezeugen, die zur Aufrechterhaltung souveräner Gewalt und ihrer Grenzregime zum Einsatz kommt, wie Stefanos Levidis es anschaulich auf den Punkt bringt:

In the case of the Evros, the submergence of the phones symbolises non-reception as the denial of access to the infrastructure of communication. [...] The pushback is the exact denial of reception – physical, administrative, emotional, and digital. Carried downstream in the sediments of the delta, at the threshold of the Aegean, smashed and waterlogged mobile phones accrete with the sands of shifting islands, while lithium from their batteries seeps into the freshwater ecosystem. (Levidis 2021, 147)

Der Entzug von Smartphones steht paradigmatisch für eine Kette an Zurückweisungspraktiken. Diese verletzen zugleich die Rechtsordnung von Asyl- und Migrationsverfahren und behindern die Mediennutzung von Menschen auf der Flucht. Eine solche Deutung des Smartphones als symbolischem Objekt zieht sich durch die Bildsprache von *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*. Ich komme im Verlauf meiner Auseinandersetzung mit der Investigation wiederholt darauf zurück, um die Konsequenzen dieser These für die politische Sichtbarkeit von Flucht und Migration im Kapitel *Pushbacks bezeugen* weiterzudenken.

Die Zerstörung von Smartphones, um Dokumentation und Kontaktaufnahme zu Anwält:innen, Familienmitgliedern oder NGOs zu verhindern, findet nicht nur am Evros, sondern auch an anderen EU-Grenzen statt. Von der kroatischen Grenze wird von der NGO Border Violence Monitoring Network berichtet, dass der Grenzschutz dazu übergegangen war, nicht nur die Bildschirme von Smartphones zu zerstören, sondern mithilfe eines Schraubenziehers die Ladebuchse der Geräte zu beschädigen. Mit zerstörtem Anschluss können die Geräte nicht mehr aufgeladen werden und ein Datentransfer mittels

eines Kabels wird verhindert. Anschließend wurden die kaputten Geräte den Flucht-Migrant:innen in Plastikhüllen zurückgegeben, was eine besonders perfide Dimension dieses Vorgehens zum Ausdruck bringt. Wertvolle und neue Geräte wurden hingegen oft einbehalten und illegal weiterverkauft (Beckmann et al. 2023).

### **Fake News: States of Denial**

Die Dokumentation von Pushbacks wird nicht nur durch die Geheimhaltungspraktiken und Gewaltanwendungen der Polizei verhindert, indem mit dem Zerstören von Mobiltelefonen die Beweisaufnahme und Zirkulation von Bild- und Videomaterial gestoppt wird; sie findet zugleich auf der Ebene der Öffentlichkeitsarbeit der griechischen Regierung statt. Dazu gehört die Reaktion der Behörden auf Berichte und Veröffentlichungen von Pushbacks, die ignoriert oder fallen gelassen werden, selbst wenn sie von glaubwürdigen Quellen wie dem UNHCR, IOM oder dem Greek Council for Human Rights stammen (Koros 2021, 246). In einem Interview aus dem Jahr 2019 antwortete der griechische Ministerpräsident Mitsotakis auf die Frage, ob es an der Grenze zu Griechenland Pushbacks gebe, mit der knappen Formel: „Nein. Ich habe keine dahingehenden Informationen der zuständigen Behörden.“ (Höhler und Bastian 2019) Auf Anfrage eines Journalisten des *Spiegels*, mit dem Forensic Architecture für die Analyse des Falls zusammengearbeitet hatte, sagte ein Sprecher der griechischen Polizei auf die Konfrontation mit den Recherche-Ergebnissen hin: „Es wird keine Untersuchung geben, weil es keine Pushbacks am Evros gibt.“ (Christides, Lüdke und Popp 2020)

Auf die erste, kurz danach von Forensic Architecture durchgeführte Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç-River: Analysis of Video Evidence*, die ein Video analysiert, das dem *Spiegel* von türkischen Grenzpatrouillen zugespielt wurde und zeigt, wie ein Schlauchboot mit einer Personengruppe vom Flussufer übersetzt (vgl. Christides, Lüdke und Popp 2019), reagierte nicht nur Mitsotakis mit einer Zurückweisung des Materials in der *BILD*-Zeitung (vgl. Ronzheimer, Spyropoulou und Biskup 2019), sondern auch die Gewerkschaft des griechischen Grenzschutzes (Panhellenic Federation of Border Guards). Eine Pressemitteilung vom 13. Dezember 2019 versteht sich als „Reaktion der Grenzpolizei auf die Propaganda der Schleuser“ (Posyfy 2019). Sie bezeichnet die in der Ermittlung stattfindende „Propaganda gegen Grenzwächter mit ‚versteckten Kameras‘ in den Bäumen“ als „Science-Fiction-Szenarien“ (Posyfy 2019). Sie spricht weiterhin von „unbegründeten Anschuldigungen gegen unsere Kollegen, die seit Jahrzehnten unter schwierigen und widrigen Bedingungen,

aber immer unter Wahrung der Menschenrechte und im Rahmen der demokratischen Grundsätze des griechischen Staat ihren Dienst im Grenzschutz versehen“ (Posyfy 2019).<sup>18</sup>

18 Für die Übersetzung dieser beiden Zitate bedanke ich mich bei Joana Bürger.

Wie die Website von Forensic Architecture zitiert, interpretiert die Pressemitteilung das Video als Fälschung, da die dort aufgezeichnete Flussüberquerung bei Tageslicht stattfindet und die aufgegriffenen Migrant:innen ruhig und geordnet das Boot besteigen, was nicht zum Ablauf von Pushback-Operationen passen würde. Im Infragestellen des Videomaterials und im Äußern des Manipulationsverdachts – „so würden Pushbacks nie ablaufen“ –, die das zentrale Anliegen der Pressemitteilung zu sein scheinen, steckt ein implizites Zugeständnis der Existenz von Pushbacks (vgl. *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: Analysis of Video Evidence* 2019).

Videofootage, das im März 2020 im Zuge der Gewalteskalationen und der Tötungen Muhammad al-Arabs und Muhammad Gulzars an der Evros-Grenze zirkulierte, wurde von Regierungssprecher Stelios Petsas auf Twitter als „Fake News“ und „Turkish Propaganda“ bezeichnet und durch die Hashtags #fakenews und #fakeTurkishPropaganda gerahmt (@SteliosPetsas 2. März 2020). Als Kampfbegriff, der von rechtsextremen und rechtspopulistischen Politiker:innen genutzt wird, um unliebsame Medienberichterstattung der etablierten Presse abzuwerten, ist die Bezeichnung „Fake News“ Ausdruck eines veränderten Mediensystems unter dem Einfluss der Digitalisierung und der sozialen Medien, die einerseits als Quelle, andererseits als Kanal des vermeintlichen *Debunking* wirken.<sup>19</sup> Er steht in Verbindung zu verwandten Diagnosen einer umkämpften digitalen Wissensgesellschaft, welche etwa mit „Post-Truth“ und dem Ausrufen eines „postfaktischen Zeitalters“ gerahmt werden (vgl. Schauerte und Vehlken 2018; Siegert und Engell 2018). Besonders pointiert bringen diese Begriffe zum Ausdruck, dass Evidenz (etwa in Form von Videobeweisen) keinesfalls als allgemeingültig Einleuchtendes gelten kann, sondern dass es sich bei ihr um eine umstrittene und extrem „umkämpfte Ressource“ handelt (vgl. Zachmann und Ehlers 2019). In anderen Worten: Sie sind zeitgenössisches Indiz für die Fragilität von Evidenz.

19 Besondere Virulenz erlangte die Bezeichnung „Fake News“ durch Donald Trump, der bereits in seiner ersten Pressenkonferenz als Präsident mit diesem Ausdruck eine Frage eines CNN-Journalisten zurückwies. Neben seinem Gebrauch als Kampfbegriff bedeutet Fake News eigentlich die gezielte Streuung von Desinformation, um Personen oder Organisationen Schaden zuzufügen (Sängerlaub 2020, 99ff.).

Über die plakative Wortschöpfung der „Fake News“ hinaus kann im Fall der diversen Pushback-Leugnungen mit Stanley Cohen (2001, 7ff.) von facettenreichen „states of denial“ gesprochen werden, die sich als faktische Leugnung („nichts ist passiert“), als Interpretations- und Ermessensspielraum („es ist etwas anderes geschehen“) und als angedeutete Rechtfertigung („was passiert ist, ist gerechtfertigt“) klassifizieren

lassen. Jede dieser drei Leugnungsstrategien kommt im Zuge der Investigationen von Forensic Architecture zum Einsatz, wenn Pushbacks erst schlichtweg geleugnet, an anderer Stelle die Darstellung infrage gestellt wird, schließlich eine implizite Rechtfertigung formuliert wird. Die Außengrenzen der EU werden auf diese Weise nicht nur von Grenzposten, Zäunen, biometrischer Überwachung oder Datenerfassung geschaffen, sie sind zudem durch eine „epistemic borderwork“ (Davies, Isakjee und Obradovic-Wochnik 2023, 169) mitkonstituiert.

So wirkt die hier dargestellte Technik des diskursiven Regierens wie zugeschnitten für eine an Michel Foucault (2010, 38) orientierte Betrachtung souveräner Gewalt, die sich „auf die materiellen Operatoren, die Unterwerfungsformen, auf die Verbindungen und Verwendungen lokaler Systeme dieser Unterwerfung und schließlich auf die Wissensdispositive ausrichten muss“. Und während im Kontrollraum des Grenzgebiets mit der dort installierten *borderscape* eine Form der Überwachung als *borderwork* betrieben wird, so wird mit geheimen Haftzentren, undokumentierten Verhören, körperlicher Gewaltanwendung, dem Konfiszieren von Dokumenten, persönlichen Gegenständen und Smartphones an der Geheimhaltung und Leugnung der gewaltvollen Zurückweisung gearbeitet (vgl. Koros 2021, 245). Der Diskurs der Verneinung und der Leugnung, das Abstreiten, Ignorieren und Marginalisieren von Zeug:innen-Aussagen und eine machtdurchgesetzte Politik der Glaubwürdigkeit sind zentrale Elemente der strategischen und systemischen Dimension von Pushbacks (Davies, Isakjee und Obradovic-Wochnik 2023, 172). Illegale Zurückweisungen sind Teil eines komplexen Gewaltgefüges, das sich ebenso als epistemische Gewalt wirksam hält.

### **Normalisierung und Othering**

Anstatt Pushbacks von Flucht-Migrant:innen „nur“ als Rechtsverletzungen und damit als Abweichungen von den Werten und Gesetzen der EU-Länder zu verstehen – was einem Narrativ von „Ausnahmen“ und „Einzelfällen“ zuarbeiten würde – sollten diese als eine normalisierte Technologie des Grenzmanagements verstanden werden, so argumentieren Lena Karamanidou und Bernd Kasperek im bereits zitierten Aufsatz (2022, 14). Dieser Einsicht, Pushbacks als Routine und außerrechtliche Normalität zu betrachten, arbeiten die Berichte und Zusammenstellungen der NGOs zu, welche durch das Versammeln von einer großen Summe an Zeug:innenaussagen zu belegen versuchen, dass Pushbacks institutionalisierte Verfahren sind. Pushbacks als „Ausnahmen“ zu begreifen, würde diese als „Störfälle“ innerhalb des *integrated border management* verorten, das 2006 mit dem Schengen Borders Code



(SBC) eingeführt wurde. Sie als Verstöße gegen diese Maßgaben zu betrachten, hieße, eine technische „Lösung“ läge in einer besseren Grenzverwaltung unter strengerer Einhaltung der Menschenrechte, umgesetzt durch verstärkte Überwachung und bessere Ausbildung der Grenzschutzbeamt:innen oder eine stärkere Präsenz von Frontex (Karamanidou und Kasperek 2022, 16). Stattdessen müssen Pushbacks als Teil einer „langjährigen und koordinierten Abschreckungspolitik“ (vgl. ECCHR 2022b) begriffen werden, bei der Täter:innen keinerlei Strafe oder Ermittlung zu befürchten haben. Es gilt als Ziel von Pushback-Operationen, den Betroffenen den Zugang zu allen Rechten – sowohl prozessualen als auch materiellen – zu verwehren. Dies betrifft ebenso das Recht, Asyl zu beantragen und menschenwürdige Aufnahmebedingungen zu erhalten (ECCHR 2022a, 1).

Karamanidou und Kasperek (2022, 25) resümieren, dass die Operationen gewaltvoller Zurückweisung als Repräsentationen der inhärenten Gewalt der europäischen Grenzen gelten können. Ihr Einsatz sei ein strategisch-geduldetes Mittel, um die europäische Innensicht zu stabilisieren. Neben dem gewaltvollen Entzug dokumentarischer Infrastrukturen lassen sich biopolitische Argumente für eine doppelte Unsichtbarkeit von Pushbacks an der türkisch-griechischen Grenze finden. Nicht nur finden diese im Geheimen und ohne die Anwesenheit von Zeug:innen statt, sie haben zudem Teil an einem Prozess des *Othering*, in dem Migrant:innen als *andere* angesehen werden (vgl. De Genova 2013a). Es stellt sich die Frage, wessen Stimme im Diskurs zu europäischer Grenzpolitik gehört werden kann und wessen Erfahrungen und Erlebnissen Bedeutung beigemessen wird. In Diskursen zu europäischer Migrationspolitik seit 2015 wird daher von einem Balkanismus (beispielhaft manifestiert im Begriff der „Balkanroute“) und gesellschaftlicher Ignoranz gesprochen, die von rassistischen Vorurteilen und Verallgemeinerungen grundiert sind (vgl. Graf 2021, 118). Denn über den euphemistischen Begriff der „Zurückschiebung“ und der damit verbundenen Leugnung als infrastrukturelle Praxis und Routine-Operation an den EU-Außengrenzen, konstruiert sich auch eine vermeintliche europäische Zivilität, die sich in Abgrenzung von den Grenzregionen positioniert.

Schon in den Jahren vor 2015 wurde die Ausgrenzung Griechenlands innerhalb der EU durch „Krisen“ narrativiert, vor allem durch die Finanz- und Schuldenkrise der späten 2000er Jahre, die Griechenland weiter in die Peripherie Europas rücken ließ (Kouvelakis 2018, 6ff.). Im Zuge der sog. „Migrationskrise“ ist die eingangs erwähnte Formulierung

der EU-Kommissionspräsidentin Ursula von der Leyens aufschlussreich, die bei einem Besuch im Evros-Gebiet nicht nur Unterstützung in Milliardenhöhe für den Ausbau der Grenzüberwachungsanlagen zusicherte, sondern Griechenland für seine Grenzarbeit lobte: „I thank Greece for being our European ασπίδα [English: shield] in these times.“ (European Commission-Statement 2020) Gleichzeitig wird mit dem Bild des Schutzschildes eine Geste der Exterritorialisierung bemüht und das umstrittene Bild der „Festung Europa“ (vgl. Clemens 2022) beschworen. Mit den Worten der Historikerin Maria Todorova (2009, 188) lässt sich diese Konstruktion europäischer Binnendifferenzierung als „the other‘ within“ bezeichnen: „As in the case of the Orient, the Balkans have served as a repository of negative characteristics against which a positive and self-congratulatory image of the ‚European‘ and the ‚West‘ has been constructed.“ Durch solche tiefgreifenden Narrative und Projektionen verdichtet sich das Bild der EU-Außengrenze als einer Puffer- und Grenzzone, die in der europäischen Union zwischen Innen und Außen „vermittelt“ und damit die zentral-europäische Innensicht prägt (Graf 2021, 111). Es handelt sich um die regionalen und lokalen Ränder, um die Grenzregionen, an denen sich die Macht zentraleuropäischer Souveränität verdichtet (Foucault 2010, 31). Die Materialität der Grenzdurchsetzungspraktiken ist mit der symbolischen und ideologischen Produktion einer Szene des „Ausschlusses“ und der eines untergeordneten Einschlusses zugleich verwickelt (De Genova 2013b, 255).

Wie oben beschrieben, existieren kaum Bilddokumente von Pushback-Operationen. Der Fall von Ayşe Erdoğan bildet eine wichtige Ausnahme: Es handelt sich um den ersten Fall, in dem Asylsuchende den griechischen Staat auf Basis von Dokumenten wegen einer illegalen Zurückweisung verklagten (vgl. Koçulu 2020). Als mögliche Beweisschnipsel können Handyfotos, Nachrichten, Standortmitteilungen und Clips dazu beitragen, dass Pushbacks vor Gericht gebracht werden können. Dazu muss die Arbeit geleistet werden, die Bilder zu verifizieren, zu beglaubigen, zu autorisieren und zu einem Fall zusammenzuführen, der als aussagekräftige und nachvollziehbare Rekonstruktion des Geschehens gelten kann. Nicht nur die Aufarbeitung der Dokumente als gerichtsfähige Beweise, sondern ihr Eintritt in einen Evidenzprozess wird zum Auftrag für die Rechercheagentur Forensic Architecture. Die Rekonstruktion des Falls formiert sich gegen die als *denial* beschriebenen Strategien der Zurückweisung von Dokumenten mit der Formel „Fake News“ und des pauschal geäußerten Manipulationsverdachts. Auch gegen die Verleugnung der systematischen Dimension von Pushbacks, die das *Othring*

derjenigen bewirkt, die gewaltvolle Zurückweisungen erleben, arbeitet sie an. Zuletzt muss dem erzwungenen Vergessen und der Unanschaulichkeit, die durch das Zerstören von Handys während der Inhaftierung und Zurückweisung von Flucht-Migrant:innen bewirkt werden, in audiovisueller Form begegnet werden.

Diese Anliegen versammelt die Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* von Forensic Architecture. Ihr Aufbau erweist sich als Prozess der Evidenzgewinnung, der dem Auftrag folgt, auf die oben genannten Krisen mit einer strategischen Verlagerung und Konfrontation mit den Mitteln audiovisueller Verfahren zu reagieren. Im Hinblick auf diese reflexive Dimension bildet das Video ein reichhaltiges Forschungsobjekt. Es dient mir als Präzedenzfall für eine Archäologie der Gegenwart, um kontextspezifische Verteilungen des Sichtbaren, Sagbaren und Hörbaren zu verstehen.<sup>20</sup> Der Fall ermöglicht es, das Problem von Evidenz als eine Frage nach politischen Auftritten im Zeitalter des Smartphones, also in vernetzten digitalen Medienkulturen in den Blick zu nehmen.

20 In seinem Buch zu Michel Foucault diskutiert Gilles Deleuze (1992, 73ff.) dessen Methode der Archäologie: „Es gibt eine Archäologie der Gegenwart. Ob gegenwärtig oder vergangen, das Sichtbare ist wie das Sagbare: sie bilden das Objekt nicht einer Phänomenologie, sondern einer Epistemologie.“

## Video-im-Video: Fluchtauftritt und Evidenzprozess

In der einführenden Auseinandersetzung mit der Agentur Forensic Architecture hat sich die Frage nach der Eigenmacht und der „Eigengravitation“ (Engell, Siegert und Vogl 2008, 6) ihres heteronomen Handelns mit Auftrag abgezeichnet. Sie betrifft nicht nur die Forscher:innen der Rechercheagentur, sondern auch Medien, die Teil an der gebündelten Agentur und den diversen Praktiken der forensischen Versammlung haben. Sie entwickeln Agentialität und eigene Handlungsaufforderungen, die sich nicht – eine medienwissenschaftliche Binse – auf die Autor:innenschaft einer Rechercheagentur zurückführen lassen. Sie zeigen offenkundig, dass unter digitalen Bedingungen mit dem Konzept der vorgefundenes Quellenmaterial verarbeitenden Postproduktion keine Repräsentationsform, sondern eine Form der Eigenkreation benannt ist, die sich, wie Hito Steyerl (2013) vorschlägt, unter Bedingungen des *Zirkulationismus* ereignet.

Anhand ihrer zirkulären Dynamiken lassen sich Videoinvestigationen schematisieren: Für die Aufarbeitung von Fällen wird Bildmaterial dem Kreislauf digitaler Bildproduktion, den Zirkulationsmedien und Plattformen entnommen, ausgewertet, arrangiert, neu dargestellt, um weitere Bausteine ergänzt und

21 Eine solche Lesart der Videos von Forensic Architecture skizziert beispielsweise Monika Dommann (2015).

in eine neue geschlossene Videoform komprimiert, die anschließend in weitere Zirkulationskanäle eintritt.<sup>21</sup> Gleichzeitig neigen zirkuläre Erklärungen zur Tautologie und vollziehen einen argumentativen Zirkelschluss. Nicht das Vorhandensein von Bildzirkulation, sondern die Ausgestaltung der jeweiligen Zwischenschritte, Schwellen und Hürden ist interessant. Um diese Ebenenwechsel zu beleuchten, ihre Wirkmacht in den Blick zu nehmen, sie als eigene ästhetische Agenten zu denken und gleichzeitig ihre Fliehkräfte zu fassen, werden unterschiedliche infrastrukturelle Inversionen nötig sein.

### **Videoinvestigationen**

Dieses Buch nutzt für die Videoarbeiten von Forensic Architecture den Begriff der *Videoinvestigation*. Im Unterschied zu vielen anderen Konzepten erfährt er keine eigenständige Begriffsarbeit durch die Agentur selbst. Dennoch handelt es sich um die Bezeichnung, welche in den Publikationen und innerhalb der Videos selbst gebraucht wird. Im Kommentar der Videoarbeit *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* fällt einleitend dieser Begriff: „This video investigation seeks to verify the group’s entry into Greek territory on the 4th of May 2019 and their pushback to Turkey on the 5th of May, where they were arrested by the Turkish authorities.“ (00:01:20–00:01:33)<sup>22</sup> In der Sekundärliteratur ist die Auseinandersetzung mit der Medialität von Videoinvestigationen ein Desiderat. Forensic Architecture unterliegt einer breiten Rezeption; die Videoinvestigationen selbst werden jedoch als Form wenig befragt (Stuckey 2022, 12). Bisher wurden sie als „Ermittlungsvideos“ (Stuckey 2022, 7) oder „detektivische Videoarbeiten“ (Naß 2021a, 39), die einer „investigativ-filmische[n] Medienforensik“ (Stuckey 2022, 170) nach dem Vorbild Harun Farockis, vor allem seinen Filmen *Videogramme einer Revolution* (1992) folgen, umschrieben. Auch andere Arbeiten Farockis wie *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) werden im Kontext von Forensic Architecture wiederholt genannt. Gleichzeitig verortet Lisa Stuckey die Investigationen in Verwandtschaft zu einem „forensischen Kino“ (2022, 181) und zieht in Referenzen Bezüge zum (künstlerischen) Film und den „metafilmischen“ Arbeiten Constanze Ruhms (2022, 170ff.). Forensisches Kino, so die Autorin, umfasse weniger die motivische und inhaltliche Beschäftigung mit Forensik – schließt daher tendenziell CSI-Formate oder populäre Forensik in Serien nicht mit ein<sup>23</sup> – sondern Aspekte des Kinos und der Filmproduktion selbst (Kadrierung, Schnitt, Schauspiel etc.), welche rekonstruiert werden. Andere Stimmen begreifen die Arbeiten von Forensic Architecture als Erweiterung des Genres des Dokumentarfilms in Nähe zu Datenaktivismus und benennen sie als

22 „Most of the content of our video investigations is a ‚how-to“, schreibt Eyal Weizman (2019).

23 Ich verweise hierzu auf die Forschungsprojekte von Jan Harms zu Verdachtsmomenten und Ästhetiken von Evidenz und Dokument in digitalen True-Crime-Formaten (vgl. Harms 2023, 2024) und von Annegret Scheibe zu Spurensuche und Evidenz in (Post) Forensic Crime Series.

„documentaries“ (Kim 2022, 1–5) oder „meta-documentaries“ (Gutierrez 2021). Die meisten Positionen greifen schlicht zum Sammelbegriff „Video“ (Jones 2022; Rothöhler 2021), welcher bei Simon Rothöhler (2021, 147) als „Trademark-Ästhetik“ der „generischen FA-Templates“ nur skizziert bleibt.

Obleich die Videos zentrale Produkte der forensischen Recherche sind, sind materialgeleitete Auseinandersetzungen mit den Videoarbeiten in den genannten Publikationen kaum zu finden.<sup>24</sup> Forschungen, welche die Videos in ihrem ästhetisch-epistemischen Eigenwert betrachten und nicht mit der Theoriebildung Weizmans zusammenführen, sind rar. Miren Gutierrez (2021) identifiziert zwar sechs Elemente, die die „Filme“ von Forensic Architecture im Bereich des Meta-Dokumentarischen situieren, widmet diesen Verfahren jedoch keine eingehende medienwissenschaftliche Analyse. Sie nennt stilisierte Animation, High-Tech Werkzeuge und Methoden an der Schnittstelle zur Wissenschaft, die Entwicklung einer neuen Sprache, um Menschenrechtsverletzungen darzustellen und das Streben nach Komplizenschaft mit den Betrachter:innen, um Machtkritik zu üben. Auch ein partizipativer Ansatz der Bedeutungs-generierung, ein aktivistisches Interesse und die Reflexion verschiedener Standpunkte unter Einbezug von Opfern und den Organisationen, die Hilfe leisten, sind nach Gutierrez Merkmale der Investigationen von Forensic Architecture. Eine übergreifende Einordnung, inwieweit die Videos performativ an der Instanzierung der Rechercheagentur beteiligt sind, bleibt ebenso eine offene Frage wie die Charakterisierung der zum Einsatz kommenden audiovisuell-rhetorischen Verfahren im Medium des digitalen Bewegtbilds. An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit ein.

Videoinvestigationen sind digitale Video-im-Video-Verfahren, in denen Videodateien mithilfe videografischer Methoden ausgewertet werden. Es handelt sich um verdichtete kurze Formen, die aufgrund ihrer intermedialen Logik mehrere Beobachtungsebenen in sich bündeln. Sie funktionieren dabei einerseits analytisch, andererseits inszenatorisch: Nie geht es bei Forensic Architecture nur darum, gefundenes Material zu untersuchen und forensisch auszuwerten. Die Videoinvestigationen verfolgen das Anliegen, ihr Material auf eine bestimmte Weise zu zeigen. Dafür entwickeln sie eigene neuartige Verknüpfungen von forensischen und rhetorischen Ansätzen. Operationen der forensischen Bildbetrachtung wie Verlangsamungen, die isolierte Betrachtung von Stills, die Anordnung von Dateien auf einer Zeitleiste, Zoom-Ins (in Reminiszenz an die ikonische detektivische Lupe) oder die Verknüpfung verschiedener Fundstücke folgen im Format des

**24** Dies registriert ein kurzer Blog-Eintrag auf der Film-Plattform Mubi: „Though much has been written about FA’s exhibitions, little attention has been paid to how they operate as filmmakers through their prolific film and video work.“ (Goo 2021)

Videos nicht nur Erkenntniszwecken, sondern sind mit einer Absicht der Sichtbarmachung, der Darstellung und der Kommentierung verbunden. Sie bedienen sich einer selbstreflexiven Logik und betreiben die Einschreibung der Ermittlungsinstanz, sei es als eine journalistische, aktivistische, wissenschaftliche oder künstlerische Figur.

Für den Auftritt von Forensic Architecture erfüllen die Videoinvestigationen eine ganze Reihe von Funktionen. Es sind zweckdienliche Medien, um die unterschiedlichen Methoden, welche die Agentur für die Analyse von Verbrechen und Menschenrechtsverletzungen entwickelt hat, miteinander zu *verbinden*. Wenn auf der Homepage von Forensic Architecture vorwiegend qualitative, teils quantitative digitale Methoden als Grundpraxis der forensischen Tätigkeit genannt werden, so fungieren diese als einzelne Bausteine, welche in die Videoproduktion des interdisziplinären Teams einfließen. Die umfangreiche Liste aus 3D-Modelling, Audio Analysis, Cartographic Regression, Data Mining, Fieldwork, Fluid Dynamics, Geolocation, Ground Truth, Image Complex, Software Development, Machine Learning, OSINT, Pattern Analysis, Photogrammetry, Reenactment, Remote Sensing, Shadow Analysis, Situated Testimony, Synchronisation und Virtual Reality benennt Operationen, die für sich genommen jedoch noch keine Videoinvestigationen bilden (Forensic Architecture 2024). So sind viele Arbeiten beispielsweise sowohl aus 3D-Modelling als auch aus OSINT und Image Complex zusammengestellt. In den Videos werden diese Methoden nicht nur angewandt und ergebnisbezogen situiert, sondern für Zuschauer:innen in stilisierter Weise nachvollziehbar offengelegt. Wie die Grundoperation des *Verbindens* nahelegt, beinhalten Videoinvestigationen im Kern unterschiedliche Verfahren der Videokomposition und Montage, worauf ich im Kapitel *Beweise montieren* zu sprechen kommen werde.

Auf der medientechnischen Ebene eines MP4-Formats sind digitale Videos – und Videoinvestigationen – geschlossene Formen eines digitalen Containers (Rothöhler 2018, 172ff.). Als komprimierte digitale Files sind diese Videoarbeiten darauf ausgelegt, verteilt, verschickt, ausgestellt und gescreent zu werden. Diese logistische Perspektive ist wichtig, da sie die Investigationen *vor* ihrem Eintritt in disziplinäre Zusammenhänge von Kunst, Rechtsprechung, Wissenschaft oder Journalismus adressiert. Gerade die Mobilität der Videoinvestigationen, die problemlos per Link an Kurator:innen, Anwält:innen, Dozierende oder Forscher:innen geschickt oder auf der Homepage von Forensic Architecture eingesehen werden können, bildet die Basis für die Herausbildung von

Foren. Als Formate wirken die digitalen Videos dabei selbst normativ, in dem sie Affordanzen bieten, Adressierungen vornehmen und Rezeptionssituationen vorprägen (vgl. Fahle et al. 2020, 13ff.; Linseisen 2020b). Sie produzieren sozio-kulturelle Ein- und Ausschlüsse, wobei letztere einerseits in der okularzentristischen Position des visuellen Mediums begründet sind, sich andererseits in einigen Fällen als Sprachbarrieren zeigen, da die Videos vor allem auf Englisch, meist noch in einer weiteren Sprache kommentiert werden. In das File eingeschrieben sind neben technischen Standards und Protokollen der Wiedergabe ebenso Vorstellungen von der Körperlichkeit, den Wahrnehmungsfähigkeiten und -einschränkungen der Rezipient:innen. Die Formatierungslogik der Videoinvestigationen wird besonders anschaulich, wenn man bedenkt, was *nicht* in die kurzen Videos einfließt, die Forensic Architecture öffentlich präsentiert: Es gibt keine gescheiterten Videoinvestigationen, kein Löschen oder Neuanfangen innerhalb der Rekonstruktionsarbeit, keinen abrupten Ansatzwechsel. Verhandlungen, Finanzierungsfragen, organisatorisches und bürokratisches Tagesgeschäft; Ernüchterung, Überforderung, Wut und viele andere Affekte, die angesichts der komplexen politischen Fälle denkbar sind, finden keinen Einzug in die komprimierten Video-Files.

Dieser Aspekt deutet darauf hin, dass sie über einen kalkulierten Schauwert verfügen. Videoinvestigationen sind ästhetische Objekte. Mit den von Forensic Architecture vorgestellten Methoden werden investigative Verfahren als ästhetische Ausdrucksweisen entwickelt. Deren Funktion und Wirkung werde ich in den folgenden Kapiteln betrachten. Ich möchte vorab jedoch auf einen übergreifenden Effekt hinweisen, der im Kontrast zwischen der Präzision digitaler Modelle und Diagramme und der digitalen Found-Footage-Ästhetik von audiovisuellen Fundstücken verortet ist.<sup>25</sup> Visuelles Primärmaterial, welches meist als „poor image“ (Steyerl 2012) eher wackelig und unscharf erscheint, da es aus der Hand heraus gefilmt oder fotografiert wurde, wird mit Sekundärmaterial verbunden, welches sich durch die reduzierte, meist in neutralem Grau gehaltene Bildsprache von Architekturzeichnungen auszeichnet. Zwischen diesen beiden, hier bewusst zugespitzten Polen, spannt sich bei Forensic Architecture eine reichhaltige Ansichtigkeit digitaler Bilder und Schriftbilder auf, welche Handy- und Kamerafootage, Screenshots und Screencasts, Satellitenaufnahmen, Kartendienste, Überwachungsbilder, Modellansichten, Diagramme, Messbilder, Grafiken und viele weitere umfasst. Die kontinuierlichen Ebenenwechsel und Bezugnahmen zwischen Quellenmaterial, Auswertungsverfahren und neuen simulierten Ansichten oder

25 Found Footage-Ästhetiken wurden filmwissenschaftlich aufgearbeitet (vgl. Praetorius 2022; Baron 2014; Blümlinger 2009).

diagrammatischen Übersichten bilden die wiedererkennbare Ästhetik der Videos. Diese allgemeine Grundfigur fasse ich für den vorliegenden Fall mit dem Begriffspaar *Fluchtauftritt* und *Evidenzprozess*.

Den Begriff des Fluchtauftritts haben die Literaturwissenschaftlerinnen Juliane Vogel und Bettine Menke (2018, 7–11) für den Zusammenhang von Flucht und Szene beleuchtet. Wenn „erzwungene Mobilität auf die Bühne vordringt“ (Vogel und Menke 2018, 7) entstehen neue Formen des Auftretens. Der Begriff reagiert konkret auf den sogenannten „langen Sommer der Migration“ aus den Jahren 2015 und 2016. Er verortet sich aber gleichzeitig in der Theatergeschichte seit der Antike und adressiert die Tragödie als polemischen „Ankunftsraum“: „Sie inszeniert Momente prekärer Ankünfte und diskutiert in dramatischer Form die Folgen, Verhandlungen, Druckmittel, Statusklärungen, Krisen, Gewinne und Verluste, die sich daraus für das betroffene Gemeinwesen ergeben.“ (Vogel und Menke 2018, 9) Vogel und Menke schlagen in historischen Querbezügen vor, das Theater der Gegenwart als „transitorische[n] Raum“ (2018) zu lesen. Gerade in den späten 2010er-Jahren wurde es von vielen Akteur:innen als ein Ort öffentlicher Aufmerksamkeit verstanden, der sich eigne, um das Publikum über die Situation von Geflüchteten zu informieren und zu sensibilisieren. Oft geschehe dies mit dem Ziel, einen eigenen politischen Einsatz anzuregen. Als Beispiel für eine derartige Theaterpraxis nennen Vogel und Menke Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*, bei der das Hamburger Thalia Theater mit Flucht-Migrant:innen zusammenarbeitete. Theaterbühnen dienten als „Zwischenraum“ und würden eine „Zwischenzeit“ schaffen, die Fluchtbewegungen anhalten, verlagern und in eine sichtbare Auseinandersetzung übertragen (Vogel und Menke 2018, 11). Das Publikum sei aufgerufen, über den Status der auf der Bühne sichtbar werdenden Personen stellvertretend zu entscheiden. An der Begriffsprägung durch Vogel und Menke (zumindest in der letztgenannten These) klingt jedoch die Vorannahme durch, dass Geflüchtete erst im Rahmen von Theateraufführungen eine Stimme bekommen. Bereits artikulierte Stimmen, die ihre Auftritte ohne die Theaterbühne selbst leisten, finden bei Menkes und Vogels – zugegebenermaßen kurzer – Einleitung in einen Sammelband keine Erwähnung.

Für meine Untersuchung ist der Begriff produktiv, um gerade die eigenständige Beweisproduktion und Stimmerhebung der Asylsuchenden Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar zu benennen und die Krisen dieses Auftritts in den Blick zu nehmen. Abseits literarischer Darstellungen bekommt



26 Den Begriff des Auftritts hat bereits Niklas Kammermeier in seinem Dissertationsprojekt *Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema* (Ruhr-Universität Bochum, 2022) mit Fragen des Dokumentarischen in Verbindung gebracht (vgl. Kammermeier 2023).

der Begriff des Fluchtauftritts mit Blick auf das Erscheinen in sozialen Medien einen dokumentarischen Wert.<sup>26</sup> Im Zusammenspiel mit dem Evidenzprozess, den der Auftritt in der Videoinvestigation von Forensic Architecture durchläuft, entsteht ein videografisches Dokument des Sicht- und Hörbarwerdens, das sich symptomatisch lesen lässt. Das Zusammenspiel von Fluchtauftritt und Evidenzprozess zieht sich bis in die akustische Gestaltung der Videoinvestigationen, die zwischen der „bare liveness“ (Rangan 2017a, 61ff.) von Hörumgebungen der Augenzeug:innen und der Studioatmosphäre angesiedelt ist, aus der heraus die Kommentarstimme ertönt. Gerade anhand des Kommentars macht sich bemerkbar, dass *Fluchtauftritt* und *Evidenzprozess* miteinander verbundene, aufeinander verweisende und angewiesene Figurationen sind, die in der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* in unterschiedliche Aushandlungen eintreten.

Videografische Ebenenwechsel sind nicht nur ästhetische Operationen, sondern epistemische und kasuistische Praktiken. Sie erweitern Manöver wie etwa den „dokumentarischen Spurwechsel“ (2020), wie Friedrich Balke das Übertragen und Umformatieren von Handy-Bildmaterial, das auf Youtube zirkulierte, in den Dokumentarfilm *Havarie* (2016) beschreibt. Im Fall des *Pushbacks* von Ayşe Erdoğan werden sie eingesetzt, um von einem Einzelfall, der durch den Fluchtauftritt eingeführt wird, das systemische Problem illegaler Zurückweisungen an der EU-Außengrenze vor Augen zu stellen. Im Verlauf der Investigation wird anhand des Falls eine kartografische Übersicht der Grenzregion erstellt, die Infrastrukturen wie Polizeiwachen, Haftzentren und Gefängnisse einzeichnet, welche für die Darstellung anderer Fälle valide wäre.

Eine vergleichende Situierung der Investigationsvideos von Forensic Architecture in zeitgenössische postkinematografische Video-Formen wäre ein eigenes Projekt, das ich in diesem Kontext nur skizzieren kann.<sup>27</sup> Diese könnte sich dem Videoessay (vgl. Biemann 2003) und dem filmvermittelnden Film bzw. videografischer Filmanalyse als Ausgangspunkt widmen (vgl. Pantenburg 2020), um anschließend Fluchtlinien zu einer Expansion des Kinos in museale Räume und Internetdispositive zu ziehen, um den von Lisa Stuckey vorgeschlagenen Begriff des forensischen Kinos weiter zu konturieren. Im Hinblick auf digitale Medienkulturen ließen sich die Ästhetik und Narrativität von Desktop-Essays anhand der Arbeiten von Kevin B. Lee, Chloé Galibert-Lainé, Louis Henderson und anderen aufgreifen, die Computer-Desktops

27 Die Medialität des digitalen Videos (vgl. Daniels und Thoben 2022; Rothöhler 2018; Kim 2016) und des Post-Cinema (vgl. Pantenburg 2022; Linseisen 2020a; Denson und Leyda 2016; Hagener, Hediger und Strohmaier 2016) sind Gegenstand aktueller film- und medienwissenschaftlicher Forschungen.

als Bühnen für die Inszenierung von Recherchen und Filmlektüren nutzen (vgl. Lee 2016; Linseisen 2020a, 336ff.). Auch die journalistischen Videos, welche als *Visual Investigations* von internationalen Medien wie der *New York Times* oder der *Washington Post* veröffentlicht werden, in denen die Tötung Breonna Taylors oder der Sturm auf das Kapitol anhand von Bild- und Quellenmaterial aus den sozialen Medien rekonstruiert wird, wären wichtige Referenzen. Schließlich bieten im engeren Sinne künstlerische Videoverfahren, welche als „Relationsbilder“ (Seibel 2015) bezeichnet worden sind und in denen im Modus der Postproduktion vorgefundenes Material versammelt, montiert, kommentiert und mit eigenen Bildern angereichert wird, weitere Vergleichsmöglichkeiten.<sup>28</sup>

28 Mira Anneli Naß (2021a) betrachtet Forensic Architecture, Hito Steyerl und Trevor Paglen in vergleichender Perspektive. Auch die Bücher von Kim (2022) und Jones (2022) situieren die Agentur im Feld der Videokunst.

Eine Auseinandersetzung mit den videografischen Verfahren von Forensic Architecture verortet sich jedoch ebenso im Feld der Medienforensik, die kein künstlerisches Projekt ist: Praktiken der Video-Untersuchung zum Zwecke investigativer Ermittlungen sind ein etabliertes forensisches Verfahren, das von Seiten der Polizei eingesetzt wird. Das Fraunhofer-Institut für Optronik, Systemtechnik und Bildauswertung (IOSB) informiert online über die Entwicklung der Softwareplattform *ivisX* (Integrated Video Investigation Suite), die für den Einsatz durch Polizeibehörden entworfen wird: „Die Softwareplattform deckt im Optimalfall hierbei den kompletten Arbeitsablauf des Videoauswerters ab. Von der Videodatensichtung, über die semi-automatische Suche, bis hin zur Dokumentation von Beweismaterial und Vorbereitung einer ‚Akte‘ zum bearbeiteten Fall.“ (Fraunhofer IOSB, 2024) Ausgewertet werden sollen Video- und Bilddaten, die Privatpersonen („nach entsprechendem Aufruf durch die Behörden“ (Fraunhofer IOSB, 2024)) erstellt haben. Einschlägiges Beispiel hierfür ist der Anschlag auf den Boston-Marathon im Jahr 2013. Die Polizeibehörden erhoffen sich, Ereignisse wie Gewaltfälle gegen Polizist:innen bei Demonstrationen aufzudecken. Die mit dem Smartphone dokumentierende Privatperson wird in diesem Kontext als „Sensorträger“ angesehen – eine Formulierung, welche die gouvernementalen Aspekte der zivilen Überwachung und Beweisproduktion offenlegt.

Bei Videoinvestigationen handelt es sich also mitnichten um per se *counter*-forensische Projekte. Mit Tom Holert (2008, 120) gesagt, geht es deshalb darum, den forschenden Blick „auf die eigene Verstricktheit in die polizeilichen Bildräume zu lenken; und darauf, welche Rolle [...] den jeweiligen lokalen Zivilgesellschaften, die vor den Augen einer globalen Zivilgesellschaft und ihrer sie repräsentierenden Institutionen

agieren, zugeordnet wird“. An diese Perspektive schließe ich mit dem Kapitel *Stimmen situieren* an.

### **Audiovisuelle Verfahrensevidenz**

Ich verstehe das Video-im-Video-Verfahren von Forensic Architecture als einen in der digitalen Medienkultur situierten Evidenzprozess. Die Videoinvestigationen als Evidenzprozesse zu betrachten, ermöglicht, ihre rhetorische, forensische und ästhetische Dimension jenseits disziplinärer Zuschreibungen zu beleuchten. Die digitale Investigation trägt dazu bei, den Begriff der Evidenz zu aktualisieren und im konkreten Kontext eines Fluchtauftritts, für den soziale Medien, Smartphone-Mobilität und migrationspolitische Sichtbarkeit zentral sind, zu verorten. Mit der Fokussierung auf eine einzelne Investigation, die auf keine systematische Aufarbeitung der gesammelten forensischen Verfahren der Rechercheagentur Forensic Architecture abzielt, reagiere ich auf die Beobachtung, dass es eine „begriffstheoretische Unverfügbarkeit der Evidenz“ (Krüger 2016, 111) gibt, welche eine kontextübergreifende Definition des Konzepts erschwert. Dass Forensic Architecture eine Position an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Rechtsprechung, Architektur und Journalismus einnimmt, erschwert jeden allgemeinen Versuch, den Evidenzbegriff der Videoinvestigationen abzuleiten. Wolfgang Stegmüller (1969, 162) hat diese Problematik, die sich grundsätzlich ergibt, wenn nach Evidenzbegriffen gesucht wird, auf den Punkt gebracht: „Den Begriff ‚Evidenz‘ definieren wir nicht; denn dies ist unmöglich. Nur an Hand von Beispielen kann dasjenige, was damit gemeint ist, erläutert und können Mißverständnisse darüber beseitigt werden.“

Tatsächlich umfasst der Begriff der Evidenz ein breites semantisches Spektrum. Zwischen „Anschaulichkeit, Vergegenwärtigung, Ausdruckskraft, Augenscheinlichkeit, Ersichtlichkeit, Offenkundigkeit, Glaubhaftigkeit, Gewissheit, Eindeutigkeit, Objektivität, Konkretheit und Beweis“ (Werner 2019, 15) variieren die Bedeutungskonventionen je nach Verwendungskontext wie etwa im Bereich der Ästhetik, Rechtswissenschaft, Naturwissenschaft, Rhetorik und Politik oder Philosophie. Auseinandersetzungen mit ihm weisen eine umfangreiche und von Widersprüchen geprägte Geschichte mit Verankerungen in der Philosophie, im Rechtswesen und in der Rhetorik auf (Kemmann 1996, 33). Vor diesem Hintergrund müsste schon auf begrifflichem Niveau, um Unklarheiten und Missverständnisse zu vermeiden, zwischen Selbst-Evidenz (Philosophie) und Evidenz des Vor-Augen-Stellens (Rhetorik) unterschieden werden – eine Differenzierung, die sich auf diese Weise nur in der englischen Sprache niederschlägt, wo

29 Hiervon leiten sich irreführende Übersetzungen ab, wenn etwa von evidenzbasierter Medizin die Rede ist, welche eigentlich als „beweisgestützte“ Medizin bezeichnet werden müsste, weil es sich beispielsweise um die Diagnostik anhand von empirischen Nachweisen (und weniger ärztlicher Intuition) handelt (vgl. Bock 2001, 300).

30 „Das Berufen auf das bloße Faktum der Evidenz reicht daher, sobald man den Bereich der inneren Wahrnehmung verlässt, nicht aus, es müssen Strategien entwickelt werden, um den Gegner dazu zu bringen oder zu zwingen, das evidente Faktum anzuerkennen.“ (Zittel 2015, 293)

mit „evidence“ von „Beweis“ oder „Nachweis“ in und außerhalb einer Gerichtssituation gesprochen wird.<sup>29</sup> Dort entwickelt sich in der frühen Neuzeit ein starker Begriff von „evidence“, der „information, given in a legal inquiry, tending to establish fact“ (Kemmann 1996, 38) bezeichnet. Im deutschsprachigen Rechtsdenken wiederum ist Evidenz in Tradition des philosophischen Moments der Offenkundigkeit verankert und wird in methodischen juristischen Auseinandersetzungen kaum berücksichtigt (vgl. Steinbach 2015, 368).

In der Philosophie gilt Evidenz als eine deskriptive Bezeichnung für die Einsichtigkeit eines Phänomens oder gesicherte Erkenntnis, welche ohne jegliche Vermittlung gilt (Kemmann 1996, 34). Es bedürfe keiner weiteren Verfahren, um als evident Anerkanntes als Gewissheit zu akzeptieren. Als derart selbst-evident gelten „unbeweisbare Grundsätze“ (Kemmann 1996, 34) der Logik oder Geometrie. Vor allem das cartesianische Ideal intuitiver Erkenntnis lässt wenig Raum für präskriptive Evidenzvorstellungen der Rhetorik oder des Rechtswesens, welche Evidenz einerseits als Ziel und Aufgabe formulieren oder die Verfahren und Mittel benennen, welche gebraucht werden, um sie zu erreichen (Kemmann 1996, 33ff.). Wenn sich Probleme, Fragen oder Gegenstände der Evidenz unmittelbarer Gewissheit einzelner mentaler Akte entziehen, da sie sich im intersubjektiven Austausch konstituieren,<sup>30</sup> wird die Rolle der Rhetorik ersichtlich. Dies hat Hans Blumenberg (2020, 117) formuliert: „Alles, was diesseits der Evidenz übrigbleibt, ist Rhetorik.“ Nicht in unanfechtbaren Grundsätzen und Fundamenten, sondern in Argumenten und Erklärungen kann sich intersubjektive Evidenz einstellen. Effekte der unmittelbaren Anschaulichkeit werden in einem solchen Verständnis durch Verfahren produziert.

In der Rhetorik wird Evidenz seit der Antike als „Vor-Augen-Stellen“ (Campe 2015) konzipiert. Sie bezeichnet eine Reihe von Verfahren und Strategien, die sich bemühen, das Moment der Offenkundigkeit hervorzurufen: „[E]in Augenschein, eine Augenscheinlichkeit wird fingiert, wo Augenschein real gerade fehlt.“ (Kemmann 1996, 39) Autoren wie Rüdiger Campe und Jan-Dirk Müller, die zum Evidenzbegriff der klassischen Rhetorik forschen, formulieren eine grundsätzliche Kopplung von Evidenzbegriff und Evidenzverfahren (vgl. Campe 2004, 127). Die Prozesse des „Verwirklichens (technisch) und des Wirklichwerdens (epiphan)“ (Campe 2015, 110, Hervorh. i. O.), die das Vor-Augen-Stellen umfasst, bilden eine rhetorische Werdenseinheit. Diese Vermittlung des Unvermittelbaren kann durch die Unsichtbarmachung der Verfahren selbst bewerkstelligt werden, wie es an anderer Stelle als „Überrumpelung

durch eine imaginierte Gegenwart“ (Müller 2006, 7) pointiert gefasst wird. Als Set von strategischen Verfahren versuchen andere rhetorische Ansätze, unter Offenlegen ihrer Verfahren Argumente und Erklärungen anzubieten, um das Evidenzverfahren öffentlich sichtbar auszustellen. Solche Verfahren setzen weniger auf individuelle Sinneseindrücke des Augenscheinlichen als auf intersubjektive Geltung und Legitimität (vgl. Jäger 2015, 51). In beiden Fällen ermöglichen rhetorische Überlegungen, einen Schwerpunkt auf die medialen Verfahren von Evidenz zu legen und diese als einen sich einstellenden Effekt zu begreifen. Damit bildet die Rhetorik eine wichtige Vorläuferin zu Konzeptionen des Dokumentarischen, die sich zwischen dem Wirklichkeitsversprechen einer direkten Wiedergabe und einer sich „oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- oder Zeigeabsicht sowie den damit verbundenen Selektions-, Rahmungs- und Signiermechanismen“ (Balke und Fahle 2014, 11) verorten. Der rhetorische Evidenzbegriff informiert das literaturwissenschaftliche Konzept der Evidenz des Auftritts, wie es Juliane Vogel entwickelt hat. Darauf gehe ich im Kapitel *Forensisches Auftreten* ein.

Die deutschsprachige Kultur- und Medienwissenschaft identifizierte Evidenz in den 2000er-Jahren als einen zentralen Begriff bzw. als ein „kulturwissenschaftliches Konzept“ (vgl. Campe 2004) und verwies auf die notwendige historische und kontextbezogene Situiertheit von Evidenzbehauptungen sowie auf die rhetorische Tradition der *evidentia* (vgl. Cuntz et al. 2006a, 9). Grundsätzlich wurde in diesem Zusammenhang wiederholt die Beobachtung formuliert, dass Verfahren des Evidenzgewinns und der Evidenz-Effekt nicht nur aufeinander bezogen, sondern miteinander verschränkt sind, sodass der Effekt der Anschaulichkeit sowohl als ein szenischer (Präsentation) als auch als ein operativ-funktionaler (Verfahren) gelten muss. Diese Diagnose gilt als Konsens in der medienkulturwissenschaftlichen Forschung zu Evidenz (vgl. Krüger, Werner und Schalhorn 2019; Zachmann und Ehlers 2019; Hahn 2016; Krüger 2016; Lethen, Jäger und Koschorke 2015; Nohr 2014; Harasser, Lethen und Timm 2009; Holert 2008; Cuntz et al. 2006b; Peters und Schäfer 2006; Nohr 2004; Gaines und Renov 1999). Für diese ist von Interesse, wie mediale Verfahren je spezifisch zwischen Unsichtbarkeit, also Transparenz und ihrer eigenen Sichtbarmachung situiert sind. Denn Attribuierungen von Sinn, die sich beispielsweise im vertrauten Umgang mit bestimmten medialen Dispositiven einstellen, müssen ebenso als medial gestiftet gelten wie rhetorisch inszenierte Formen der Gewissheit, denen ein Evidenzmangel vorangeht (Jäger 2015, 52ff.). Dass mediale Verfahren sichtbar werden, verdankt sich nicht nur „Störungen“

von Selbstevidenz-Ansprüchen einzelner Medien, sondern ist ganz grundsätzlich in medientheoretische Figurationen eingeschrieben (vgl. Jäger 2015, 53).

Im Anschluss daran problematisiert ein medienwissenschaftlicher Evidenzbegriff *starke* Evidenzbegriffe und bemüht sich um eine Verknüpfung und Herausforderung von Text- und Bildmedien sowie eine Einbeziehung der zugehörigen Rahmungen, Dispositive und Politiken (vgl. Cuntz et al. 2006b). Es gebe keine „monomediale[] Selbstevidenz, sondern immer nur Formen der Verfahrensgenerierung“ (Jäger 2006, 41). Derart gewendet sind mediale Evidenzverfahren „Aushandlungsbühnen“ (Jäger 2015, 50), die als Konstellationen und Verbände aus Bild, Text, Ton und weiteren Medien in Remediationsschleifen eintreten. Mediale Evidenz werde durch

Prozesse gewährleistet, die bedeutungsgenerierende (transformierende und affirmierende) Effekte durch die wechselseitigen Bezugnahmen differenter Medien aufeinander sowie die rekursive Rückwendung eines Mediums auf sich selbst, also transkriptiv, hervorbringen, wobei nicht nur die Semantik von Einzelzeichen, sondern etwa auch die jeweilige Geltung von Aussagen, Narrativen und ganzen Diskursen in Frage stehen kann. (Jäger 2006, 41)

Sowohl die Medien selbst als auch die vermittelten Eindrücke, Erkenntnisse oder Argumente können in diesem von Ludwig Jäger formulierten Modell eines Evidenzprozesses in Erscheinung treten. Eine solche Perspektive übersteigt die These, dass Medien nur im Moment ihrer Übertragungsstörung sichtbar werden und ansonsten im Prozess in den Hintergrund treten und transparent werden. Gleichzeitig sieht sie nicht von der Eindrücklichkeit und dem Potenzial zur Affizierung ab, die sich durch die vermittelten Inhalte einstellt.

Diese Schlussfolgerung trifft aus medienwissenschaftlicher Perspektive auf die diversen Bildmedien zu, denen oft aufgrund ihrer medienspezifischen Anschaulichkeit eine höhere eigenständige Evidenz zugestanden wird (vgl. exemplarisch Schwarte 2015; Boehm, Spies und Egenhofer 2010). Mit Roland Barthes' (1985, 87) Noema der analogen Fotografie wurde die Evidenzfähigkeit der Fotografie als eine ontologische Tatsache formuliert, die in der Referenzialität des Fotos und des sich einstellenden Wirklichkeitseffekts bei den Betrachter:innen situiert wird: „*Es-ist-so-gewesen*“ (Hervorh. i. O.). An dieser Stelle zeigt sich weniger eine Hierarchie unterschiedlich komplexer Evidenzbegriffe als die oben thematisierte Ausdifferenzierung von Evidenzverständnissen

in unterschiedlichen Disziplinen und Diskursen. Das Begehren nach affektiver Eindrücklichkeit und Momenten des Wiedererkennens als Evidenz des „Einleuchtens“ stellt andere Anforderungen an visuelle Medien als juristische Evidenzansprüche nach Beweisfähigkeit. In diesem Rahmen sind Fotografien auf „menschliche Referenzzeugen“ (Jäger 2015, 59, Hervorh. i. O.) angewiesen oder müssen mit forensischen Verfahren ausgewertet werden. Der Eindrücklichkeit von visuellen Medien steht ein Zweifel an ihrer Authentizität entgegen, der nicht erst mit dem Aufkommen digitaler Bildgenerierung und der Möglichkeit einer Manipulation des Bilddatensatzes und dem Wandel zum „dubitativen Bild“ (Lunenfeld 2002) zusammenhängt (vgl. Jäger 2015, 59).

Diverse Praxeologien geben Aufschluss darüber, dass digitale Bilder trotz ihrer Manipulierbarkeit als Referenzen für die Austragung und Sichtbarmachung politischer Ereignisse dienen. Es sind hauptsächlich Handyclips und -bilder, die im Zuge von Protesten, auf Kriegsschauplätzen oder bei Umweltkatastrophen angefertigt werden (vgl. aus filmwissenschaftlicher Perspektive Krautkrämer 2014). Ihre Zirkulation in den sozialen Medien bedient, trotz ihres unsicheren Status<sup>31</sup>, eine gesellschaftliche „Sehnsucht nach Evidenz“ (Harasser, Lethen und Timm 2009; vgl. dazu Meyer 2022; Gerling, Holschbach und Löffler 2018; Peters 2016). Selbst wenn ihrer Rezeption ein internalisierter Verdacht zugrunde liegen mag (Meyer 2022, 269), so zeigen Kommentare, Zirkulationen und Diskussionen um Bilder und Videos in den sozialen Medien, dass die Relevanz mobiler fotografischer Medien für Evidenzfragen ungebrochen hoch ist.<sup>31</sup> Schauplätze wie Streitarenen dieser Evidenz-Aushandlungen sind primär die sozialen Medien und Plattformen, auf denen Bilder verteilt, kommentiert und überprüft werden. So wird deutlich, dass der Verdacht an der Beweiskraft digitaler Bilder neue visuelle Phänomene und Diskurse hervorbringt. Eine solche quasi-forensische Perspektive auf sozialmedialen Content bestimmt also nicht nur den Blick eines kleinen Expert:innenkreises. Als Grundfigur scheint sie sich durchgesetzt zu haben: Bilder stehen unter Verdacht, gerade weil ihnen eine große Wirksamkeit zugesprochen wird. Ihre Evidenz springt einerseits entgegen und entzieht sich zugleich einer Einbettung, die ihnen Eindeutigkeit zukommen ließe. Verbunden mit Paratexten, Reaktionen, Tags und Metadaten führen die vielgestaltigen Bildbewegungen zu einer Konvergenz von Still, Clip, Video und Einzelfoto, welche die Unterschiede dieser Formen gegenüber der Gemeinsamkeit ihrer Mobilität als „zu bewegende Bilder“ (vgl. Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 120ff.) in den Hintergrund treten lässt. Die Abkehr von monomedialer Evidenz,

31 Dies zeigt auch die medien- und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischen Videos in den sozialen Medien (vgl. Meis 2021; Straub 2021; Eder, Hartmann und Tedjasukmana 2020; Schankweiler, Straub und Wendl 2019; Schankweiler 2019; Frosh 2009). Auch die von Anne-kathrin Kohout und Wolfgang Ullrich herausgegebene Reihe *Digitale Bildkulturen des Wagenbach-Verlags* schreibt sich in diese Konjunktur ein (vgl. z.B. Otto 2023; Müller-Helle 2022; Hornuff 2020; Schankweiler 2019; Frosh 2019).

den ein medienwissenschaftlicher Evidenzbegriff auszeichnet, stellt gerade in der digitalen Kultur vielgestaltige audiovisuelle und diskursive Aushandlungsbühnen heraus, deren Beforschung derzeit im Gange ist.

Die Videoinvestigationen von Forensic Architecture sind spezielle Verdichtungen solcher Aushandlungsbühnen, auf denen Evidenzansprüche unterschiedlicher Medienartefakte sowie ihre Störungen und Krisen unter den Maßgaben der digitalen Medienkultur miteinander ins Verhältnis gesetzt werden. In forensischer Bearbeitung sezieren sie gefundene Artefakte und fügen diesen eine diskursive Rahmung hinzu, um sie zu erläutern. Als *Bühnen* ist ihnen an Schauwert, ästhetischer Wirkung und politischer Einsicht gelegen. Nicht zuletzt fließt die Inszenierungsarbeit in die kurze Form der Videoinvestigation selbst ein: Als kurze Form ist ein zehnmütiger Evidenzprozess ein Medium der „Überumpelung“ (Blumenberg). Auf die Kombination aus szenischen und operativen Aspekten innerhalb der Videoinvestigation werde ich im Verlauf der Analyse wiederholt eingehen: Innerhalb der Videoinvestigationen kommt es zu unterschiedlichen, einander teils widersprechenden Evidenz-Effekten. Screenshots von WhatsApp und Twitter sowie Scans von Akten und Protokollen betrachtet die Investigation als hinreichend selbst-evident, ohne auf die Verfahren ihrer Entstehung einzugehen. Einzelne digitale Fotos hingegen werden komplexen Verfahren wie einer navigatorischen Modelloperation unterzogen, um die Standorte der Bildaufnahme zu geolokalisieren. Eigene, von der Agentur erstellte Text-Bild-Hybride, wie das abschließende Diagramm, erlangen argumentativ über den gesamten Verlauf der Investigation an Evidenz, indem sie die gewonnenen Erkenntnisse bündeln. Innerhalb der 10-mütigen Videoinvestigation werden zusätzlich Evidenzkrisen thematisiert, die nicht nur einzelne Bilder, sondern gleichfalls ihre Rahmungen und Zirkulationsmodi in der digitalen Kultur betreffen.

Um diese unterschiedlichen Evidenz-Eindrücke zu kombinieren, entwickeln die Videoinvestigationen eine Formensprache der Übergänge und Zusammenhänge. Evidenzeffekte, die sich auf den Zusammenhang von Verfahren und Effekten berufen, werden zugespitzt. Wie ich im Verlauf dieses Buchs zeige, entsteht so eine Verfahrensevidenz: Die medialen Verfahren der Aushandlung und Recherche werden für die Betrachter:innen ebenso inszenatorisch veranschaulicht wie die einzelnen Beweisschnipsel. Dies benennt die funktionale und infrastrukturelle Ästhetik des „im“ beim Video-im-Video-Verfahren. Als zeitbasiertes Medium bildet das digitale Video ein Format, das neben der räumlichen Logik



einer Aushandlungsbühne in der sequenziellen Montage ein Argument zuspitzt und dafür zwischen unterschiedlichen Seh- und Höreindrücken in „wechselseitigen Bezugnahmen“ (Jäger 2006, 41) zu vermitteln vermag.

### **Auswahl der exemplarischen Investigation**

Zentraler Gegenstand dieses Buchs ist die Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* mit einer Länge von 10:08 Minuten. Sie wurde am 8. Februar 2020 auf der Website von Forensic Architecture veröffentlicht. Die Auswahl einer einzelnen Videoinvestigation für eine umfangreiche Untersuchung schließt an die oben thematisierte Problematik an, die sich bei der Betrachtung von Evidenzphänomenen aus einer allgemeinen Perspektive einstellt: Ihr Zustandekommen sollte am Beispiel betrachtet werden. Die Frage nach den Evidenzprozessen bei Forensic Architecture lässt sich daher nur in enger Auseinandersetzung mit den Videoinvestigationen vollziehen. Die Videoinvestigationen weisen unter sich wiederum genug Ähnlichkeiten auf, um von einer Fallbetrachtung Schlüsse zu ziehen, die auf andere Fälle von Forensic Architecture oder auf anderes Material angewandt werden können. Die vorliegende Auseinandersetzung mit *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* versteht sich daher als exemplarisch.

Dennoch bietet der Fall Ayşe Erdoğan's Merkmale, welche ihn von anderen Videoinvestigationen von Forensic Architecture unterscheiden. Sein Beispiel ermöglicht mir, analytische Einsätze zu markieren, die in der Erforschung von Forensic Architecture bisher fehlen. Das Video *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* stellt den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan's an seinen Anfang. Es reinszeniert die Dokumente, die von der Türkin selbst im Laufe ihrer Flucht angefertigt und mit einem Netzwerk aus Familie, Freund:innen und Anwält:innen und in den sozialen Medien geteilt wurden. In Zuge dessen liefert es Einblicke in die Medienpraxis der Migration, in Smartphone-Konnektivität und verweist auf Fluchtauftritte und politisches Erscheinen in den sozialen Medien. Bei seiner Veröffentlichung hat es meine Aufmerksamkeit erweckt, weil es sich darin von viele anderen Investigationen der Agentur absetzt: Das Video liefert einen umfangreichen Einblick in die Arbeit an der Evidenz, welche von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar im Gebrauch des Smartphones und der Dokumentation ihrer Flucht selbst geleistet wurde. Dies macht sich schon in dem einfachen Umstand bemerkbar, dass die drei Personen namentlich bekannt sind und es sich nicht um anonyme Quellen handelt,

welche häufig bei Open Source-Investigationen oder den Ereignissen verteilter Zeugenschaft zur Sprache kommen. Auch zeichnet sich die Investigation dadurch aus, dass Forensic Architecture online einen Link zu dem Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan auf Twitter bereitgestellt hat. Anhand dieses Links konnte ich nachvollziehen, in welchem Rahmen und Umfang das Material ohne die Intervention der Agentur rezipiert wurde. In anderen Fällen sind solche Vergleiche nicht möglich. Das situierte Primärmaterial und der Auftritt der Asylsuchenden ermöglichen im Umkehrschluss, den Auftritt der Agentur Forensic Architecture als Rechercheinstanz aus dem Video abzulesen und anhand von Detailbetrachtungen kritisch zu befragen.

Die Verschränkung aus Architektur und Forensik, die das Arbeiten der Rechercheagentur grundsätzlich prägt, findet in der Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* mit einem besonderen Fokus statt. In diesem Umstand steckt ein weiteres Merkmal der Investigation, das zur näheren Betrachtung einlädt. Gemäß des titelgebenden Praxiszusammenhangs steht bei Forensic Architecture die gebaute Umgebung in Form von Gebäuden und Landschaften im Vordergrund und dient als tendenziell posthumane Zeugin für Kriegsverbrechen, ökologische Krisen und Menschenrechtsverletzungen. Mit dem Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan auf Twitter verschiebt sich die Frage nach der methodischen Lokalisierung auf digitale Plattformen, um sich erst in einem zweiten Schritt der Geolokalisierung des Fluchtorts und des Grenzübertritts, später der Verortung von Polizeistationen und Grenzposten zu widmen. Es findet eine zweifache architektonische Situierung statt, die den Begriff der Architektur ausdehnt: Nicht nur eine Verortung in gebauten Umgebungen, sondern auch eine Untersuchung der digitalen Infrastrukturen und Zirkulationsmedien kommt hier zum Tragen. In der Pushback-Investigation, die sich eher an den Aussagen einer Person als der Zeugenschaft von Gebäuden oder Architekturen als *material witness* interessiert, wird deutlich, wie sich ein eigenständiger Evidenzprozess entwickelt hat, der nun auf die Buchstäblichkeit und visuell-motivische Präsenz des Architektonischen als Ausgangsmoment verzichten kann. Das Architektonische wird im Kontext der Entwurfs- und Rekonstruktionsverfahren zu einem Rahmen, der in der Untermauerung der digitalbildlichen Quellen, Screenshots, Videos und Akten einen Erscheinungsraum konstruiert. Forensische Architektur kann als der Entwurf und die Inszenierung einer Bühne, einer Verhandlungsszene gelesen werden und rückt mit dieser Hinwendung eng an die Aushandlungsbühnen der Evidenz, für die sich die Medienwissenschaft interessiert.

### **Close Reading-Viewing-Listening**

Diese Studie geht ein analytisches Nahverhältnis zu der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* ein. Sie macht es sich zur rezeptions-ästhetischen Aufgabe, den Merkmalsreichtum der Videoinvestigation in Bild, Text und Ton auszuarbeiten, theoretisch zu fassen und kritisch zu reflektieren. Über den Einzelfall hinaus ermöglicht diese Arbeit am exemplarischen Material, Erkenntnisse zu Evidenzprozessen in der digitalen Kultur, zu investigativer Videoästhetik und zur Dokumentation von Flucht-Migration zu formulieren.

Dazu nutze ich einen methodischen Zugang, den ich als *Close Reading-Viewing-Listening* bezeichne. Literaturwissenschaftliche Ansätze des Close Readings und der materialnahen Beschreibung (vgl. Love 2010) müssen angesichts der audiovisuellen Verfasstheit des Gegenstands erweitert werden, um über den Prozess des *Readings* einen produktiven eigenständigen Zugang zum Material zu erstellen, das sich in der Verschränkung von (Bewegt-)Bild, Ton und Text situiert. Dementsprechend sollte der Textbegriff selbst, so er hier zum Einsatz kommt, als ein medienphilologisch eingebetteter verstanden werden (Balke und Gaderer 2017, 11). Für eine solche Analyse, die die vielfältigen Sinnschichten des Visuellen medienübergreifend aufschlüsselt, findet Roland Barthes (1990, 28) den methodischen Zugang der „Spektralanalyse der Botschaften“, die sich mit einer „strukturelle[n] Beschreibung“ (33) zu verknüpfen habe. Diese Methode betrachtet er als ein schreibendes Bilderdenken, als ein Er-schreiben des Visuellen in der produktiven Transkription (Löffler 2014b, 125). Innerhalb der Videoinvestigationen von Forensic Architecture kommt es zu beidseitigen Entgrenzungen und Kontaktfeldern zwischen Bild- und Textmedien, sowie den Dispositiven, Operationen und Medien der Darstellung, Verbreitung und Rezeption, die eine übergreifende Methode der Analyse und Beschreibung erfordern.

Das *Close Reading-Viewing-Listening* ermöglicht mir neben Analyse und Beschreibung, mithilfe von theoretischen und materialgeleiteten Bezügen theoretische Schwerpunkte zu setzen. Diese Schwerpunkte schlagen sich in der Arbeit mit Begriffen nieder, welche ich nutze, um die videografischen Verfahren und Elemente des Evidenzprozesses benennbar zu machen. Diese Begriffe werden als ein interdisziplinäres Theorie-Angebot zwischen visueller Kultur, Medienwissenschaft, Literaturwissenschaft/Rhetorik und Wissenschaftsforschung mit dem Material in Austausch gebracht. Diese Studie entwickelt in den folgenden Kapiteln Begriffe und

Beschreibungen von sechs audiovisuellen Verfahren, um sie in ihrer rhetorisch-forensischen Wirkung zu betrachten und in der Analyse der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/ Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* kritisch zu befragen: Forensisches Auftreten, Beweise montieren, Stimmen situieren, Fluchtrouten navigieren, Pushbacks bezeugen und Kritisches Adressieren. Ihnen sind Figurationen zugeordnet, die den Verlauf der Investigation vom Einzelfall zur Darstellung von Pushbacks als infrastrukturelle Praxis nachvollziehen und den integrierten Auftritt der Rechercheagentur Forensic Architecture reflektieren: Fluchtbotschaft, Amplifikation, Kommentarstimme, Modelloperation, Arbeit am Fall, Redevielfalt.

### **Aufbau dieses Buchs**

Auf dieses Hintergrundkapitel folgt das Kapitel *Forensisches Auftreten*. Es widmet sich dem Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan auf der Plattform Twitter. Nach einer Auseinandersetzung mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff des *Auftritts* als raumbasierter Evidenz- und Sichtbarkeitskategorie, nehme ich den Thread in den Blick, in dem das Beweismaterial, das Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar auf ihrer Flucht in Vorausahnung eines Pushbacks angefertigt hatten, veröffentlicht wurde. Twitter wird als ein Ort des krisenbehafteten Auftretens und als restriktive Infrastruktur erkennbar, der von strukturellem Aufmerksamkeitsentzug und politischer Aggressivität geprägt ist, welche die öffentliche Fluchtbotschaft der drei Asylsuchenden verklingen lassen. Die Videoinvestigation von Forensic Architecture reinszeniert den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan als einen Abtritt, um ihren eigenen Auftritt als Rechercheagentur zu legitimieren. Mit diesen verschränkten Modi des Auftretens gewinnt eine erweiterte Lesart der Wortkombination „Forensic Architecture“ Kontur, die in Anlehnung an theatrale Dispositive des Gerichtssaals die Gestaltung von politischen Erscheinungsräumen (Hannah Arendt) denkbar macht. *Forensisches Auftreten* bezeichnet Strategien und Versuche politischen Erscheinens mit und durch digitale Medien, das normativen Zugangsordnungen von Gerichten oder etablierten politischen Foren vorgängig ist. Hierfür bedienen sich die Investigationen der Etablierung und Inszenierung eigener Infrastrukturen.

Das folgende Kapitel *Beweise montieren* entwickelt dafür den Begriff *Montagefläche* und situiert ihn mit Blick auf Verfahren digitaler Videokomposition: Die Montagefläche ist der schwarze Untergrund, der in allen Investigationen von Forensic Architecture als Arbeitsfläche sichtbar wird und konditioniert, wie die Agentur ihre Fallbearbeitungen vollzieht und welche Aspekte dabei ausgeschlossen bleiben. Im

vorliegenden Beispiel wirkt die Montagefläche als eine Szene der rhetorischen *Amplifikation*, die den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan mit fehlenden Informationen anreichert, neu verteilt und wiederholt, ihn gleichzeitig aber von der Präsenz der Asylsuchenden ablöst. Sie ermöglicht szenische wie operative Bildanordnungen, die ich als eine neuartige Verknüpfung von Bildforensik und Bildrhetorik verstehe. Anhand von drei Tischszenen aus Rechtsprechung, künstlerischer Forschung und wissenschaftlicher Praxis befrage ich die Montagefläche als Intraface (Galloway) zwischen Recht, Kunst und Wissenschaft auf die Rollenzuweisung der Betrachter:innen hin.

Im Kapitel *Stimmen situieren* geht es um die akustische Gestaltung der Videoinvestigation. Im Zentrum steht das Verhältnis zwischen der Kommentirstimme von Forensic Architecture und der Stimme Ayşe Erdoğan, welches unterschiedliche Sprechpositionen und interne Hierarchien produziert. Aktuelle Auseinandersetzungen mit Politiken der Vernehmbarkeit im Dokumentarischen fließen in das *Close Listening* ein, um die Wirkung der Akzente beider Stimmen in Bezug auf das gegen-forensische Anliegen der Arbeiten von Forensic Architecture hin zu befragen.

Nach dem bewussten Hinhören wird das Kapitel *Fluchtrouten navigieren* Verfahren des *Close Viewing* erproben, um eine nur halbminütige, aber zentrale Sequenz der Videoinvestigation aufzuschlüsseln. Mithilfe von Google Earth, Google Street View und einem selbsterstellten Modell lokalisiert die Investigation die Aufnahmeposition von Fotos, die Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nıksar auf griechischem Territorium zeigen. Eine virtuelle Kamera inszeniert die navigatorische Abfolge dieser Bildräume, um sie den Betrachter:innen als intuitiv vor Augen zu stellen. Diese *Modelloperation* werde ich medienwissenschaftlich fundieren und als visuelle Sehanleitung bezeichnen: Betrachter:innen werden angeleitet, einen forensischen Blick auf die visuellen Beweisschnipsel zu werfen, der sich auf sichtbare infrastrukturelle Elemente und Marker richtet. Auf diese Weise kommen unter anderem öffentliche Plätze, Polizeiwachen und Verwaltungsgebäude in den Blick. Mit diesem Aspektwechsel (Wittgenstein) leitet die Videoinvestigation vom Einzelschicksal des Fluchtauftritts zu einer Arbeit am Fall über, die im anschließenden Kapitel *Pushbacks bezeugen* im Vordergrund steht.

Hier interessieren mich die Kommunikationsinfrastrukturen der Flucht-Migration, die mit der Zerstörung der Handys entzogen werden, aber über WhatsApp-Screenshots rekonstruierbar sind. In der Betrachtung dieser Screenshots sehe

ich die Möglichkeit, die politische Sichtbarkeit von Flucht und Migration, die spätestens seit 2015 breit diskutiert wird, um eine infrastrukturelle Perspektive zu erweitern. Das Diagramm, auf dem Forensic Architecture abschließend Flucht, Pushback und Inhaftierung der drei Personen einzeichnet, ermöglicht als schematische Darstellung eine Abstraktion des Einzelfalls und bietet Anschluss an die Dokumentationsbemühungen von NGOs, die mithilfe von bürokratischen Berichten eine Zeugenschaft der Vielen instanzieren, die in ihrem Gebrauch von Schriftmedialität im Kontrast zu den Ansätzen von Forensic Architecture steht.

Das letzte Kapitel *Kritisches Adressieren* schließt an das Kapitel zur Kommentirstimme und an den Begriff des forensischen Auftretens an. Es befragt den Auftritt der Agentur Forensic Architecture innerhalb und außerhalb der Videoinvestigation mit Bezug auf die Frage, an wen sich die Fallrecherchen richten. Hierfür ermöglichen Verfahren des *Close Readings*, die hybride Redeinstanz, die im Kommentar enthalten ist, auf ihre Resonanz in Hörsälen und Museen hin zu befragen und einen kritischen Ausblick zu formulieren.

# Forensisches

## Auftreten

Als „the best-documented human rights violations that ‚never occurred“ hat die NGO Amnesty International (2021, 37) Pushbacks im Jahr 2021 beschrieben. Ich komme auf diese pointierte Formulierung zurück, um die darin zum Ausdruck gebrachte Evidenzkrise im folgenden Kapitel für den Kontext der sozialen Medien zu konkretisieren. Diese Krise umfasst basal die Unzugänglichkeit der militärischen Sperrzone am Evros/Meriç, welche es verunmöglicht, die Einsätze an der Grenze von unabhängiger Seite zu beobachten. Ebenso besteht sie aus der mangelnden Gerichtsbarkeit der Menschenrechtsverletzungen sowie der Leugnungsstrategie der griechischen Politik. Auch die verschiedenen Formen des *Othering* und die funktionale Einbettung von Pushbacks in die europäische Grenzpolitik im Sinne der west- und zentral-europäischen Staaten tragen dazu bei, dass Pushbacks zwar gängige Routine sind, offiziell aber „nicht stattfinden“.

Dass es sich laut Amnesty bei Pushbacks um die am besten dokumentierten Menschenrechtsverletzungen handelt, deutet daraufhin, dass es genügend Zeug:innen-Aussagen oder aussagekräftiges Beweismaterial gibt, weder die einen noch die

anderen jedoch ausreichend Anerkennung erfahren. Darüber hinaus lässt die Formulierung die Vorstellung anklingen, dass auf den Speicherkarten der in den Fluss geworfenen Smartphones umfangreiches Video- und Bildmaterial abgelegt sein könnte, welches dort der materiellen Zerstörung ausgesetzt wird. Das Handy der geflüchteten Ayşe Erdoğan wurde ebenfalls konfisziert, als sie sich bei der griechischen Polizei meldete. Die Zurückweisung über den Fluss per Schlauchboot konnte sie nicht dokumentieren. Das Bild- und Videomaterial, welches sie zuvor im Sperrgebiet der Grenze angefertigt hatte, hatte sie direkt per WhatsApp an ihren Bruder weitergeleitet. Dieser ließ es weiter zirkulieren, sodass eine kurze Botschaft, die Ayşe Erdoğan direkt nach der Grenzüberquerung aufgenommen hatte, schließlich auf Twitter<sup>32</sup> landete.

**32** Twitter wurde am 24. Juli 2023 durch den Besitzer der Plattform, Elon Musk, in „X“ umbenannt, woraufhin auch das Logo der Plattform in ein „X“ geändert wurde. Da die hier aufgegriffene Interaktion mit der Plattform in einen Zeitraum zwischen 2019 und 2020 fällt, in dem die Plattform noch „Twitter“ hieß, werde ich diese Bezeichnung weiterhin nutzen. Nicht zuletzt weil trotz des Namenswechsels die Webadresse der Plattform als <https://twitter.com/home> bis Mai 2024 fortbestand, bleibt der Name „Twitter“ vorerst im allgemeinen Sprachgebrauch erhalten.

In der Timeline der Plattform ist diese Botschaft mit weiteren Bildern und Standortmitteilungen, die den Eintritt der drei Personen in griechisches Territorium belegen, auf dem Profil des Journalisten Zübeyir Koçulu öffentlich zugänglich und sichtbar (@zubeyirkoculu 4. Mai 2019). Dem unzugänglichen Raum der Grenze wird eine mediale Umgebung der digitalen Plattform zur Seite gestellt mit dem Versuch, dort für Aufmerksamkeit und Anerkennung zu sorgen. Mit dem Fluchtauftritt auf Twitter verbindet sich die Hoffnung, dass die Plattform einen „alternativen Ort zur Verfügung [stellt], in dem eine Flucht aufgehoben, ein Anliegen vorgetragen und verhandelt werden kann“ (Menke und Vogel 2018, 8). Die Frage nach der Anerkennung und der Evidenz dieses Fluchtauftritts verlagert sich von der Flussumgebung am Evros in die Timeline der Plattform und in die Sichtbarkeitsstrukturen sozialer Medien. Wie lässt sich die Frage nach Evidenz in den sozialen Medien am Beispiel von Twitter zuspitzen? Wie erlangt ein Auftritt auf Twitter Evidenz?

Diesen Fragen wird das folgende Kapitel nachgehen, um zu erläutern, unter welchen Bedingungen Forensic Architecture in diesem Fall eine Videoinvestigation anfertigt. Es gilt nachzuvollziehen, aus welchen Gründen und mit welchem Einsatz die Agentur den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan noch ein weiteres Mal verlagert, indem sie ihn an den Anfang der Videoarbeit *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* stellt. Um in den folgenden Kapiteln daran anschließen zu können, erkläre ich in dieser ersten Materialbetrachtung, wie der Evidenzprozess der Videoinvestigation den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan reinszeniert. Außerdem interessiert mich, wie Forensic Architecture nicht nur den Fluchtauftritt in die Videoinvestigation integriert, sondern dabei selbst als Ermittlungsinstanz in Erscheinung tritt. Dafür steige ich mit einer Beschreibung der ersten Minute der





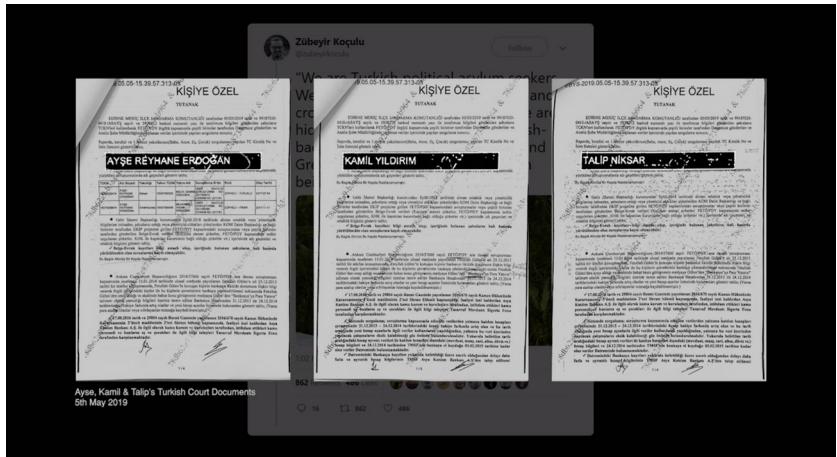
Videoinvestigation ein (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:00:00–00:01:20).

Zu Beginn des Videos von Forensic Architecture erscheint Ayşe Erdoğan in halbnaher Einstellung vor einer dicht bewachsenen Böschung sitzend im Bild (Abb. 2). Auf der Anhöhe hinter ihrem Kopf sind Teile eines Betonpfostens zu erkennen, neben ihr, vom Bildrand abgeschnitten, eine Plastiktüte. Vom Rauschen begleitet, das der Wind über das Mikrofon der Handykamera in die Aufnahme trägt, sagt sie: „We are political asylum seekers. We fled persecution back in Turkey. And crossed Evros on May 4th at 5 am. We are hiding near Nea Vyssa in fear of Pushback. We urge the United Nations and Greek authorities to protect us from being pushed back.“ (00:00:00–00:00:23)

Die Asylsuchende, die kurz danach von der Kommentarstimme als türkische Grundschullehrerin vorgestellt wird, blickt nur in wenigen Momenten in die Kamera. Sie hält die Augen gesenkt, um die kurze Botschaft abzulesen, die sie an die Vereinten Nationen und die griechischen Behörden adressiert, um Schutz vor einer gewaltvollen und unrechtmäßigen Zurückweisung zu erwirken. Noch vor der Aussprache des letzten Worts endet der Clip. Im nächsten Schritt verkleinert sich das Bildfenster und fügt sich in den Screenshot eines Tweets vom 4. Mai 2019 ein, der vor dem Hintergrund einer schwarzen Fläche erscheint (Abb. 3). Eine Transkription des von Ayşe

**3 Einfügen des Clips in den Twitter-Screenshot, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture**

**4 Überlagerung des Screenshots durch Gerichtsdokumente, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture**



Erdoğan gesprochenen Texts steht gut lesbar über dem Clip. Sie platziert sich in den Screenshot und in die weiße Oberfläche des sozialen Mediums, das ihm in einer Unterzeile Datum und Uhrzeit seiner Veröffentlichung zuschreibt, zudem 486 Likes, 16 Kommentare und 862 Retweets anzeigt. Durch die Rahmung, die der Screenshot dem Clip hinzufügt, wird erkennbar, dass er vom Profil des Journalisten Zübeyir Koçulu stammt.

Dieses nur wenige Sekunden dauernde Manöver, das die intuitive Geste des Herauszoomens nutzt, um nahtlos vom Handyclip zu der kühlen Oberfläche des Screenshots zu wechseln, macht sich hörbar bemerkbar, wenn eine ruhige, von jeglichen Hintergrundgeräuschen befreite, weibliche Kommentarstimme übernimmt: „This video was published on Twitter at 11:02 at night on the 4th of May 2019.“ (00:00:24–00:00:30) Während die Kommentatorin die Situation der Geflüchteten beschreibt und deren Hoffnung, durch die Flucht einer Verhaftung zu entgehen und in der EU ein Asylverfahren zu durchlaufen, wiederholt, werden drei Dokumente eingeblendet. Sie überlagern den Screenshot, der mit einer Verdunkelung in den Hintergrund tritt. Eine Bildunterschrift weist die Dokumente als Gerichtsprotokolle aus, die von den türkischen Behörden ausgestellt worden waren („Ayse, Kamil & Talip’s Turkish Court Documents“). Die Namen der drei Personen werden als vergrößerte Ausschnitte hervorgehoben (Abb. 4).

Das Datum der Dokumente – 5. Mai 2019 – belegt das Scheitern des Asylgesuchs und die Verhaftung der drei Personen. Die Kommentarstimme zitiert währenddessen das Prozedere der Behörden: „Despite their public appeal, the group were not given the chance to apply for asylum in Greece and were eventually returned to Turkey where they were tried and imprisoned“ (00:01:11–00:01:20). Daraufhin treten die Protokolle zurück, der Screenshot wird kurz wieder sichtbar und tritt durch eine Schwarzblende ab. Die Sequenz endet mit einem Schnitt auf eine Karte, die die Region an der Grenze zwischen der Türkei und Griechenland in einem schwarz-weißen Satellitenbild anzeigt.

Diese Einleitung – das Abspielen und Einrahmen des Clips in die Twitter-Oberfläche, begleitet von der Verbalisierung dieser Bildhandlung – übernimmt für die Videoinvestigation von Forensic Architecture drei Funktionen. Als Moment der Ansprache und der Narrativierung zieht der Clip die Betrachter:innen *erstens* in das Geschehen hinein und produziert ein Moment der Adressiertheit. In dieser Wiederholung und der vollformatigen Inszenierung der Fluchtbotenschaft zu Beginn der Videoinvestigation steckt eine Anerkennung des politischen Auftritts Ayşe Erdoğan.

Gleichzeitig thematisiert es *zweitens* eine Evidenzkrise, wenn die Kommentarstimme schlussfolgert, dass die Gruppe trotz ihres öffentlichen Auftritts auf der Plattform Twitter keine Gelegenheit erhielt, Asyl zu beantragen, sondern in die Türkei zurückgebracht wurde, wo Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar verurteilt wurden und ins Gefängnis kamen. Diese

Krise wird formal in der Rahmung der eindringlichen Botschaft in den Twitter-Screenshot realisiert. Folglich lassen sich die Krisen in den Blick nehmen, die sich ergeben, wenn ein Fluchtauftritt in der Rahmung von Twitter erfolgt und er sich den Sichtbarkeitsdynamiken der Plattform beugen muss. Der Screenshot wird anschließend von Gerichtsakten, die die Verhaftung der Zeugin dokumentieren, überblendet. Das offizielle Dokument nimmt die Stelle des selbstdokumentarischen Clips und des Fluchtauftritts auf Twitter ein, sodass dessen Scheitern offenkundig wird. Ein dokumentarischer Modus überschreibt den Auftritt, sodass das Zeugnis Ayşe Erdoğan buchstäblich von „more authoritative and official texts“ (Sekula 1986, 64) überlagert wird.

Diese Auftrittskrise fungiert innerhalb der Logik des Videos von Forensic Architecture *drittens* als ein handlungstreibendes Moment, das den Einsatz der Rechercheagentur legitimiert. In höchst verdichteter Form bringt sie das Handlungsmandat der Agentur zum Ausdruck. Sie ist Anlass für weitere Bildbetrachtungen, Modellierungen und kartografische Verfahren, die im Anschluss an den Fluchtauftritt die Route aufbereiten, die Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar nahmen. Auch die unterschiedlichen Schauplätze der Grenzpassage – öffentliche Plätze in der griechischen Kleinstadt Nea Vyssa, die ortsansässige Polizeiwache und das Inhaftierungszentrum in Neo Cheimonio – werden von der Investigation mithilfe von Bilddokumenten und kartografischen Lokalisierungen aufgesucht, um zu belegen, dass den drei Personen der Zugang zu einem Asylprozess widerrechtlich verwehrt wurde. Gemäß des Dublin-Verfahrens wäre Griechenland verpflichtet gewesen, den Status der drei Personen zu prüfen.

Diese drei Funktionen entfalte ich in den folgenden drei Unterkapiteln.<sup>33</sup> Der erste Abschnitt (*Evidenzkrisen eines Fluchtauftritts*) wird mithilfe von Juliane Vogels Begriff des Auftritts die Evidenz der Videobotschaft von Ayşe Erdoğan befragen. In der Investigation wird ihr dank der formatfüllenden Position zu Beginn vorübergehend Evidenz verliehen, die Einbettung in den Twitter-Screenshot dokumentiert jedoch eine Auftrittskrise. Im Anschluss widme ich mich anhand der Dokumente, die der Journalist Zübeyir Koçulu für Ayşe Erdoğan auf Twitter gepostet hatte, der Frage, was es bedeutet, im Kontext digitaler Kulturen in Erscheinung zu treten. Das zweite Unterkapitel (*Screenshot-Evidenzen*) adressiert dazu den spezifischen Zeit- und Aufmerksamkeitsfaktor, den das soziale Medium als Ort der prekären Sichtbarkeit auszeichnet, wird die Plattform Twitter doch vor allem als schnelllebige „Affektmaschine“ verstanden. Das dritte Unterkapitel (*Erscheinungsräume*

33 Eine frühere Fassung des vorliegenden Kapitels ist in *Bilder unter Verdacht*, einer von Roland Meyer herausgegebenen Ausgabe der Zeitschrift *Bildwelten des Wissens* publiziert worden (Polze 2023).

des *Politischen*) liest die Verlagerung des Fluchtauftritts in die Videoinvestigation von Forensic Architecture mit Hans Blumenberg als interne Rhetorik, welche die Funktion hat, den Einsatz der Agentur Forensic Architecture zu legitimieren. Darin bilanziere ich, dass Forensic Architecture die Plattform Twitter zwar selbst zur Veröffentlichung der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* nutzt, das Ziel des Evidenzprozesses aber in einer weiteren Raumverlagerung und dem Eröffnen neuer Foren liegt. Der dritte Abschnitt nimmt anhand des Begriffs des forensischen Auftretens zuletzt die politische Dimension des verknüpften Erscheinens von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar, ihrem persönlichen Netzwerk und der Agentur Forensic Architecture in den Blick.

## Evidenzkrisen eines Fluchtauftritts

*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* beginnt mit dem formatfüllenden Erscheinen Ayşe Erdoğans. Das Video bietet ihrer Fluchtbotschaft eine ungerahmte Szene, in der in den ersten Sekunden nur die Aussage der Asylsuchenden hörbar wird, nur ihr Körper sichtbar ist. Dieser Anfang räumt ihren Worten die dafür notwendige Zeit und den notwendigen Platz ein. Dieses Erscheinen erwirkt den bewegtbildlichen Effekt unmittelbarer Eindringlichkeit und erzeugt den Evidenzeffekt eines gelingenden Auftritts im Medium der Videoinvestigation.

### Vor Augen treten

Die Evidenz gelungener Auftritte liegt im aktiven Schritt nach vorn in den Bühnenraum, um die Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu überschreiten – so die Lesart Juliane Vogels. Abgeleitet von *e-videri* (herausscheinen, hervorscheinen) wird das lateinische Wort *evidentia* mit Augenscheinlichkeit, Anschaulichkeit, Einsichtigkeit und Offenkundigkeit übersetzt (Kemmann 1996, 33). Die Evidenz, die durch solchen Eintritt ins Licht entsteht, beschreibt Vogel (2018, 14) in vergleichbarer Weise als „Bildentwurf“. Die im Wortkern von *e-videri* beinhaltete Lichtmetaphorik verbindet die Evidenz des Auftritts mit Hannah Arendts (2019, 251ff.) Konzept des Erscheinensraums, der für Vogel von zentraler Bedeutung ist. In der Rhetorik, die Vogels Auftrittsbegriff neben Arendts politischer Phänomenologie fundiert, beschreibt Evidenz unterschiedliche „Techniken des Vor-Augen-Stellens“ (Kemmann 1996, 40), die Sichtbarkeit und Glaubwürdigkeit erzeugen. Im Auftritt wird das rhetorische Vor-Augen-Stellen als ein performatives Vor-Augen-Treten figuriert.

34 Den Begriff der Figurationsarbeit entlehnt Vogel Erving Goffmans Interaktionsanalyse (1995), der von *face work* spricht.

Gelingt dieser Schritt, dann eröffnet er einen neuen Interaktionsraum, der es ermöglicht, einen „Niemand zu einem Jemand“ (Vogel 2014, 25, Hervorh. i. O.) zu machen. Im Prozess des Vor-Augen-Stellens bilden sich Figuren erst heraus; sie sind diesem Prozess nicht vorgängig. Personen erscheinen daher nur selten als gegebene Souveräne, sondern sind Teil einer ständigen „Figurationsarbeit“ (Vogel 2018, 15).<sup>34</sup> Die Evidenz des Auftritts entsteht dabei nicht durch Stillstand oder durch fixierende Bildwerdung: Anders als Bilder, so Vogel an anderer Stelle, stehe ein Auftritt unter keinem „Geschlossenheitsanspruch“ (Vogel und Wild 2014, 9). Erst durch die Verknüpfung von Bild und Bewegung können erfolgreiche Auftritte entstehen, die für Eindruck sorgen und Überzeugung schaffen. Ein Bild könne daher erst dann einen Evidenzeffekt hervorrufen, wenn es mit einer dynamischen Geste in die Sichtbarkeit gerückt wird und Raum bekommt (Vogel 2014, 26). In Abhängigkeit von ihrer mobilen Rahmung sind Auftritte Grenzübertritte, die eine Absonderung und Lösung einer vorher unterbestimmten Gestalt verfertigen und sie „vor den Augen einer Öffentlichkeit in nunmehr freigestellter Form zur Darstellung bringen“ (Vogel 2014, 26). Ziel der visuellen und energetischen Freistellung ist eine unzweifelhafte Präsenz, die die Aufmerksamkeit der Betrachtenden erregt und sie von dem Gesehenen und Vorgetragenen überzeugt. Auftrittsprozesse sind eindrückliche Figur-Grund-Verschiebungen.

Anhand von Beispielen aus der Gattung der Tragödie – von Racine, Schiller, Goethe bis hin zu Kleist und Nietzsche – vollzieht Vogel diverse *Close Readings* von Texten, in denen das Verhältnis zwischen auftretender Figur und dem gesellschaftlichen, ästhetischen oder ökologischen Hintergrund verhandelt wird. In der Auftrittssituation, das zeigen ihre Untersuchungen, werden beide Umgebungen referiert und stehen in einem ständigen Verweisungszusammenhang: die Bühne und die „Hintergrundreferenz“,<sup>35</sup> vor der sich der Auftritt ereignet (Menke 2014, 180–188). Wesentliche Aspekte des Auftrittsprozesses gliedern sich davon ausgehend in Fragen nach dem Verhältnis von Bild und Bewegung, nach Räumlichkeit der Szene und nach der Wirkmacht von sogenannten *Auftrittsprotokollen* auf. Unter Auftrittsprotokollen versteht Vogel (2018, 17) gesellschaftliche oder politische Skripte, die für Formalisierung sorgen, um das Verhältnis zwischen den Erwartungen, die gesellschaftliche Instanzen an die Auftretenden richten und dem tatsächlichen Prozess des Auftritts zu regulieren. Es handelt sich um Codes und Referenzierungen, die gezielt genutzt werden können, um die Wahrscheinlichkeit eines Evidenzeffekts zu erhöhen. Das heißt, dass die im Auftritt stattfindende Sichtbarkeit, die Vogel anhand des

35 In einer ähnlichen Überlegung hat Rüdiger Campe (2008) solche Figur-Grund-Verhältnisse in der antiken Rhetorik, konkret bei Aristoteles und Quintilian, herausgearbeitet und die Abhängigkeit des Erscheinens von den exemplarischen „Feldern“ bestimmt, die das Theater und die Stadt (Aristoteles) bzw. das Gericht (Quintilian) bilden.

klassischen Dramas beschreibt, nicht allein aus der Handlung oder der Diegese der Texte hervorgeht, sondern ein Dokument der historischen und situativen Wahrnehmungskonventionen ist, die sich ihr als Auftrittsprotokolle einschreiben. Beispiele, die Vogel (2018, 18) für solche zitierbaren gesellschaftlichen Normen nennt, sind meist öffentliche Ereignisse oder Zusammenkünfte wie Empfangsrituale, Jahrmarktauftritte, Revuen, Rituale, sowie Geisterbeschwörungen, Triumphalformen und das Kommen und Gehen auf Marktplätzen. Der „Verstrickungszusammenhang“ zwischen Auftrittsprotokollen, Räumlichkeit, der zeitlichen Prozessualität und der visuellen Figuration des Auftritts, wie die Literaturwissenschaftlerin (Vogel 2018, 20) die Herausbildung dramatischen Auftretens beschreibt, bietet Beschreibungsebenen an, um fallspezifische Differenzierungen von Evidenzprozessen zu beobachten. Sie erlauben symptomatische Lektüren konkreter Bedingungen politischer Sichtbarkeit.

Im Fall des Videoclips von Ayşe Erdoğan ist der Hintergrund, vor dem er sich ereignet, einerseits sichtbar als dicht bewachsene Böschung, andererseits als „Hörhintergrund“ (Barthes 1990, 25) wahrnehmbar, der deutlich markiert, dass die Asylsuchende sich in einem zugigen Gelände aufhält; das Rauschen fügt sich in die Vorstellung einer Flussumgebung im Grenzgebiet.<sup>36</sup> In ihren Worten klingt an, vor welchem räumlichen und politischen Hintergrund sich ihr Auftritt vollzieht: im Versteck in Nähe der Kleinstadt Nea Vyssa und in der Angst, entdeckt und gewaltvoll zurückgewiesen zu werden. Dieser Hintergrund verweist auf die Grenzkontrollen der griechischen Polizei und die Gewalteinwirkungen bei Pushbacks, was von einem einschlägigen Wissen um diese von offizieller Seite geheimgehaltene Praxis zeugt. Das Verhältnis von Auftritt und dem Hintergrund der Gefahr, im Grenzraum aufgegriffen zu werden, verdeutlicht den „Anteil der Unfreiwilligkeit, den jeder Auftritt enthält“ (Menke und Vogel 2018, 21). Gleichzeitig schreibt sich in der Kürze der Botschaft und der Entscheidung, die Botschaft auf Englisch zu formulieren und mit dem Smartphone aufzuzeichnen, ein Auftrittsprotokoll fort, das auf Weiterzirkulation und Rezeption in den sozialen Medien abzielt. Denn als prägnante kurze Form fügt sich der Clip in die Wahrnehmungskonventionen dieser Umgebungen ein, mit dem Ziel, dort Evidenz zu erzeugen, also eine rasche Reaktion hervorzurufen. Dabei liefert der Clip keine genauen Auskünfte über den Aufenthaltsort der drei Personen. Ohne die Aussage Ayşe Erdoğan ließe sich für skeptische Betrachter:innen anhand des Bildinhalts nicht belegen, dass er im griechischen Teil des Evros-Grenzgebiets aufgenommen wurde. Der Bildinhalt erzeugt im Zweifelsfall wenig räumliche Anschaulichkeit,

**36** Um die Stimme Ayşe Erdoğan und den Hörhintergrund wird es im Kapitel *Stimmen situieren* gehen.

da sich mit Blick auf die recht unspezifische Umgebung nicht feststellen lässt, dass es sich überhaupt um ein Grenzgebiet handelt. Diese fehlenden Details im Videobild schwächen die Evidenz des Fluchtauftritts.

### **Enargeia und energeia**

Um diese Bilanz in das Vokabular der Rhetorik zu übersetzen, bietet sich der Verweis auf die altgriechischen Begriffe der *enargeia* und *energeia* an, die der lateinischen Wortbildung von *evidentia* vorangehen. Deren Dialektik, die im Historischen Wörterbuch der Rhetorik als Unterscheidung zwischen „dynamische[m] Bewegungsstil“ (*energeia*) und „anschaulichem Bildstil“ (*enargeia*) zusammengefasst wird (Kemmann 1996, 45), müsse auch im Auftritt, so Juliane Vogel (2018, 14–15), in einem ausgewogenen Verhältnis stehen, um das präsentische Erscheinen mit Hintergrunddetails zu versorgen oder das Gesehenerwerden mit affizierender Präsenz zu versehen. Das Begriffspaar fächert das Feld zwischen der epistemischen und der wahrnehmungs- und wirkungsästhetischen Komponente der Evidenz auf, die in der Praxis miteinander verwoben werden (Müller 2015, 266).

Das Konzept der *enargeia*, des „anschaulichen Bildstil[s]“, schließt an Objektivitätskriterien an, die im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Abbildungen auftauchen und das Spektrum juridischer Beweismittel andeuten (Müller 2015, 285). Dieses umfasst bildgebende Verfahren wie *illustratio* und *demonstratio*, Beschreibungen von körperlichen Erscheinungen (*effictio*), Stimmen oder Gedanken (*confirmatio*), der örtlichen Verhältnisse (*topographia*) und der zeitlichen Umstände (*chronographia*), welche zu erhöhter Sichtbarkeit und plastischen Vorstellbarkeit des Dargestellten beitragen sollen (Kemmann 1996, 45). Diese Detaillierung geschehe „affektlos und nur in belehrender oder dokumentierender Absicht“ (Campe 2015, 127).

*Energeia* wird ausgehend von Aristoteles als Energie der Darstellung, als dynamisierende Praxis der Vergegenwärtigung beschrieben. Ihr Ziel ist Erlebnisqualität. Sie wirkt auf die Affekte ein und produziert Nahverhältnisse zu dem Beschriebenen oder Gezeigten (Müller 2015, 268). In der klassischen Rhetorik wird sie mit der *actio* assoziiert, die auf der Einsicht aufbaut, dass der/die Redner:in „durch eine seiner Sache angemessene Vortragsweise für sein Publikum glaubwürdig wird“ (Steinbrink 1992, 43), wenn er/sie gestische und sprachliche Praktiken des Vortrags beherrscht. Indem *energeia* das Beschreiben in ein dynamisches Zeigen überführt, gilt sie als Verlebendigung der



durch die *enargeia* gestifteten Anschaulichkeit (Campe 2015, 127).

In Anbetracht dieser Differenzierung fällt die kurze Videobotschaft Ayşe Erdoğan primär in den Bereich der rhetorischen *enargeia*. In der direkten Ansprache, der knappen Botschaft und der Dringlichkeit, die in ihren Worten liegt, baut sich für Betrachter:innen eine Nähe zu der Asylsuchenden als eine vorübergehende Evidenz auf. Auch die Hörbarkeit ihrer Stimme im Modus der „bare liveness“ (Rangan 2017a, 62ff.) leistet diesen Effekt, worauf ich im Abschnitt zur Kommentirstimme noch im Detail eingehen werde. Vor dem Hintergrund, dass es sich bei Pushbacks um bilderlose Menschenrechtsverletzungen handelt, weil die Betroffenen durch die Zerstörung ihrer Smartphones an der Selbstdokumentation gehindert werden, ist das persönliche Sichtbarwerden der türkischen Lehrerin eine affizierende Ausnahme. Dazu trägt das Rauschen bei, das sich als Moment der Felddarstellung als ambientes Detail einschreibt, aber keine räumlich-geografische Detaillierung leistet.

### **Aus dem Blickfeld entfernen**

Erst die Balance aus *enargeia* und *energeia* bewerkstelligt einen gelungenen Evidenzeffekt. Um Evidenzprozesse als voranschreitende Bewegungen zu bewerkstelligen, sind sowohl energetische als auch visuelle, detaillierende Elemente notwendig. Deren Verhältnis sollte anlassbezogen zugeschnitten sein, um in einem ausgewogenen Tempo bei den Betrachter:innen die nötige Rezeptionshaltung, primär aber Aufmerksamkeit und Anerkennung zu erzeugen. Zur präzisen Genauigkeit einer Beschreibung, einer anschaulichen Szenerie muss ein energetisches Moment hinzutreten, um Aufmerksamkeit zu schaffen. Reine Energie und Affektivität rufen hingegen ein „unlesbares Bewegungsbild“ (Vogel 2018, 20) hervor. „Nur aus dem vollendeten und ausgewogenen Zusammenwirken von Anschaulichkeit und Bewegung, Detaillierung und Verlebendigung resultiert die Präsenz, die ins Auge fällt, die ein Publikum zugleich adressiert und beeindruckt.“ (Vogel 2018, 14)

Tatsächlich handelt es sich beim Auftritt, so Vogel (2014, 28), in seinen Traditionslinien von der Antike in die Moderne um eine „Krisenform“. Anhand von Goethes Weimarer Dramen zeigt sie zum Beispiel, wie sich ein Prozess des Vor-Augen-Stellens entfaltet, der nicht als eine „Absonderung“ (Vogel 2018, 121) definiert werden kann. Anstatt den wirkungsvollen Eintritt von Personen vor klaren Hintergründen zu inszenieren, arbeiten diese Stücke mit Natur- und Landschaftsbeschreibungen,

die beispielsweise im Nebel nur unklare Schemen erkennbar werden oder Figuren in der Landschaft verschwinden lassen. Eindeutigkeit und Evidenz bleiben unerreichbare Ziele, sie werden allenfalls „vorübergehend verliehen“ (Vogel 2018, 123). Stattdessen wird der Prozess des Auftretens als ein prekäres Figurieren beobachtbar, das in einer Umgebung operiert, die zur Verunklarung beiträgt:

Entsprechend lassen sich an misslingenden Auftritten gesellschaftliche Störungen ablesen, sie zeigen Statusprobleme an, sie deuten auf Wahrnehmungs- und Anerkennungskrisen hin und zeigen vielfältige Spielarten verfehlter oder unzureichender Präsenz. In vielen Fällen gerät dabei auch das ausgewogene Verhältnis von *enargeia* und *energeia* aus dem Gleichgewicht. Auftritte können bei fehlender *energeia* die Deutlichkeitsgrenze unterschreiten und die ankommenden Personen der Wahrnehmung entziehen. (Vogel 2018, 20, Hervorh. i. O.)

Eine solche der Krise bringt der Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan zum Ausdruck. Dabei fällt weniger ins Gewicht, dass der kurze Clip nur wenige Details bietet und vor allem auf der Ebene der *energeia* wirkt. Vielmehr deutet das Scheitern dieser Fluchtbotschaft, das die Kommentatorin aufgreift („Despite their public appeal, the group were not given the chance to apply for asylum in Greece and were eventually returned to Turkey where they were tried and imprisoned“) auf gesellschaftliche Sichtbarkeits- und Anerkennungsstörungen hin. Einerseits gilt dies für Pushbacks im Allgemeinen, lässt sich in diesem Fall aber konkret auf die Verlagerung des Auftritts in den Rahmen der Plattform Twitter beziehen. Dass sich in diesem Moment die vorübergehende Evidenz des Fluchtauftritts zur Evidenzkrise wandelt, bringt die Inszenierung von Forensic Architecture formal zum Ausdruck.

In der Videoinvestigation wird der Clip, in dem Ayşe Erdoğan erscheint, per Animation verkleinert und in den Twitter-Screenshot eingefügt. Statt den wirkungsvollen Herausritt einer Person zu inszenieren und ihr eine Bühne zu bereiten, handelt es sich bei der folgenden Verkleinerung des Videoclips und dem Sichtbarwerden des Screenshots um den *komplementären* Akt einer Einbettung in die Plattform Twitter. Mit dieser kurzen Bildhandlung wird nach dem Erscheinen der Asylsuchenden ein Abtrittseffekt produziert: Ein erst sichtbares Bewegtbild wird in zweifacher Weise verkleinert und dann als stillgestelltes Bild in einem Umraum platziert, der sich in den primären Hintergrund des Screenshots und in den sekundären Grund der schwarzen Fläche auffächert. Durch

das Verkleinern und Stummschalten geschieht ein Entzug an *energeia*, der die Videobotschaft im Screenshot zu einem Bild im Bild transformiert. Sowohl die Sichtbarkeit und Hörbarkeit Ayşe Erdoğan's als auch die Zirkulationsfähigkeit ihres Erscheinens auf Twitter sind in dieser Ansicht arretiert. Daraufhin wird ihre Fluchtbotschaft von den Gerichtsprotokollen überblendet. In diesem Moment wird die rhetorische Operation des Vor-Augen-Stellens als ein *Aus-Dem-Blickfeld-Entfernen* video-ästhetisch invertiert: Mit dem Einfügen des Clips in die Plattformumgebung wird eine Auftrittskrise inszeniert.

## Screenshot-Evidenzen

### In der Timeline erscheinen

Die Auftrittskrise tritt in dem Moment zutage, in dem der kurze Clip mit Ayşe Erdoğan's Fluchtbotschaft in der Rahmung von Twitter stillgestellt wird. Das Einfügen des Clips in das soziale Medium dokumentiert der Screenshot. Als digitales Bild, das nach dem formatfüllenden Erscheinen Ayşe Erdoğan's die Eingangssequenz des Videos dominiert, referenziert er den Tweet als Botschaft im spezifischen Feld von Twitter. Nicht nur ein bestimmter Zeitpunkt in einer Timeline, in der der Tweet erscheint, wird auf diese Weise ins Bild gesetzt, sondern die Plattform selbst wird zu einer Umgebung, die sich bezeugen lässt und auf die sich berufen werden kann (Frosh 2019, 41–42). Mit Blick auf den Screenshot wird die zweite Funktion der Reinszenierung des Fluchtauftritts durch Forensic Architecture deutlich. Die Eingangssequenz bringt eine plattformspezifische Evidenzkrise zum Ausdruck, da sie das Erscheinen mit dem „umgebungsbedingte[n] Vorbehalt“ (Vogel 2018, 134) konfrontiert, der für die Plattform Twitter einschlägig ist.

Jüngere medienwissenschaftliche Untersuchungen rücken die Bildform des Screenshots in Nähe zu analog-fotografischen Verfahren und sprechen von einer Remediation fotografischer Referenzfähigkeit (vgl. Gerling, Möring und de Mutiis 2023; Švelch 2020; Kohout 2019; Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 149–60; Allen 2016). Als Rastergrafiken entstehen Screenshots über eine Tastenkombination, die als ein Befehl in der Software den aktuellen Stand des Interfaces registriert und als Bilddatei ausgibt. Visuell erscheinen Screenshots in kompletter Übereinstimmung mit ihrem Objekt, dem Screen. Unterschiedlichste Gebrauchskontexte von Screenshots lassen sich beobachten: Sie werden als Notizen, zum Weiterverschicken, zur Dokumentation von Software-Fehlern und Problemmeldungen erstellt, um Bildrechte zu umgehen, Chatverläufe zu speichern oder Material für Gerichtsverhandlungen

zu sichern. Manchmal werden sie auch eingesetzt, um Plattformmechanismen zu umgehen, etwa um mehr Text anzeigen zu können oder einen anderen Tweet zu zitieren, ohne ihn retweeten zu müssen. Sie belegen eine Interaktion mit der virtuellen Umgebung des Screens, ein Handeln mit gestalteten Interfaces, mit Buttons, Menüelementen und finden daher nicht zuletzt auch in der empirischen Social Media-Forschung als Datengrundlage bzw. -sicherung Verwendung.

Im Screenshot, so Paul Frosh (2019, 26), werden nicht nur das Ideal einer Selbsteinschreibung vom Bildinhalt, sondern auch „Nomenklatur, Bildproduktion, Bildsprache und Bildrezeption“ als fotografische Konventionen reproduziert. Die rechteckige Form, die an die klassische Formatierung von Bildern und Dokumenten erinnere, trage zu diesem Effekt bei, der dadurch verstärkt werde, dass Screenshots wie quasi-physische Bildobjekte bewegt und zirkuliert werden, was in der Investigation von Forensic Architecture zu beobachten ist. Weiterhin entwickelt er die These, dass Screenshots als digitale Bilder gelten können, die fotografische Indexikalität und einen Realitätseffekt erzeugen und sogar steigern, da Bild und Referenz im selben Medium – der „Bildschirmwirklichkeit“ (Kohout 2019, 91) – entstehen.<sup>37</sup>

**37** Ich habe an anderer Stelle die Rolle von Twitter-Screenshots in der Praxis von Forensic Architecture anhand der Videoarbeiten *The Beirut Port Explosion* und *The Killing of Muhammad Gulzar* beschrieben (vgl. Poize 2022).

Dass Screenshots eine hohe Selbstevidenz besitzen, führt Frosh auf den Umstand zurück, dass sie meist ohne Bildunterschrift genutzt werden, um etwa in Zeitungen auf Äußerungen aus den sozialen Medien zurückzugreifen. Mit der Abbildung der Plattformumgebung durch Logos und der weniger ikonischen grafischen Elemente, wie etwa angedeutete Tabellen oder hellgraue Linien, die Text- und Bildinhalte auf Twitter rahmen, scheinen Screenshots direkt ihre eigene Beschriftung mitzuliefern. Details wie die am unteren Bildrand registrierten 16 Kommentare, 862 Retweets und 486 Likes zählen ebenso dazu. Diese Beobachtung lässt sich bei Betrachtung des Videos von Forensic Architecture bestätigen: Der Screenshot stellt dort den für das forensische Vorgehen seltenen Fall einer klassischen Bildevidenz dar. Er steht auf der schwarzen Montagefläche unhinterfragt für sich selbst. Er kommt ohne einen Quellenverweis aus; im Kommentar wird lediglich auf das Posten des Clips Bezug genommen. Wann (oder ob) dieser Screenshot selbst im Zuge der Recherche des Falls durch das Team um Forensic Architecture angefertigt wurde, ist unklar. Im Abbilden der Twitter-Umgebung dient er als eine Schnittstelle zwischen der Beweisproduktion der Agentur und der Selbst-Dokumentation der Asylsuchenden.

Nicht nur das Moment des Hochladens und Postens und die Einbettung des Bildes in die Timeline von Twitter wird im Screenshot registriert. Die Interaktionen mit dem Material auf der Plattform zum (unklaren) Zeitpunkt seiner Erstellung sind ebenso im Screenshot ablesbar. Er dokumentiert also nicht nur das Posting als eine Äußerung und Bildhandlung im Rahmen der Plattform, sondern auch dessen Rezeption. Diese doppelte Dokumentationsarbeit wird in der Eingangssequenz der Videoinvestigation durch die Animation in der Montage gesteigert, wenn die Bildhandlung des „Postens“ durch das Einfügen evoziert und die mangelnde Rezeption und Interaktion durch das „Stillstellen“ nachgeahmt werden. In der animierten Montage wird die Evidenz eines gestischen Plattformgebrauchs evoziert.











Dass Screenshots in die Nähe fotografisch-dokumentarischer Verfahren zu stellen sind, belegt die Praxis des Ausschneidens, die nur einen Teil der verfügbaren Screen-Ansicht ins Bild setzt. Hinter jedem Screenshot steckt eine Auswahl, eine Entscheidung für bestimmte Motive, die andere Inhalte ausblendet. Bei Screenshots ist dieses Eingreifen weniger augenfällig, da sie sich an bestehende Layout-Konventionen anpassen können, wie es etwa bei Screenshots von Posts der Fall ist, die sich meistens an den von den Interfaces der Plattformen angelegten Rahmungen orientieren. Doch auch bei der Bildschirmaufzeichnung im Screenshot findet eine Selektion statt, die Susan Sontags (1979, 28) Feststellung, dass im Akt des Fotografierens das Verleihen von Bedeutung liegt, bestätigt. So fokussiert der Screenshot von Forensic Architecture ganz auf die kurze Fluchtbotschaft, die als narratives Element an den Anfang der Videoinvestigation gesetzt wird und blendet andere Tweets im Thread aus. Jenseits der Ränder des von Forensic Architecture erstellten Screenshots lassen sich jedoch die Interaktionen mit dem Clip sowie der gesamte Thread, in dessen Rahmen er von Zübeyir Koçulu veröffentlicht wurde, auf Twitter rekonstruieren.

### „Breaking“

Ich wechsele nun die Beschreibungsebene und betrachte statt der Videoinvestigation die Plattform. Ein auf der Website von Forensic Architecture (2020) zur Verfügung gestellter Link führt zu Twitter.

Wie eingangs angemerkt, wurde der kurze Clip mit Ayşe Erdoğan's Ansprache, der nun auf Twitter erscheint, als Teil eines Threads des Journalisten Zübeyir Koçulu hochgeladen (Abb. 5). Als drittes Posting steht er in einer Reihe von fünf Mitteilungen, die jener am Morgen des 4. Mai 2019,

5 Thread von Zübeyir Koçulu (@zubeyirkoculu 4. Mai 2019), Screenshot, Twitter


  
 Home
   
 Explore
   
 Notifications
   
 Messages
   
 Bookmarks
   
 Lists
   
 Profile
   
 More
   
 Tweet

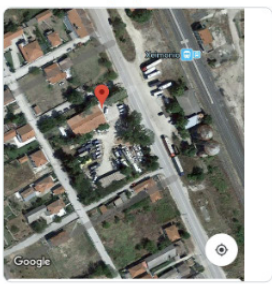
← Thread

**Zübeyir Koçulu** @zubeyirkoculu · May 4, 2019  
 Breaking: 3 Turkish nationals, Kamil Y, Ayşe E, Talip N, have crossed the Turkish-Greek border through Evros on May 4 at 5 am, they were taken into custody at Xelmonio police station. A family member and a lawyer in the region, however, were told by the Police they are absent.



36 replies 915 retweets 447 likes

**Zübeyir Koçulu** @zubeyirkoculu · May 4, 2019  
 Ms. Ayşe E. sent her location at Xelmonio before they were detained, she also shared a video urging Greek authorities to stop any possible push-back. #Evros #Greece #Turkey @EuroPol



2 replies 259 retweets 131 likes

**Zübeyir Koçulu** @zubeyirkoculu  
 "We are Turkish political asylum seekers. We fled persecution back in Turkey and crossed Evros on May 4 at 5 am. We are hiding near Nea Vyssa in fear of push-back. We urge the United Nations and Greek authorities to protect us from being pushed back."



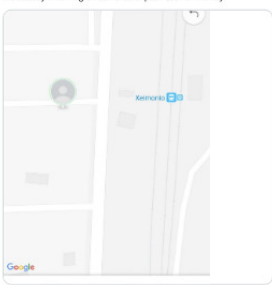
10:02 PM · May 4, 2019  
 734 Retweets 41 Quote Tweets 396 Likes






Tweet your reply Reply

**Zübeyir Koçulu** @zubeyirkoculu · May 4, 2019  
 Replying to @zubeyirkoculu  
 The latest live location Ms. Ayşe shared with me was from Xelmonio Police station which proves 3 Turkish asylum seekers taken into custody. The Greek police currently inform their lawyer that there are no such persons in the custody which might mean another push-back on the way.



7 replies 268 retweets 191 likes

**Zübeyir Koçulu** @zubeyirkoculu · May 5, 2019

Q Search Twitter

**Relevant people**

**Zübeyir Koçulu** @zubeyirkoculu Following

Investigative journalist. Bylines @EuroNews @fangraih @demingnet @OpenDemocracy @BalkanInsight @TheNewArab & others. #MiddleEast #Europe #crossborderstories

**Trends for you**

Trending  
**No Covid**  
 84.5K Tweets

Trending  
**Sandy Hook**  
 6,996 Tweets

Trending in Germany  
**Fachkräftemangel**

Trending  
**Dr. Fauci**  
 13.9K Tweets

Music: Trending  
**Dolly Parton**  
 4,278 Tweets

Trending in Germany  
**Hamburg**  
 5,970 Tweets

Trending  
**#EarWorm**

Politics: Trending  
**Long Covid**  
 27.2K Tweets

Trending  
**HIPPA**

Entertainment: Trending  
**George Clooney**  
 1,602 Tweets

[Show more](#)

[Terms of Service](#)
[Privacy Policy](#)
[Cookie Policy](#)
[MSV Transparenzangaben](#)
[Imprint](#)
[Accessibility](#)
[Ad info](#)
[More](#)
 © 2023 Twitter, Inc.

zwischen 9:53 Uhr und 10:16 Uhr veröffentlichte. Der Großteil der fünf Beiträge enthält Bildmaterial, das als Quelle in die Investigation von Forensic Architecture eingehen wird und dessen Medialität das Vorgehen der Recherche prägt. Der erste Tweet (@zubeyirkoculu 4. Mai 2019) zeigt ein Selfie von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar vor einem hellen Gebäude. Im Video von Forensic Architecture wird dieses Haus anhand des Selfies als ein Bürgeramt in der griechischen Stadt Nea Vyssa geolokalisiert (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdogan* 00:03:50–00:04:16). Im Anschluss postete Koçulu einen Screenshot von Google Maps mit einer Standortmarkierung an einem Gebäude, das sich in direkter Nachbarschaft des Bahnhofs der griechischen Stadt Cheimonio (Xeimonio) befindet. Auch dieser Ort wird in einer späteren Sequenz in der Investigation von Forensic Architecture thematisiert. Im dritten Tweet, der um 10:02 Uhr erschien, veröffentlichte er den kurzen Videoclip, in dem Ayşe Erdoğan in Erscheinung tritt. Er fungiert als zentraler Fluchtauftritt, der jedoch von den vorherigen und folgenden Elementen im Thread gerahmt wird. Der vierte Beitrag wechselt noch einmal zur Kartenansicht und ist ein Screenshot einer Livestandortübertragung, die wieder die Polizeiwache in Cheimonio markiert.

Das letzte Posting des Threads fügte Koçulu am folgenden Vormittag, den 5. Mai 2019 um 11:38 Uhr hinzu. Wie der erste beginnt auch der letzte Eintrag im Thread mit dem Wort „Breaking“: „Breaking: 3 Turkish nationals, Kamil Y, Ayşe E, Talip N have been detained by Turkish soldiers at Meriç Gendarmerie on May 5, after they were pushed back by Greek Police. A family member says their belongings including phones and bags were seized before push-back.“ (@zubeyirkoculu 5. Mai 2019).

Dieser letzte Kurztext des Threads verbleibt ohne Bildmaterial. Hier schreibt der Journalist im kurzen Stil einer Pressemitteilung („Breaking News“), dass die drei Personen, deren Fluchtversuch er in den vorherigen Beiträgen begleitet hatte, von der türkischen Polizei festgenommen worden waren. Wie die Metadaten der Tweets belegen, erfolgt die Berichterstattung von Koçulu nahezu zur gleichen Zeit wie sich der Fall ereignet. Die Dokumente, die er von den drei Personen und deren Familie erhält, gibt er an die Twitter-Öffentlichkeit weiter. Mit dieser zeitlichen Synchronizität von Ereignis und Dokumentation verbindet sich die plattforminterne Logik und Zeitwahrnehmung der Twitter-Timeline, die ein Sortieren der Tweets nach deren Aktualität verspricht.

Die Timeline wurde 2011, kurz nachdem Facebook den Feed eingeführt hatte, von Twitter als zentrales Menüelement etabliert (van Dijk 2013, 72). Wenn die Plattform Twitter seither daraufhin angelegt war, „die Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Ereignisse“ (Kreuzmair, Pflock und Schumacher 2022, 11) stromlinienförmig als durchscrollbare Zeitleiste darzustellen, so verbindet sich mit dem Posten realzeitlicher Ereignisse die Hoffnung, dass diese zeitnah, bestenfalls ebenso in *real time* rezipiert werden. Die im Auftritt verkörperte Präsenz und Gegenwart werden durch die Nutzung von Twitter medial transformiert, da sie sich nicht unter Bedingungen der Anwesenheit, sondern der räumlichen, medialen und personalen Vermittlung und Stellvertretung im Plattformmodus einstellen.

Aktualität, als eine Spielart der *energeia*, ist eine der zentralen Suggestionen und Versprechen, derer sich die Plattform bedient. Es ist Teil der Rhetorik von Twitter, dass die Plattform als ein Kanal der Live-Konnektivität fungieren möchte. Politische Gebrauchswesen der Plattform zeugen von einer Reihe plattformspezifischer Affordanzen und Auftretensprotokolle: Die inhaltliche Offenheit von Twitter, das Beiträge auf die kurze Form reduzierende Zeichenlimit, die Vernetzungsfunktion von Hashtags, der Drang nach Teilhabe und die Vergänglichkeit der Interaktionen auf der Plattform sowie das hohe zeitliche Engagement vieler seiner Nutzer:innen und der Wunsch einiger Accounts, Einfluss zu nehmen und sich selbst zu promoten, haben unter anderem dazu geführt, dass Twitter als Ort der Organisation von politischen Gegen-Öffentlichkeiten wahrgenommen worden ist (vgl. Bouvier und Rosenbaum 2020, 11). Diese Entwicklungen wurden von einem wechselnden Diskurs über die Bedeutung und Bewertung der Plattform begleitet. Die politische, vor allem die demokratisierende Funktion von Twitter ist äußerst ambivalent und fallspezifisch variabel, wobei hervorzuheben bleibt, dass die chaotische und gewaltvolle Seite des sozialen Netzwerks in den letzten Jahren immer deutlicher zutage getreten ist.

Bereits 2011 wurde die Plattform in einem großen Artikel im *New York Magazine* als „adrenalized Facebook“ (Hagan 2011) beschrieben. In den aktuellen Diskussionen seit den späten 2010er-Jahren haben sich jedoch Begriffe wie „Affektmaschine“ (vgl. Reckwitz 2017) durchgesetzt, um die Dynamik der sozialen Medien und gewaltvolle Entwicklungen wie Shit Storms, Hate Speech, Clickbait und Fake News zu beschreiben und warnend zu kritisieren (vgl. Strick 2021; Gaderer und Grömmke 2024). Dass vor allem rechtspopulistische Bewegungen, die beispielsweise bei der Erstürmung des



Kapitols am 6. Januar 2021 die Plattform als Inszenierungs- und Mobilisierungsort nutzten, zeigt die Brisanz der politischen Affektmobilisierung des Twitter-Geschäftsmodells. In Europa entwickelte Twitter seit Mitte der 2010er Jahre besonders im Kontext der Migrationsbewegungen und der sogenannten „Migrationskrise“ zu einem Kanal rassistischer Meinungsbekundung gegen Geflüchtete, Asylsuchende und Migrant:innen. Beispiele für diese Eskalationsdynamiken der verbalen Zurückweisung versammelten sich etwa unter dem Hashtag #refugeesnotwelcome, der sich um den August 2015 verbreitete (Kreis 2017, 499). Der Schwerpunkt dieser Tweets lag auf der Weitergabe und Wiederverbreitung von Ereignissen, Geschichten, Artikeln oder Bildern, in denen Geflüchtete als Kriminelle und Ausbeuter:innen staatlicher Hilfe dargestellt wurden (vgl. Kreis 2017, 512ff.). Unter der Verwendung solcher Hashtags vernetzten sich verschiedene rassistische, herabsetzende und populistische Kurzmonologe zu einer „ambient affiliation“ (Kreis 2017, 500), die differenzierte Positionen in den Hintergrund geraten lässt und die Bildung einheitlicher Interessengruppen mit xenophoben Haltungen befördert.

Die kollektive *energeia*, die die Plattform vor allem in den letzten Jahren, spätestens seit 2015 kennzeichnet, ist somit eine der Herabwürdigung, der gewaltvollen Sprache und der Hetze. Von all diesen negativen Affekten profitiert die Plattform (vgl. Srnicek 2017; Vogl 2021). Die durch Affektdynamiken produzierte User:innen-Bindung nutzt Twitter als einen gewinnbringenden Effekt. Ziel der Plattform-betreibenden Konzerne ist das Überwachungs-kapitalistische Generieren von werberelevanten Informationen, die durch die Aktivitäten der User:innen gesammelt werden, wobei die Plattformen selbst wiederum als Werbeflächen fungieren. Nicht einsehbar sind die Algorithmen, die Tweets nicht nur nach Aktualität sortieren, sondern primär filtern, um User:innen-Content abzuwägen und auszuwählen. Durch Kuration von aufmerksamkeitsversprechenden Inhalten, etwa mithilfe der Funktion *trending topics* werden interaktive Prozesse motiviert, um „Netzwerkaffekte“ (Maschewski und Nosthoff 2019, 60)<sup>38</sup> zu generieren, die Screenzeit und Engagement mit den Inhalten und damit die Aktivität und Rentabilität der Plattform zu steigern (van Dijk 2013, 69). Twitter bildet somit primär einen Ort, in dem das „unkontrollierbare Kräftefeld der Affekte“ (Vogel 2018, 33) wirkt. Auf Twitter aufzutreten heißt, um die Begrifflichkeiten Juliane Vogels (2018, 33) einzubeziehen, sich von der „Macht des Kontinuums [...], das hinter und zwischen den Figuren weiterwirkt“ abhängig zu machen. Angesichts des ökonomischen und informationspolitischen Kalküls besteht dieses Kontinuum bei Twitter – und damit die Szene, die das Video von

38 Der Begriff des „Netzwerkaffekts“ steht in Nähe zu dem von Nick Srnicek (2017, 46) beschriebenen Konzept der „network effects“, die Plattformen durch diverse Strategien – etwa durch Integration anderer Dienste oder Plattformen – hervorzurufen versuchen, um den Traffic auf ihren Seiten zu erhöhen.

Forensic Architecture als Rahmung des Fluchtauftritts wählt – aus affektiv organisierten Text- und Datenansammlungen.

Obwohl diese Situation die Plattform als einen Ort prekären Auftretens ausweist, wird Twitter „trotz alledem“ (Beuerbach 2019) für politische Worterhebung und für die Organisation von Öffentlichkeit genutzt, die sich quer zu den Strömungen der hetzerischen „Reaktionsmaschine“ positionieren und die Logik der „Netzwerkaffekte“ – so gut es geht – emanzipativ zu nutzen versuchen. In den knapp 20 Jahren seines Bestehens war Twitter zu unterschiedlichen Zeitpunkten (wie etwa 2017 im Kontext der Aufdeckung sexualisierter Gewalt im Rahmen von #MeToo (vgl. Bouvier 2022)) trotz inhärenter Ambivalenzen ein wichtiger Kanal der Vernetzung und Verbreitung von demokratischen Protestbewegungen. Diese Vernetzungsdynamik wurde anfangs vor allem positiv bewertet und teilweise euphorisch besprochen: Als im Frühjahr 2009 Zehntausende Demonstrant:innen in Moldawien auf die Straße gingen, um gegen die kommunistische Regierung ihres Landes zu protestieren, wurde dieses Zusammenkommen als „Twitter-Revolution“ bezeichnet (vgl. Mungiu-Pippidi und Munteanu 2009). Offizielle moldawische Medien hatten über die Proteste nicht berichtet, aber auf Twitter und auf Youtube erschienen Accounts, die Bilder und Videos der Versammlungen verbreiteten (Mungiu-Pippidi und Munteanu 2009, 138). Im Zuge der Ägyptischen Revolution (2010-2012), die in den westlichen Teilen der Welt als „Arabischer Frühling“ bezeichnet wird, wurde mit den Begriffen „Facebook-“ oder „Twitter-Revolution“ das politische und demokratische Potenzial des sozialen Mediums beschrieben. Konkret nutzten Aktivist:innen beispielsweise den Hashtag #Jan25, um weitere Protestierende am 25. Januar 2011 auf dem Tahir-Platz zu versammeln und die Absetzung des damaligen Staatschefs Husni Mubarak zu fordern. Mithilfe der Funktion von Mentions griffen Accounts – wie das von vier Personen verwaltete Handle @TahrirSupplies – dafür auf eine wichtige Twitter-Infrastruktur zurück, um Hilfe zu erbitten und schnell viele weitere Unterstützer:innen, aber vor allem konkrete Hilfe von Ärzt:innen und Freiwilligen zu erbitten. In einer Kombination aus öffentlichen Mentions und Privatnachrichten wurde das notwendige Vertrauen in die politische Bewegung aufgebaut (Tufekci 2017, 57ff.).

Folgende oder zeitgleiche Proteste wie Occupy Wall Street, das sich ab 2011 gegen die Macht der Finanzinstitute mit Straßenbesetzungen formierte oder die #BlackLivesMatter-Bewegung machten ebenfalls Gebrauch von den sozialen Medien. Letztere begann als Online-Kampagne (#BlackLivesMatter), um gegen den Freispruch des Mörders des

Schwarzen Teenagers Trayvon Martin im Juli 2013 zu protestieren, und entwickelte sich zu einer weltweiten Bewegung gegen Polizeigewalt und die rassistische Gewalt gegenüber Schwarzen Menschen. BlackLivesMatter-Aktivist:innen nutzen Twitter seither zur Vernetzung, zur Organisation und zur audiovisuellen Dokumentation der Proteste, zuletzt beispielsweise als Reaktion auf die Tötung George Floyds in Minneapolis am 25. Mai 2020 (vgl. Nartey 2022).

Im Kontext dieser Versammlungen und audiovisuellen Aufzeichnungen steht ein weiteres Moment der *energeia* einer digitalen Plattformkultur, das sich in sogenannten „Bildprotesten“ einstellt. Bildproteste umfassen laut Kerstin Schankweiler (2019) ganz verschiedene Formen bildlicher Äußerung im Kontext von politischen Auseinandersetzungen wie etwa mit Handycameras aufgezeichnete Clips von Polizeieinsätzen, wiederkehrende ikonische Bildformeln wie verbundene Augen, oder Protest-Memes. Diese audiovisuellen, aber nicht auf das rein bildliche reduzierten Auftrittsformen weisen nicht nur auf die affizierende Rolle von Bildern in den sozialen Medien hin, sondern begründen die These, „dass es die Bilder selbst sind, die protestieren“ (Schankweiler 2019, 13–14). Sie bilden eine „Affektgemeinschaft“ (Schankweiler 2019, 59), welche im Modus der Plattformrezeption wesentlichen Anteil an affektökonomischen Aufmerksamkeitsstrukturen hat. Es braucht überhaupt Bilder und Bildproteste, so schlussfolgert Schankweiler (2019, 14), um Protest und öffentliche Diskussion zu erzeugen.<sup>39</sup> Auch die Fluchtbotschaft Ayşe Erdoğan gehört zweifellos in diese Gruppe politischer Bewegtbild-Auftritte, welche die Plattform nutzen, um zur Affektgemeinschaft der protestierenden Bilder beizutragen.

### Aufmerksamkeitsökonomie

In Bezug auf die sozialen Medien ist angesichts der mit ökonomischen Interessen provozierten Affektdynamik die Frage der Aufmerksamkeit, die für Juliane Vogel für das Gelingen eines Auftritts bedeutsam wird, zentral. Vogel (2014, 28) schreibt, dass „eine Person [...] erst dann erfolgreich aufgetreten [ist], wenn sie erkannt, gelesen und anerkannt ist“, indem sie hervorritt und auf sich aufmerksam macht. Die Aufmerksamkeit, die das Erscheinen gelingen lässt, meint kein subjektives Vermögen eines Publikums, sondern hängt von sozialen und ästhetischen Prozessen ab (Otto 2013, 29). Sie ist Teil des Evidenzprozesses, der Rahmung und Verlaufsform, die den Auftritt bewerkstelligen. Durch Aufmerksamkeits-erzeugung differenzieren Auftritte zwischen Darsteller:innen und Zuschauer:innen und bringen beide Rollen erst hervor.

39 Auch der Großteil der Bilddokumente und Informationen, die Forensic Architecture nutzt, um Menschenrechtsverletzungen und gewalttätige Übergriffe zu rekonstruieren, stammt aus den sozialen Medien, oft von Twitter. Eine Taxonomie der Bildproteste, die Schankweiler vorschlägt, ließe sich auch anhand der gesammelten Fälle von Forensic Architecture diskutieren, welche für visuelle Äußerungen in den sozialen Medien ein bemerkenswertes Archiv bieten.

Aufmerksamkeit ist insofern die wesentliche Währung des Auftretens, gleichzeitig aber eine prekäre Kategorie und prinzipiell rar, wie der Theaterwissenschaftler Ulf Otto (2013, 30) formuliert: „Ein Auftritt findet daher immer auch im Rahmen eines Verfahrens statt, das diese Unwahrscheinlichkeit der Aufmerksamkeit verringert“.

Die Plattform Twitter ist ein Ort, in dem die Unwahrscheinlichkeit der Aufmerksamkeit zentral ist. Möchte man also den Begriff des Auftritts in die digitale Kultur übertragen, steht insbesondere diese Kategorie zur Disposition. Aufmerksamkeit tritt in diversen Qualitäten auf, ist abhängig von den Räumen und Medien, in denen sie eingefordert oder zerstreut wird (vgl. Löffler 2014a). Es handelt sich um eine historisch variable Erfahrungsdimension, die sich mit dem Aufkommen neuer Formate und Inhalte beständig ändert. Insofern lassen sich Auftritte nicht als Bedingungen bestimmter Produktions- oder Rezeptionsmodi begreifen, sondern als eine „historisch und lokal kontingente Differenzierung von Wahrnehmen und Handeln durch eine ostentative Operation“ (Otto 2013, 31).

Der gesamte Thread mit den Dokumenten, die Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nixsar während ihrer Flucht angefertigt hatten, erzielte 913 Retweets, 447 Likes und 36 Replies (Stand: Juli 2023).<sup>40</sup> Diese Zahlen dokumentieren die dem Thread zugeteilte Aufmerksamkeit in minimaler Form, denn die Summe der Betrachter:innen, die den Thread auf ihrer Timeline gelesen und die Informationen zur Kenntnis genommen haben oder affektiv berührt wurden, ohne zu reagieren, sind nicht öffentlich einsehbar. Als derart quantifizierbare Größen imaginieren die User:innen und Plattformbetreiber:innen die der Botschaft zugeteilte Aufmerksamkeit als messbaren Wert, der einer konstitutiven Knappheit unterliegt (Terranova 2012, 2–3).

Die größte Öffentlichkeit und die höchste Aufmerksamkeit erzeugen dabei der Logik Twitters gemäß die 913 Retweets, denn dieses Weiterteilen des Threads ist unabhängig von der Interpretation (ob es sich etwa um Unterstützung, Kritik oder Empathie handelt) bedeutungsvoll (Paßmann 2018, 163). Einen Post zu retweeten bedeutet, ihn an den Kreis der eigenen Follower:innen weiterzugeben und damit das Publikum zu vergrößern. Johannes Paßmann beschreibt den Retweet daher in seiner Twitter-Ethnografie als „harte Währung“. Texte und Personen werden durch ihn in Zirkulation gebracht (Paßmann 2018, 171). Auf diese Weise verbindet der Retweet „Anerkennungsfunktion mit Distributionsfunktion“ (Paßmann 2018, 172) und ist das wesentliche Element der Zirkulationslogik auf Twitter. Er erzeugt Abhängigkeiten der Nutzer:innen

40 Mit jedem Öffnen der Website und jeder Lektüre des Tweets entsteht ein neuer zeitlicher Bezug, denn zwischen dem Screenshot von Forensic Architecture, der durch den Zeitpunkt der Veröffentlichung der Investigation auf einen Zeitraum zwischen dem 4. Mai 2019 und dem 8. Februar 2020 datierbar ist und dem Aufrufen des Tweets im Juli 2023, als dieses Kapitel fertiggestellt wurde, liegt ein Zeitraum, in dem sich die Reaktionen verändert haben, etwa weil einige User:innen ihre Accounts gelöscht haben.

untereinander: „Um selbst etwas zu sein, braucht man den Anderen.“ (Paßmann 2018, 174) Diverse Modi der Abhängigkeit und der Kollektivierung prägen also das Erscheinen auf Twitter, das im besten Falle einen Auftritt in Zirkulation durch Retweets bedeutet, also eine Sichtbarkeit in so vielen und diversen Time-lines wie möglich.

41 Die Funktion des Likes auf Twitter, die mit einem Herz-Button versehen ist, hat nicht ausschließlich die gleiche Bedeutung wie der Like auf Facebook (vgl. Gerlitz und Helmond 2013, Paßmann 2018, 148ff.). Hier steht jedoch weniger im Zentrum, was die einzelnen Twitter-Likes bedeuten, sondern ich möchte sie als ein Ausdruck von zuteiliger Aufmerksamkeit verstehen. Sowohl für Twitter als auch für Facebook gilt die Beobachtung, dass die Plattform die positiven Reaktionen quantifiziert.

42 Paßmann beschreibt den Like weiterhin als ein Grenzobjekt, das Personen verbinden kann, auch wenn diese auseinandergehende Verständnisse von der Bedeutung des Likes haben. Grundsätzlich unterscheidet er jedoch zwischen dem Like als Transaktionspraktik (dem Weitergeben von Zustimmung) und als Speicherpraktik (um den Tweet später in der Liste der eigenen Likes schnell finden zu können).

43 Sie wird vor allem durch einen Kommentar vor Augen geführt, in dem Tihomir Sabchev (@TihomirSabchev 5. Mai 2019) sich bei Koçulu für die Berichterstattung bedankt: „Thank you for following the case [...]“. Sabchev postete zudem einen Zeitungsartikel aus der griechischen Presse vom 5. Mai 2019, in dem die Regierung die Praxis der Pushbacks vehement leugnet.

Im Rahmen dieser Abhängigkeitsdynamik werden weitere Facetten der ökonomischen Struktur der Plattform beschreibbar, die von den Medienwissenschaftlerinnen Anne Helmond und Carolin Gerlitz anhand von Facebook bereits 2013 als *Like Economy* beschrieben worden ist.<sup>41</sup> Mit der Einführung und zunehmenden Algorithmisierung der Timeline bei Twitter erlangt auch dort der Like neben dem Retweet eine stärkere Bedeutung, weil im individuellen Feed nun Likes anderer Personen angezeigt werden. Plattformspezifische Aktivitäten wie Data Mining und Intensivierung von Zirkulation und Vernetzung werden durch Features wie den Like-Button infrastrukturiert: Ein Like verwandelt die affektiven, positiven, spontanen Reaktionen der Nutzer:innen auf Webinhalte in Verbindungen zwischen Nutzer:innen und Webobjekten, quantifiziert sie als messbare Größen und setzt projektiv neue Interaktionen in Gang. Ein Like ist daher nicht nur repräsentativ, sondern auch auf die Zukunft gerichtet, auf Reaktionen, Retweets, Follows und weitere Aktivitäten, die er auf der Plattform generieren kann. Gleichzeitig ist die soziale Logik des Likes – auch vor dem Hintergrund einer Plattformkritik – weiterhin wichtig, wenn in einem Like gleichzeitig Anerkennung für die Person und Anerkennung für die Sache zum Ausdruck gebracht werden (Paßmann 2018, 144).<sup>42</sup> Plattformen funktionieren, so Paßmann (2018, 146) nach dem Mechanismus, dass zwischen Sachen und Personen immer neu unterschieden, zusammengefügt und relationiert werden kann. Insofern sind Äußerungen auf Plattformen grundsätzlich Mikroauftritte, weil sie Personen bzw. Profilen zugeordnet werden können. Zwischen den Profilen und dem Inhalt zu unterscheiden, den diese Profile in die Plattform eingeben, ist eine wesentliche Kulturtechnik, die in den sozialen Medien wirkt. Dies ist im Fall des Twitter-Auftritts Ayşe Erdoğan augenfällig. Denn die Reaktionen des Netzwerks beziehen sich primär auf die im Account des Journalisten übermittelte Videobotschaft und nicht auf seine Person, deren eigenes Erscheinen hier als ein Akt der Fürsprache oder einer rahmenden Stellvertretung zu verstehen ist, die in den Hintergrund tritt.<sup>43</sup> Kathrin Trüstedt (2022,13) hat auf die Abhängigkeit des Auftritts von Szenen der Vertretung hingewiesen: „Denn bereits um als Person überhaupt vor dem Blick der Gemeinschaft in Erscheinung zu treten, bedarf es immer der Vertretung: Es

bedarf der Unterstützung von anderen, bereits In-Erscheinung-Getretenen, die unsere Stelle vertreten und bereiten (und für die dasselbe gilt), und es bedarf im Auftritt meiner Vertretung durch mich selbst.“

Zum einen stellt ein Profil in den sozialen Medien generell einen Kanal der Selbstvertretung bereit. Die von Ayşe Erdoğan als Selbstaufnahme dokumentierte Videobotschaft, das Erheben ihrer Stimme und die Adressierung der griechischen Behörden tun dies jedoch ebenso. Zusätzlich wird ihr Gesuch nicht nur kollektiv für die drei Personen Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar formuliert, sondern steht auch stellvertretend für andere, nicht sichtbare Flucht-Migrant:innen, die ein ähnliches Schicksal befürchten oder bereits erlitten haben. Auf dieser Mikroebene wird das Zusammenspiel zwischen Einzelfall und struktureller Dimension, das für die Aufarbeitung von Pushback-Verbrechen zentral ist, beobachtbar. Der Fluchtauftritt wird als ein Akt der Kollektivität erkennbar, der von der Selbstdokumentation der Asylsuchenden als Sprecherin für die kleine Gruppe über den Twitter-Account des Journalisten in die Timelines seiner Follower und schließlich in die Investigation von Forensic Architecture einfließt. Ich werde darauf zurückkommen.

Weitere Formen der medial transformierten Unterstützung und Fürsprache durch andere stellt die Infrastruktur Twitters nicht nur wie oben beschrieben im Retweet, sondern prinzipiell auch in der Funktion der Mentions bereit. Dieser Gebrauchskontext wird in einigen Kommentaren deutlich, die auf die Postings Zübeyir Koçulus erfolgten. Ein:e User:in mit dem handle @carjevaispenser reagierte am frühen Morgen des 5. Mai 2019 unter dem Hashtag #StopPushBacksInGreece mit einer Liste von Mentions, also Erwähnungen von anderen User:innen, die über den Thread informiert werden sollen (@carjevaispenser 5. Mai 2019). Twitter informiert diese Accounts über solche Erwähnungen. In diesem Fall scheint sich mit den Mentions die Hoffnung zu verbinden, dass der Fall aufgegriffen und in ein anderes Forum übertragen wird. Die dort adressierten Accounts @euronews, @Reuters und @guardian sowie weitere Nachrichtenagenturen und Zeitungen deuten auf die Überschneidung zwischen digitalen Medien und klassischen Massenmedien hin. In der Liste tauchen weiterhin mit @POTUS, dem offiziellen Kanal des Präsidenten der USA, @EmmanuelMacron und @EUParl die Twitter-Präsenzen von Regierungsvertreter:innen und parlamentarischen Institutionen als potenzielle Fürsprecher:innen auf, die gleichzeitig anzeigen, dass es sich um eine relativ generische Mentions-Liste handelt, die womöglich kopiert und eingefügt worden ist. Mit

Menschenrechtsorganisationen wie @hrw (Human Rights Watch) und @HRF (Human Rights Foundation) werden weitere Kanäle adressiert, von denen eine Verbreitung der Fluchtbotenschaft erwünscht wird

### **Auftrittskrisen in sozialen Medien**

Im Auftrittmodell der Literatur- und Theaterwissenschaft steht zur Debatte, wie einzelne Texte das Verhältnis von Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Figuration des Auftritts herausbilden (Vogel und Wild 2014, 14). Mit Mentions, Retweets und Replies als potenzielle Medien der Fürsprache und Raumerweiterung, der Zeitdynamik und Affektlogik der permanenten Gegenwärtigkeit in der Timeline, der hermetischen Kuration von Inhalten sowie der Aufmerksamkeitsökonomie der Plattform als rezeptionsästhetische Hürden rücken diverse Merkmale forensischen Auftretens in der digitalen Kultur in den Blick. Vor allem zeigt sich hier aber eine ganze Reihe an Faktoren, die *Auftrittskrisen* zum Ausdruck bringen.

Das Erscheinen im sozialen Medium erweist sich als ein hochgradig dynamischer Vorgang. Die Temporalität der Sichtbarkeit wird auf sozialmedialen Plattformen auf die Spitze getrieben, wenn strukturelle Elemente wie die Timeline auf ständige Veränderung und Aktualisierung hin angelegt sind. Eine Stabilisierung erlangen Auftritte dadurch, dass sie sich verbreiten und in möglichst vielen Timelines erscheinen. Nicht nur die visuelle Freistellung ist daher das Ziel eines sozialmedialen Auftritts, der aus der Summe der Beiträge im Feed ins Auge sticht und Aufmerksamkeit erregt, sondern die anschließende Weiterzirkulation. In den Verstrickungszusammenhang eines Auftritts in den sozialen Medien sind nicht nur die auftretenden Personen selbst, sondern auch das „Publikum“ verwickelt. Figurativ wirken diese Auftritte daher, indem sie Twitterinterne Netzwerke bilden und avisieren, wie etwa die Liste der Mentions im Kommentar unter dem „Breaking“-Thread, oder die Summe der Retweets und Likes anzeigen. Diese Ansammlungen bleiben instabil und temporär, ihre Aufmerksamkeit ist ungewiss und unklar ist, inwieweit eine Rezeption auf Twitter folgenreiches Handeln in anderen Bereichen nach sich zieht.

Auch für den Wunsch nach Detaillierung, die einer Evidenz nicht nur auf affektiver Ebene, sondern auf epistemischer Basis zuarbeitet, ist starkes Engagement von Seiten der Rezipierenden gefordert: Im affektgeladenen Feed überwiegt die kurze, pointierte Mitteilung, während Details, die sich beispielsweise in den Kommentaren und weiteren Beiträgen eines Threads finden – ein Beispiel für eine solche Detaillierungsfunktion stellt der hier beschriebene Thread von Zübeyir

Koçulu dar – erst über aktives Nachvollziehen Raum finden. Nicht alle Tweets sind auf diesen Modus der Evidenz hin angelegt; den oben erwähnten populistischen Tendenzen arbeitet die *energeia*-Logik der Plattform zu. Insofern zeigt sich auf Twitter die chaotische, energetische Seite des Evidenzprozesses. Die Plattform operiert im Modus der Auftrittskrise. Mit dem Auftreten in sozialen Medien verschieben sich die Kategorien des Evidenzeffekts daher hin zu Fragen nach Zirkulation, Aufmerksamkeit, Reaktion und Engagement. Hervorzuheben ist an dieser Stelle: Mit Blick auf die Plattform lässt sich die Evidenzkrise des Fluchtauftritts Ayşe Erdoğan benennen, ohne das Erscheinen der Asylsuchenden, ihre Botschaft und die Dringlichkeit des Falls anzuzweifeln oder ihre Vermittlung durch den Journalisten zu hinterfragen. Diese Auftrittskrise bezieht sich auf die Infrastrukturen der Sichtbarkeit, denen diese Plattform unterliegt. Die Krise des Erscheinens wird in den Mechanismen der plattforminternen Ungleichverteilung von Aufmerksamkeit zum Ausdruck gebracht.

Mithilfe der Beschreibungsangebote des Auftritts werden also Facetten von Evidenz benennbar, die Probleme von deren Zustandekommen *vor* Kategorien wie Beweisfähigkeit oder unzweifelhafter Anschaulichkeit in der Ordnung des Forums aufwerfen. Stattdessen werden die Hürden und Schwellen bemerkbar, die sie rahmen. Sie werden insbesondere in den sozialen Medien befragbar, bei denen das Ungleichgewicht von *energeia* und *enargeia*, von affektiver Energie und detaillierenden Fakten keine Frage einzelner Auftrittsbestrebungen ist, sondern fest in die Affektökonomie installiert ist. Etwas als evident vor Augen stellen zu können erweist sich mit dieser Perspektive als ein hochgradig voraussetzungsreicher und fragiler Akt, der eine Vielzahl an Akteur:innen, Raumverteilungen und bestenfalls Erweiterungen miteinschließen muss.

## Erscheinungsräume des Politischen

### Forensische Architekturen

Die Frage des Auftritts zielt gewissermaßen ins Zentrum des programmatischen Begriffs *Forensic Architecture*, schließt dieser doch an das theatrale Dispositiv des Gerichts an. Forensische Architekturen regulieren die Integration von Zuschauer:innen in das Gebäude des Gerichts, so Cornelia Vismann (2011, 139). Es handelt sich bei dem Begriffspaar *Forensic Architecture* also klassischerweise um die bauliche Gestaltung von Gerichtsräumen. Dass sich durchgesetzt hat, Gerichte etwa in Anlehnung an antike Amphitheatren



als Rundbauten zu planen oder Sitzanordnungen im Verhandlungssaal so zu gestalten, dass niemand am Zusehen oder Zuhören gehindert wird, sei Teil der „Spätfolgen einer Präsenzmetaphysik“ (Vismann 2011, 134) und ein im Medium der Architektur realisierter Rekurs auf die Integration einer demokratischen Öffentlichkeit (136). Die Auswahl der Baustoffe und die Materialität von Gerichtsgebäuden arbeiten diesen normativen Zielen zu, wenn etwa Glasfassaden den Eindruck von Transparenz materialisieren und Präsenz verdeutlichen sollen.<sup>44</sup> Neben den forensischen Architekturen sind Kommentierungen, Presseberichte, Fernsehübertragungen und Live-Streams wesentliche Elemente, die unter den Bedingungen moderner Mediengesellschaften Öffentlichkeit von Gerichtsverfahren herstellen sollen. Hier zeigt sich, dass die den Auftritt bestimmende Kategorie der Präsenz und der Publikumswirksamkeit eine übersetzbare Grundfiguration ist, die vor dem Hintergrund ihrer medialen Gegenwart aktualisiert und angepasst werden muss.

44 Die Architektur von zeitgenössischen Gerichtsgebäuden und deren normative Funktion hat Carolin Behrmann (2019; 2022) herausgearbeitet und dabei beispielsweise den Pariser Palais des Justice oder das Karlsruher Bundesverfassungsgericht eingehend analysiert. Auch einzelne architektonische Elemente im Gerichtssaal wie etwa Glasboxen, in denen Angeklagte vor Gericht Platz nehmen, sind wirkmächtige Medien forensischer Architekturen (vgl. Mulcaj 2011).

Begriffsgeschichtlich meint *Forum* zunächst einen räumlich fixierten, physisch verkörperten Ort des Handelns, der Versammlung und gesellschaftlichen Interaktion (Forsyth 2016, 132). Foren sind Stätten, in denen regulierte Interessen wie Handel und Verwaltung, aber auch religiöse und symbolische Praktiken stattfinden. Sie sind Schwellenräume zwischen privatem und öffentlichem Handeln. Und nicht zuletzt sind sie von Infrastrukturen und materiellen Ressourcen abhängig, bedürfen der Arbeit, die sie einrichtet, moderiert und erhält (Forsyth 2016, 133–34). Als maßgebliches Modell dieses Raums dient klassischerweise das Forum Romanum, das multifunktional als Markt, Börse, Gericht, öffentliche Versammlungsstätte unter freiem Himmel und Schauplatz für Götteropferdiente (Watkin 2009, 11).

In seinen Monografien und Aufsätzen leitet Eyal Weizman (2017, 65ff.) den Namen der Londoner Rechercheagentur Forensic Architecture vom lateinischen Wort *forensis* ab, das „zum Marktplatz zugehörig“ und „öffentlich“ bedeutet und auf das Forum Romanum verweist. Aspekte des an die klassische Rhetorik angelehnten forensischen Auftretens finden sich in der von Weizman (2012, 10) als *forensische Ästhetik* beschriebenen Praxis:

*Forensic Aesthetics* is the mode of appearance of things in forums – the gestures, techniques, and technologies of demonstration; methods of theatricality, narrative, and dramatization; image enhancement and technologies

of projection; the creation and demolition of reputation, credibility, and competence. (Hervorh. i. O.)

Weizmans forensische Ästhetik versteht sich, wie im ersten Kapitel beschrieben, als eine Erweiterung von menschlicher zu nicht-menschlicher Zeugenschaft und dreht sich um die Frage, wie unterschiedlichste Dinge zu sprechenden Beweisen werden können. Diese an die antike Begriffsgeschichte angelehnte Bedeutung forensischer Praxis als Arbeit an der Sichtbarkeit bindet sich an den konkreten Ort des Forums und an den rhetorischen Einsatz von *energeia* (Weizman 2017, 65).

Zeitgenössische Gebrauchsweisen des Begriffs Forum zeigen auf, dass es sich um ein wandelbares medienübergreifendes Interaktionsmodell handelt, das nahezu mühelos in den Kontext digitaler Kulturen übertragen wurde. Als Orte der virtuellen Diskussionskultur im Internet bespielen Foren die Schwelle zwischen Web1.0 und Web2.0. In dieser Umbruchphase haben sie zur Etablierung einer stärkeren Interaktivität und User:innen-Teilhabe am Web beigetragen. Das Forum sei kein Raum, um Wissen zu sammeln oder an andere weiterzugeben, sondern – so jedenfalls die hoffnungsvolle Zuschreibung von 2002 – der „Ort des Diskurses“ (Münz 2002), an dem Wissen und Erkenntnisse aus dem interaktiven Gewebe entstehen. In jüngerer Vergangenheit lässt sich der Begriff des Forums kaum trennen von den Protokollen und Algorithmen, die Plattformen und die Feeds sozialer Medien regulieren. Das Forum wird von den Feeds und Timelines der Plattformen abgelöst. Anhand der oben beschriebenen Faktoren entwickeln sich in den sozialen Medien Auftrittsprotokolle, die das forensische Auftreten in agonalen und umkämpften Settings verorten, die gänzlich anderen Regeln als klassische Foren wie Gerichte folgen, die einer deliberativen Prozessordnung gehorchen.

Wenn eine forensische Architektur die baulichen und medialen Infrastrukturen benennt, die das Sprechen vor Gericht und die Integration von Zuschauer:innen bewerkstelligt und operationalisiert, dann stellt ein dynamisches forensisches Erscheinen auf Akte der Raumschließung und der Rezeption forensischer Belange um, die diesen Infrastrukturen äußerlich sind. Das forensische Auftreten erfolgt mit dem Ziel, normative Auftrittsprotokolle zu erweitern oder zu kritisieren und erweist sich als Taktik, um existierende Foren herauszufordern. Es kann der Anerkennung durch ein etabliertes Forum vorgelagert sein oder sich bewusst von deren Protokollen distanzieren. Dies wird in der Investigation durch den videografischen Gestus deutlich, bestehende „Bühnen“ wie Twitter oder später im Verlauf die Gerichte oder Einrichtungen des Völkerrechts

nur in gebrochener Adressierung anzuvisieren. Konflikte zwischen dem agonistischen politischen Dispositiv und dem theatralen juristischen Dispositiv lassen sich im forensischen Auftreten adressieren, das die jeweiligen Rollenzuweisungen miteinander verschränkt. Dies wird im Gang durch die Videoinvestigation von Forensic Architecture in den folgenden Kapiteln erkennbar, wenn gerade das juristische Dispositiv in unterschiedlichen Bezugnahmen als Stätte des Urteils, der Verhandlung, der Fürsprache und der Zeugenschaft sowie der strategischen Prozessführung zugleich adressiert und gegen es polemisiert wird.

### **Interne Rhetorik**

Vor diesem Hintergrund ist die Evidenzkrise im Kontext der Videoinvestigation von Forensic Architecture handlungstreibend und produktiv. Mit Hans Blumenberg (2020, 124) lässt sie sich als Teil einer „interne[n] Rhetorik“ begreifen. Ich komme zur dritten Funktion, welche die Reinszenierung des Fluchtauftritts für die Videoinvestigation hat, indem sie das Handlungsmandat der Agentur Forensic Architecture zum Ausdruck bringt und die Verfahren der Agentur präemptiv legitimiert.

Blumenberg verortet die Rhetorik und mit ihr die Frage nach Evidenzerzeugung in einer konstitutiven Krise. Gerade der Mangel an Evidenz und die Krise des Auftritts fordern weitere rhetorische Mittel ein, denn „wo Evidenz als Selbstevidenz von Sachaussage oder Werturteil vorhanden ist, ist Argumentation überflüssig“ (Kemmann 1996, 39). Evidenz, rhetorischer Akt und die mit ihm verbundenen Auftrittsszenarien sind in dieser Wendung kategorial im Modus der Fragilität und der Skepsis zu denken: „Evidenzmangel und Handlungszwang sind die Voraussetzungen der rhetorischen Situation“ schreibt Blumenberg (2020, 124). Krisen der Evidenz und prekäre Szenen des Auftretens dienen als Motor für rhetorische Handlungen. Ursache einer „rhetorischen Situation“ (Blumenberg 2020, 124) sei nicht die Gewissheit, die eine erfolgsorientierte Wirksamkeitsrhetorik hervorbringe, sondern der konstitutive Evidenzmangel, der eine auf Zustimmung und Überzeugung hoffende Rhetorik hervorrufe. Weiterhin bedeutet diese Zuspitzung nicht, dass Blumenberg Wirkung und Wahrheit als gegensätzlich Pole betrachtet, denn er schreibt: „Die Antithese von Wahrheit und Wirkung ist oberflächlich, denn die rhetorische Wirkung ist nicht die wählbare Alternative zu einer Einsicht, die man *auch* haben könnte, sondern zu der Evidenz, die man nicht oder noch nicht, jedenfalls hier und jetzt nicht, haben kann.“ (2020, 118, Hervorh. i. O.)

Nicht nur die Situierung von rhetorischer Evidenz am Schnittfeld von Wahrheit und Wirkung, sondern auch Blumenbergs abschließenden Einschub des „hier und jetzt nicht“ halte ich für bedeutungsvoll. Mit diesem Zusatz ergibt sich die Möglichkeit, nach den konkreten Bedingungen dieses „hier und jetzt nicht“ zu fragen, nach der Situierung der Evidenzkrise, die für Blumenberg Auslöser jeglicher rhetorischen Vorgehensweise ist. Nimmt man diese Feststellung hinzu, so wird aus dem „hier und jetzt nicht“ eine Reformulierung des Evidenzbegriffs, der sich unter dem konstitutiven Gesichtspunkt einer konkreten Krise, einem Wirklichkeitsentzug formiert und auf diese Krise referiert.

Sowohl die rhetorische Arbeit selbst als auch die vorgelagerte, in der Evidenzkrise verortete Begründung der Notwendigkeit, argumentative Mittel zu wählen, sind Möglichkeiten, sich (als Mensch) Rollen zu geben und handelnd in Erscheinung zu treten: „Der Handlungszwang selbst ist kein durch und durch ‚realer‘ Faktor, er beruht auch auf der ‚Rolle‘, die dem Handelnden zugeschrieben wird.“ (Blumenberg 2020, 124) Anschlussfähig an die Fragen nach forensischen Evidenzprozessen ist daher Blumenbergs kurzer Umweg in die Metaphorik der Bühne und des Auftritts. Mit Verweis auf Erving Goffman nutzt Blumenbergs Rhetorik-Begriff die Veranschaulichung von Leben und Welt als Theater, um zu beschreiben, wie die rhetorische Ersatzhandlung kreative Akte des Auftretens hervorbringt. Die Bedeutung der Rolleugebung ist insofern bemerkenswert, als dass Blumenberg (2020, 125) sie gebraucht, um vom Modell des *consensus*, dem er der Theateranalogie gemäß den „Beifall“ als ein „Überschussmoment“ zu Seite stellt, abzuweichen. Er ersetzt sie durch die gemäßigte Formierung einer „Plattform“ als einer „Sicherung des Nicht-Widerspruchs, des Nicht-Zerbrechens der Konsistenz des Hingenommenen“ (Blumenberg 2020, 126). Diese „Plattform“ kann als ein Kompromiss zwischen dem theatralen und dem agonalen Dispositiv forensischer Raummodelle gelten. So entspräche es laut Blumenberg einem reduktiven Rhetorikverständnis, bei den Zuschauer:innen oder Zuhörer:innen Begeisterung, Zuspruch und Applaus hervorzurufen zu wollen. Wesentlicher und zeitgemäßer sei die Bemühung um interne Entsprechung und maßstäbliche Übereinstimmung von Evidenzkrise und rhetorischer Situation, die sich nicht zuletzt in der Selbstauffassung der Redenden und rhetorisch Agierenden zum Ausdruck bringt: „Im Grunde kommt es darauf an, keinen Widerspruch zu finden, sowohl im internen Sinne der Konsistenz als auch im externen Sinne der Hinnahme. Rhetorik ist nicht nur ein System, um Mandate zum Handeln zu werben, sondern eine sich formierende und

formierte Selbstauffassung bei sich selbst und vor anderen durchzusetzen und zu verteidigen.“ (Blumenberg 2020, 125–26)

Es geht also um Fragen der Angemessenheit: Welches rhetorische Verfahren dient welcher Evidenzkrise? Dass mit der rhetorischen Situation nicht nur Momente der Fürsprache oder die Argumentation für eine Sache zur Debatte stehen, sondern ebenso der Auftritt der Redenden, ist auf den Einsatz der Agentur Forensic Architecture übertragbar. So dient die einleitende Evidenzkrise auch dazu, das folgende Vorgehen der Agentur zu legitimieren und die Konsistenz zwischen der rhetorischen Situation und dem zu behandelnden Problem zu betonen.

Dieser Aspekt ist Teil der Verlagerung der Evidenzkrise vom Grenzgebiet in die sozialen Medien: In diesem Kontext sind die Methoden von Forensic Architecture anwendbar, denn die Auseinandersetzung mit der Evidenzkrise im Fall Ayşe Erdoğan geschieht in erster Linie in Anlehnung an die Protokolle der digitalen Plattformen. Wenn in den folgenden Sequenzen mit der Montagefläche ein Untergrund gewählt wird, der eine andere Zeitdynamik anbietet und in sich die Verteilung in wissenschaftliche, künstlerische und juristische Foren vornimmt, so geschieht dies als Integration von sozialmedialen Mechanismen wie Zirkulation und Aufmerksamkeitsökonomie. Die gemeinsame Plattform, die Blumenberg vorschwebt, meint eine Entsprechung zwischen konkreter Evidenzkrise und Evidenzprozess, die mit dem Fluchtauftritt bei Twitter und der digitalen Videoinvestigation als alternativer Auftrittsort gegeben ist. Dass sich die Videoinvestigation selbst als ein digitales Video zirkulieren, verteilen und nicht zuletzt bei Twitter hochladen lässt, ist schließlich die konsequente und buchstäbliche Ausprägung von interner Konsistenz und externer Hinnahe, die Blumenberg gefordert hat.

### **Ersatzhandlungen**

Am 12. Februar 2020 veröffentlichte Forensic Architecture auf Twitter einen Thread, in dem die Agentur bekannt gab, dass zwei neue Investigationen zu illegalen Pushbacks im Gebiet des Evros auf ihrer Website hochgeladen wurden. Auf den Ankündigungspost (@ForensicArchi 12. Februar 2020) folgen im Thread die beiden Videoinvestigationen *Pushbacks across the Evros/Meriç River: Analysis of Video Evidence* und *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*. Ein einzelner Kommentar (@PanosAndriotis 12. Februar 2020) unter dem Thread lobt die Investigationen („Fantastic! Good Job“), ansonsten sticht ins Auge, dass der Thread praktisch keine Reaktionen hervorgerufen hat: 24

Retweets und 35 Likes. Das Video zum Pushback von Ayşe Erdoğan selbst erzielte nur zwei Retweets und fünf Likes. Wie ist diese Nicht-Reaktion auf die Videoinvestigation einzuordnen?

Die Agentur Forensic Architecture ist seit 2013 auf Twitter aktiv und hat zum Zeitpunkt der Finalisierung dieses Kapitels (November 2023) rund 83.500 Follower:innen und 4.841 Posts veröffentlicht. Die kurzen Videoinvestigationen, die zwischen fünf und 30 Minuten Dauer aufweisen, sind in ihrer Kompaktheit den Auftrittprotokollen sozialer Medien zugeschnitten. Grundsätzlich dient die Plattform Twitter aber eher der Akquise von Investigationsmaterial als der Veröffentlichung der Ergebnisse, welche meist mit bedeutendem Abstand zu den Ereignissen stattfindet. Im Fall von Ayşe Erdoğan liegen neun Monate zwischen dem Fluchtauftritt der türkischen Lehrerin und dem Erscheinen der Videoinvestigation. Die Wiederveröffentlichung des Auftritts Ayşe Erdoğan im Rahmen der Investigation bildet als aufwendige Recherche eine Ersatzhandlung und einen Zirkelschluss zugleich. Sie reagiert auf die mangelnde Anerkennung und fehlende Detaillierung der Ursprungsbotschaft nicht durch plattforminterne Logiken der Reichweitenvergrößerung oder der Like-Intensivierung, sondern indem sie den Ausgangstweet in einen Evidenzprozess einarbeitet und durch die Integration innerhalb der Videoinvestigation archiviert und referenzierbar macht. Vor allem zeigt aber die mangelnde Sichtbarkeit, die der Thread mit den Pushback-Investigationen erzielt, dass die Plattform Twitter nicht der wesentliche Kanal ist, um die Wirkmacht von Videoinvestigationen zu betrachten. Dies untermauert die einleitend geäußerte Beobachtung, dass die Beschreibungsform des Zirkulationismus (Hito Steyerl) nur begrenzt geeignet ist, um den Evidenzprozess einer Videoinvestigation zu denken.

Neben der konkreten politischen Agenda leistet die Videoinvestigation eine Archivarbeit, die den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan weitaus besser auffindbar macht, als der Ursprungstweet es ohne die Wiederaufnahme von Forensic Architecture sowohl in der Investigation als auch als Link auf der Homepage der Agentur wäre. So dokumentiert die Videoinvestigation *en passant* einen wichtigen Mediengebrauch der sozialen Medien und eine Nutzungsweise der Plattform selbst, die ein sich stetig wandelnder Ort ist. Insofern ist an der Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* abzulesen, was Twitter zwischen Mai 2019 und Februar 2020 *war*. Diese mikrohistorische Dokumentationsarbeit gewinnt im Zuge der verschärften Politisierung der Plattform seit der Übernahme durch Elon Musk an Relevanz. Nach

45 Auch ließ Musk Accounts, die Twitter zuvor im Zuge eines *deplatforming* gesperrt hatte, wieder freischalten. Bekanntestes Beispiel hierfür ist der Account von Donald Trump, der gesperrt worden war, nachdem er für die Stürmung des Kapitols am 6. Januar 2021 mobilisiert und rechte Gewalt propagiert hatte.

eigenen Aussagen sollte sich Twitter unter seiner Führung für *free speech* einsetzen, wobei Moderationsprinzipien, die vorher auf der Plattform galten, ausgesetzt wurden. Seither wurden stärkere Verbreitung von Hate Speech auf Twitter, aber auch eine Verschlechterung des Timeline-Algorithmus und weitere technische Mängel festgestellt.<sup>45</sup> Dazu zählen nicht zuletzt die migrationsfeindlichen Äußerungen Musks selbst, der beispielsweise am 29. September 2023 mit höchster Reichweite (82.000 Retweets, 292.000 Likes) einen Retweet postete, der suggerierte, dass maritime Seenotrettung von deutschen NGOs, die Flucht-Migrant:innen an der italienischen Küste geborgen hatten, zu einem „european suicide“ beitragen würde. Der Tweet drückt die Hoffnung aus, dass die AfD in den nächsten Wahlen siegen möge (@elonmusk 23. November 2023).

Selbst wenn es zweifellos begrüßenswert gewesen wäre, wenn der Thread von Forensic Architecture viral gegangen wäre: Mit ihrer Arbeit an der Evidenz adressiert die Videoinvestigation von Forensic Architecture nicht primär die Timeline der Plattform Twitter, sondern steht an der Schwelle zu neuen Foren, die nicht den Zeit- und Aufmerksamkeitsbedingungen der sozialen Medien und der sich verschärfenden Politisierung der Plattform mit rechts-populistischen und rechtsextremen Tendenzen unterliegen. Mit der Evidenzkrise des Twitter-Auftritts als interner Rhetorik drückt sich aus, dass dieser Krise ein *displacement* aus den sozialen Medien heraus angemessen ist. Der Aspekt der Raumöffnung im Auftritt wird hier zentral: Das Handlungsmandat von Forensic Architecture besteht darin, für den im Evidenzprozess integrierten Fluchtauftritt neue Foren zu schaffen. Die Videoinvestigationen bieten dafür die Brücke zwischen sozialen Medien und anderen Orten wie beispielsweise wissenschaftlichen Texten, Ausstellungen, Gerichtsverfahren, parlamentarischen Untersuchungen und Zeitungsartikeln, in welche sie als Exponat, Link oder Beweismittel Eingang finden können.

Forensisches Auftreten als Prozess der politischen Raumerschließung zu gestalten heißt also zunächst, sich existierende Orte anzueignen, vor allem aber, Übergänge zu schaffen, zu aktualisieren oder zu entwerfen. Für diese transitorische Arbeit eignet sich das Format der digitalen Videoinvestigation. Das digitale Video lässt sich problemlos verschicken und verteilen, um weitere Foren wie Ausstellungsräume oder wissenschaftliche Veranstaltungen zu erschließen. Forensische Auftritte erlauben, politisches und forensisches Erscheinen nicht von den normativen Raummodellen der jeweiligen Foren abzuleiten, sondern im figurativen und

raumschaffenden Prozess des Auftretens zu situieren. Hierin liegt eine Möglichkeit, das Auftreten zu politisieren.

### **Gehört- und Gesehenwerden**

Für ein solches politische Verständnis des Auftritts ist Hannah Arendts Begriff des Erscheinungsraums zentral. Mit ihm verknüpft sich ein emphatisches Modell einer nichtinstitutionalisierten Öffentlichkeit. Auch formuliert Arendt (2019, 62) mit dem Modell des Erscheinungsraums eine implizite Evidenz-Theorie, wenn sie schreibt, dass Erscheinen im „Gehört- und Gesehenwerden“ bedeutet, „daß ihm Wirklichkeit zukommt.“ Der Erscheinungsraum ist bei Arendt nicht im engeren Sinne topologisch oder infrastrukturell gedacht, sondern benennt das öffentliche Handeln von Menschen. Als Effekt stellt er sich nur momenthaft ein und verschwindet, sobald die Anwesenheit der Beteiligten unterbrochen wird. So ist der Erscheinungsraum ein „Zwischen, [das] jedesmal aufleuchtet, wenn Menschen handelnd und sprechend beieinander sind, um sich urplötzlich wieder zu verdunkeln, wenn sie sich zerstreuen“ (Arendt 2019, 259). Der Raum des politischen Erscheinens ist ein Ort der Pluralität und der Mitteilung. Dafür bedürfte es eines gemeinsamen Horizonts, um das Erscheinen zu begünstigen. Die „Gegenwart einer Mitwelt“, schreibt Arendt (2019, 249), „das Gesehen- und Gehörtwerden, das vor anderen In-Erscheinung-Treten [...], dies ‚Publikum‘ in einem Zuschauerraum, in dem aber ein jeder zugleich Zuschauer und Mithandelnder ist, ist die Polis.“ Ein Erscheinen ist abhängig von der responsiven Anwesenheit anderer. Eng verwoben ist die Möglichkeit politischer Wirksamkeit mit dem griechisch-antiken Stadtmodell der *polis*. In der Öffentlichkeit sichtbar zu werden, Macht zu erlangen und Teil einer gesellschaftlichen Gruppierung oder Versammlung, mithin Bürger:in einer *polis* zu sein, sind notwendig verschränkte Elemente einer solchen Präsenzlogik des Erscheinens. Diese formiert sich in strikter Differenz zum *oikos*, sodass reproduktive Tätigkeiten, wie ökonomische und erweiterte Fragen der Haushaltsführung, für Arendt keine politischen Felder sind. Auf diese Weise wird die Verstrickung einer Struktur politischer Öffentlichkeit als Kollektivphänomen mit der Exponiertheit einzelner Personen im Erscheinen denkbar (Beuerbach 2019, 295). Schauplatz des Politischen sei eine „immerwährende[n] Bühne, auf der es gewissermaßen nur ein Auftreten, aber kein Abtreten gibt“ (Arendt 2019, 249).

Politisch, wie Jacques Rancière und Judith Butler gezeigt haben, ist jedoch schon die Binnendifferenzierung, die einer an die Bürgerlichkeit der *polis* geknüpften Konzeption der politischen Sichtbarkeit zugrunde liegt. Ausdrücklich



unterscheide Arendt das Private als Raum der Abhängigkeit, der Frauen, Sklav:innen, Kinder und schwacher Menschen vom Raum des Öffentlichen und des Handelns (Butler 2016, 62–63). Materielle Unterschiede in Bezug auf die Teilhabe am Raum des Politischen werden von Arendt verdeckt, da es die Gleichheit der Bürger:innen in der *polis*, mithin deren Privilegien sind, die ihnen politisches Erscheinen ermöglichen (Rebentisch 2022, 241). Mit der Unterscheidung zwischen Politik und Polizei macht Rancière (2002, 38–44) hingegen auf die Hierarchisierungen und Strukturierungen aufmerksam, die dem Erscheinen vorgängig sind. Als Polizei versteht er die Aufteilung und Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren, welche reguliert, wem Artikulation zugestanden werden kann und wem dafür welcher Raum zuteil wird. Politische Situationen entstehen, wenn sich Personen das Recht zu sprechen herausnehmen, die gemäß der polizeilichen Zuordnung nicht dazu befugt sind. Politische Tätigkeit bewirke einen interventionistischen Bruch zwischen den polizeilichen Zuordnungen von Menschen und Räumen und erzwingt neue Modi der Wahrnehmbarkeit: „[S]ie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.“ (Rancière 2002, 41)

Diese Arbeit der *Aufteilung* teilen politische und ästhetische Ansätze. Rancières Politikverständnis ist daher grundsätzlich ästhetisch und weist deutliche Referenzen zur theatralen Dramatisierung auf (Rancière 2008, 34; Davis 2014, 134). Politische Momente entstehen im konfliktreichen Ringen um eine gemeinsame Bühne, welche bei Arendt mit der *polis* bereits als gegeben gilt (Rancière 2002, 38). Politische Subjektivierung geschieht bei Rancière also vor dem Hintergrund eines agonistischen Öffentlichkeitsmodells. Es ist an dieser Stelle zentral, dass nun das Moment ungesicherten, prekären und sich nicht der Anerkennung versicherten Auftretens der „Anteillosen“ (Rancière 2002, 24) als umkämpfter Prozess der Besetzung eines Raums an Kontur gewinnt. Die Zugangsbedingungen zum Erscheinungsraum selbst werden Teil politischer Auseinandersetzung. Während bei Arendt eine Gleichheit der Erscheinenden und des Publikums in Anlehnung an die antike *polis* Voraussetzung ist, geht Rancière von einem hierarchisierten Regime der Sichtbarkeit aus. Das Aufbrechen dieses Regimes auf „polemischen Bühnen“ (Rancière 2002, 52), die nicht die Gesicherheit einer *polis* aufweisen, sondern spontane Umwidmungen polizeilicher Raumordnungen sind, beschreibt er als Momente politischer Subjektivierung.

### **Infrastrukturelle Bedingungen**

Mit der Frage nach den „infrastrukturelle[n] Bedingungen“ hat Judith Butler (2016, 29) diese Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Erscheinens weiterverfolgt. Auch regt sie an, der bei Arendt noch der räumlichen Präsenz verhafteten Konzeption des Erscheinungsraums mediale Erweiterungen hinzuzufügen, die nicht nur in der Logik der Anwesenheit denkbar sind. Dies bedeutet eine Erweiterung dessen, was als „Teile, also Anteile an den Anteilen“ (Rancière 2002, 27, Hervorh. i. O.) gelten kann, wenn diese nicht unter den Bedingungen audiovisueller Kopräsenz, sondern mithilfe diverser medialer Einsätze und Einschränkungen zu verteilen sind. Ähnlich wie Rancière geht Butler dabei von Protestphänomenen aus, und widmet sich zeitgenössischen Beispielen wie etwa der Occupy-Bewegung oder Black Lives Matter. Zentral ist jedoch ihre Kritik an Arendt, sie vernachlässige die Frage nach der Vulnerabilität des Körpers und thematisiere im Erscheinen nur ansatzweise die Gefahr des Ausgesetzt-Seins, die für viele Gruppen keine Freiheitsbedingung darstelle, sondern in ganz alltäglichen Situationen und Handlungen gegenwärtig sei. Nicht als Einzelschicksale seien diese Formen prekären Erscheinens zu verstehen, sondern als Konsequenzen gesellschaftspolitischer Verteilungen und Konstitutionen prekärer sozialer Positionen, welche Modi der Subjektivierung und Anerkennung hervorbrächten (Beuerbach 2019, 298).

Für Butler wird das politische Erscheinen daher zu einer Form kollektiver Abhängigkeit vom eigenen und von anderen Körpern, die nicht von der Unterscheidung zwischen dem öffentlichen und privaten Raum ausgehen kann. Statt unter Gleichen im öffentlichen Raum zu erscheinen, führen Ungleichheit und ungleich verteilte Prekarität zu einem gefährdeten und kritischen Erscheinen:

Es kann keinen Eintritt in die Sichtbarkeitssphäre ohne eine Kritik an den differenziellen Machtstrukturen geben, die diese Sphäre konstituieren, und ohne eine kritische Allianz, in der sich die Unberücksichtigten, die Untauglichen – die Gefährdeten – verbünden, um neue Erscheinungsformen zu etablieren, die jene Machtstrukturen zu überwinden versuchen. (Butler 2016, 70–71)

Mit Arendt und vor allem in der Erweiterung durch Rancière und Butler wird daher die politische Dimension des Auftretens ersichtlich, die nicht nur im Sichtbarwerden und im Sprechakt der erscheinenden Person verankert ist, sondern sich in den gesamten Prozess der räumlichen Rahmung, der Figuration und der Rollenaufteilung einschreibt. Die

Frage nach *energeia* und *enargeia* wird zu einem Aspekt der politischen Phänomenologie erweiterbar. Gerade die kritischen Erweiterungen des Erscheinungsraums zeigen jedoch auf, wie das politische Vor-Augen-Stellen ein höchst prekärer und machtbezogener Prozess ist, der von einer Reihe an Krisen, Hürden und impliziten und expliziten Zugangsregulierungen geprägt ist.

Das Beispiel des Fluchtversuchs von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar ermöglicht zudem zu betonen, dass selbst vollständig artikulierte Personen, die ihren „Anteil“ an der Öffentlichkeit der sozialmedialen Plattform haben und dort vermittelt durch den Journalisten gut sichtbar und auffindbar in Erscheinung treten, keine ausreichende politische Sichtbarkeit erlangen. Dieser Umstand führt vor Augen, wie wesentlich die von Vogel als Auftrittsprotokolle und Hintergrundreferenz beschriebenen Infrastrukturen sind, welche die Möglichkeit der Sichtbarwerdung beeinflussen. Die Differenzierung des Auftritts in Komponenten der *energeia* und *enargeia* lässt Zweifel darüber aufkommen, ob die bloße Sichtbarkeit oder das Nutzen einer polemischen Bühne für politische Anerkennung und Evidenz ausreichen. Mit Butler muss daher der Fokus weniger auf die vermeintlich mangelnde Artikuliertheit oder einen unzureichenden Aktionismus der Betroffenen gelenkt werden, sondern die Krise des Auftritts in den differenziellen Machtstrukturen der Plattform verortet werden, welche ihnen für ihr Erscheinen als polemische Bühne zur Verfügung steht. Auch die kritische Allianz, von der Butler schreibt, wird an dieser Stelle zentral. Sowohl das persönliche Netzwerk aus Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar, İhsan Erdoğan und dem Journalisten Zübeyir Koçulu als auch die Kollaboration von Forensic Architecture mit dem *Spiegel* und der NGO Human Rights360 können in Betracht gezogen werden, um Fluchtauftritt und Evidenzprozess gemeinsam als politische Artikulation zu denken. Diese politische Artikulation besteht nicht im momenthaften Aufbrechen, das sich Rancière als theatralisches *Unvernehmen* vorstellt, sondern übersetzt die nicht-erkannte, da folgenlos bleibende Fluchtbotschaft in die stabile Form der Videoinvestigation. Mit dieser kurzen Bildhandlung übersteigt das in der Investigation liegende politische Moment die von Rancière beschriebene politische Sichtbarwerdung im *Unvernehmen*, denn sowohl der Moment, in dem Anteillose an Wahrnehmbarkeit gewinnen als auch die Auswirkungen und Folgen ihrer Nichtanerkennung, die in einem gescheiterten Prozess des politischen Auftritts beinhaltet sind, werden von dem Philosophen kaum berücksichtigt (Davis 2014, 146). In der Entgegensetzung von egalitärer Politik als Prozess und dem finalen Zustand gerechterer Aufteilungen

von Sichtbarkeit ist wenig Raum für die Ebenenwechsel und Zwischenräume, in denen Sichtbarkeit und Vernehmbarkeit nur in Ansätzen gegeben sind, da sie beispielsweise mediale Infrastrukturen in Anspruch nehmen, die ein noch ungenutztes Potenzial politischer Raumerschließung bieten. In einem solchen Zwischenbereich, der zugleich Anerkennung wie Anspruch einer weitgreifenden Politisierung anstrebt, verortet sich die Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*.

Auf die polemische Bühne von Twitter folgt die Videoinvestigation, welche der Fluchtbotschaft gleichzeitig Anerkennung zollt und ihre Krise ausstellt. Mit der Videoinvestigation entsteht eine hybride vor-forensische Form als Medium eines gemeinsamen forensischen Auftritts der Asylsuchenden mit der Fürsprache durch die Agentur Forensic Architecture. Als Evidenzprozess im Medium eines zirkulierenden Videos ist dieses selbst gemäß der in diesem Kapitel eingeführten Auftrittslogik in der Lage, Räume zu eröffnen, Engagement anzuregen, weiter zu zirkulieren und Allianzen zu bilden, ohne als momenthafter Einbruch der politischen Sichtbarkeit vermeintlich unartikulierter Anteilloser zu erscheinen. Im Verlauf der Videoinvestigation bedeutet forensisches Auftreten darüber hinaus nicht nur den Auftritt von Personen, sondern hilft zu beschreiben, wie Bilder, Dokumente, Screenshots und andere Fundstücke, die deren eigene Arbeit an der Evidenz bezeugen, durch mediale Rahmungen in die Sichtbarkeit gerückt werden. Diese figurative Arbeit beschreibt die Herausbildung eines *Falls*. Hintergrund des Konzepts bleibt eine als Evidenzprozess verstandene Arbeit an der politischen Sichtbarkeit, die als ein krisenhafter und fragiler Vorgang zu verstehen ist. Schließlich verweist der Begriff *forensisches Auftreten* mit dem *Forum* auf einen konkreten Ort des Erscheinens, der einerseits durch den Auftritt im Digitalen mitformiert und gestaltet wird, sich darüber hinaus in der Tradition normativer Raummodelle, vor allem des Gerichtsraums und des Schauplatzes des öffentlichen Urteils bewegt.

Der mobilen und mobilisierbaren Form der digitalen Videoinvestigation gelingt es, das Auftreten als medialen Akt zu politisieren und den Blick nicht nur auf die Fluchtbotschaft, sondern auch auf die sie zurückweisenden Infrastrukturen – in der Eingangssequenz primär die Plattform Twitter – zu lenken. Diese Blickverschiebung hin zu einer ästhetischen Politisierung von Infrastrukturen wird in den folgenden Kapiteln ausgearbeitet. Die Recherche-Infrastrukturen von Forensic Architecture, die Infrastrukturen der griechisch-türkischen Grenzkontrolle und die Kommunikations- und

Dokumentations-Infrastrukturen der Geflüchteten sollen in ihrer Verschränkung und Bezugnahme adressiert werden. Sie bilden die „Aushandlungsbühne“ für Fluchtauftritt und Evidenzprozess und sind selbst in Prozesse der Aushandlung verstrickt.



# Beweise montieren

Nach der Oberfläche von Twitter eine Ablende, dann der Schnitt auf ein kartografisches Satellitenbild. Im Vergleich dieser aufeinanderfolgenden Bildtypen – Screenshot und Karte – steckt die Vorausdeutung eines Perspektivwechsels. Diesen in der Montage gestifteten Raum zwischen dem mit der Evidenzkrise behafteten Twitter-Auftritt und dem kartografischen Blick gilt es fortan dramaturgisch auszugestalten. Das Medium dieser heterogenen Bildordnungen ist die schwarze Fläche, die durch ihre permanente Grundierung im Bild für Kontinuität sorgt und zugleich die Ebene bereitstellt, auf der diverse Bilder und Dokumente nicht nur angeordnet, sondern über grafische Operationen miteinander in Austausch treten können. Ich entwickle für ihre Konzeptualisierung in diesem Kapitel den Begriff *Montagefläche* (*Montageflächen: Grafikdesign und Videokomposition*). Da die Montagefläche als infrastrukturelles Hintergrundelement wesentliches Merkmal der Videokomposition in den Videoinvestigationen von Forensic Architecture ist, werde ich sie über die exemplarische Fallinvestigation hinausgehend einordnen.

In der Pushback-Investigation bietet sie die Grundlage für forensische Bildauswertungen und für rhetorische Verfahren der Amplifikation mithilfe von *circumstantial details* (*Bildforensik und Bildrhetorik*). Mit dem Ziel der Evidenzsteigerung wirkt sie als Substitut zur Oberfläche von Twitter. Denn stand zu Beginn des Videos vor allem die energetische Präsenz Ayşe Erdoğan im Zentrum, um Evidenzmangel und Handlungszwang auszudrücken, so wird nun auf die epistemische Seite des Evidenzbegriffs, der sich aus *energeia* und *enargeia* zusammenfügt, abgezielt. Wesentliche Elemente dieser Evidenzproduktion sind Belege für Zeitangaben und Standorte, die untermauern sollen, dass sich die drei Personen tatsächlich zu den angebenen Zeitpunkten auf griechischem Territorium befunden hatten und dass ihnen dort ein Asyl-Verfahren zugestanden hätte. Konkret geht es um die Rekonstruktion von georeferenziellen Metadaten zu Bilddateien und Clips, die Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nıksar über den Nachrichtendienst WhatsApp an Freund:innen und Verbündete geschickt hatten.

Allerdings begnügt sich die Investigation nicht mit der Rekonstruktion der raumzeitlichen Faktenlage, sondern inszeniert den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan auf der Montagefläche und vor dem (sprichwörtlichen wie visuellen) Hintergrund der neu gewonnen Erkenntnisse und Verknüpfungen. In vier kurzen Clips, unter ihnen die Fluchtbotschaft, erscheint die Asylsuchende ein zweites Mal. Im Wissen um die prekäre Eingangssequenz bietet diese Neuordnung eine videoästhetische Entgegnung auf das digitale Auftrittprotokoll, dem sich die Auftretende in ihren Äußerungen auf Plattformen und Nachrichtendiensten gefügt hat. Gleichzeitig bewirkt der erneute Auftritt eine verteilte Sichtbarkeit, die die Präsenz Ayşe Erdoğan mindert.

Die figurative Arbeit der Videoinvestigation wird in dieser Sequenz jedoch nicht nur in der Neukonfiguration ihres Auftritts sichtbar, sondern betrifft auch die Rezipient:innen. Im dritten Abschnitt (*Intrafaces: Tische im Gericht, Ausstellungsraum und Labor*) deute ich die Montagefläche als eine Schnittstelle zwischen Rechtsprechung, künstlerischer Forschung und Wissenschaft, die für diese als getrennt betrachteten Bereiche ein gemeinsames Plateau zur Verfügung stellt. Diese Intraface-Effekte (Galloway) werde ich als Tischeffekte beschreiben, die interdisziplinäre Evidenz erzeugen und die Positionen der Betrachter:innen vorgeben. Darin rufen sie einen Rollenkonflikt zwischen urteilender Instanz und kollegialer Zusammenarbeit hervor.



## Montageflächen: Grafikdesign und Videokomposition

In seiner 1995 erschienenen Doppelkanal-Videoarbeit *Schnittstelle/Section* reflektiert der Filmemacher und Autor Harun Farocki sein Schaffen. Die Grundeinstellung der Videoarbeit zeigt Farocki an seinem Arbeitsplatz; er sitzt vor Steuerpult, Abspielgerät und dem Aufzeichnungsgerät, an dem er seine Filme schneidet. Eng verbunden ist diese Selbstbeobachtung mit der von Farocki in einem Essay entfalteten Frage „Was ein Schneideraum ist“ (2001), was die Tätigkeit von Filmautor:innen, deren Handeln mit Bildern, auszeichnet. Während er in *Schnittstelle/Section* Einstellungen aus seinen eigenen Filmessays betrachtet, rufen seine Kommentare Vergleiche zu wissenschaftlichen Laborexperimenten, den Methoden der Kunstgeschichte und der Spionage, dem Deciffrieren von Geheimnissen auf. Im Verlauf dieser Überlegungen kommt er auf den Anfang von *Zwischen zwei Kriegen* (1978) zurück, den er auf dem Bildschirm des Abspielgeräts startet. Zu sehen ist darin wieder Farocki selbst; er sitzt an einem Schreibtisch mit dunkler Platte. An die Wand vor ihm sind Fotografien gepinnt, sie bilden ein Kreuz, ein „Koordinatenkreuz“, als „wären Bilder das Maß der Bestimmung“ – so Farockis begleitende Worte (*Schnittstelle/Section* 00:15:45). Auch die Tischplatte ist voller Fotografien, die unordentlich übereinander gehäuft sind. Unter dem angesammelten Bildmaterial befindet sich eine graue Mappe. Farocki, sich selbst beobachtend, kommentiert das folgende Geschehen: „Gleich darauf sieht man den Autoren, wie er seinen Tisch freiräumt bis da eine schwarze Fläche ist. Nicht weiß wie eine Leinwand, sondern schwarz.“ (00:15:55) Er schiebt die Bilder von der Platte, bis nur noch die graue Mappe auf der dunklen Fläche liegt. Sie erscheint nun freigestellt von dem fotografischen Sammelsurium und wird von der Kamera von oben gefilmt. Gleichzeitig zoomt die Kamera in die Fläche bis keine Details des Zimmers oder der Wand mehr zu sehen sind, sondern die Tischfläche als schwarzer Grund das Bild ausfüllt. Die nächste Sequenz bildet einen Sprung vom Arbeitsplatz Farockis hin in eine Filmszene, wobei die graue Mappe die einzige Verbindung zwischen den unterschiedlichen Schauplätzen bleibt. Sie springt vom Arbeitstisch und den Handgriffen Farockis in die Arme einer jungen Frau, einer Krankenschwester, die 1917 von der Westfront im ersten Weltkrieg berichtet. Die schwarze Fläche setzt das Drehbuch frei, das als „Textbuch der Geschichte“ (00:15:55) von historischen Ereignissen berichtet. Das Erscheinen der grauen Mappe bildet ein weiteres Indiz für Farockis Verständnis der Montage, die der wissenschaftlichen, (kunst)historischen und investigativen

Dimension in „Was ein Schneiderraum ist“ hinzugefügt wird. Die Arbeit am Schneidetisch wird dort als eine Arbeit im „Büro für den Film“ (Farocki 2001, 81) reflektiert, als ein Ort, wo im geschützten Rahmen die Zurichtung von Bildeinstellungen erfolgt: „Die Bilder bekommen einen Aktendeckel, genannt Schnitt oder Montage. Am Schneidetisch wird aus Gestammel Rhetorik.“ (Farocki 2001, 83) Die Ergebnisse einer Montage, um Farockis Einsichten ein wenig abzuändern, münden in Bürokratie und Rhetorik, im Erschaffen von Fallerzählungen, die zirkulierfähig werden.

Mit der Präsentation des Arbeitstisches und der Inszenierung seiner schwarzen Fläche als Grundlage für das Erscheinen von Bildern, für Kontextsprünge und die Formulierung visueller Thesen beinhaltet Farockis Video inspirierende Andeutungen für das folgende Kapitel. Eine dunkle Fläche, wie sie Farocki wirkungsvoll in Szene setzt, liegt ebenso den Videoinvestigationen von Forensic Architecture zugrunde. Ich verwende für diese schwarze Fläche den Begriff *Montagefläche*.<sup>46</sup> Ähnlich wie Farocki sich fragt, mit welchen anderen Arbeitsplätzen diese Arbeitsfläche vergleichbar sei, stellt sich auch bei den unterschiedlichen Verfahren von Forensic Architecture die Frage nach den Bezugnahmen auf künstlerische, juristische und wissenschaftliche Arbeitsweisen, die durch die Montagefläche geleistet werden.

46 In wenigen Fällen arbeitet Forensic Architecture mit einer weißen Montagefläche, zum Beispiel in der Investigation *The Bombing of Rafah* von 2015.

Mit der Begriffskomposition *Montagefläche* eröffnet sich ein breites semantisches Terrain. Im ersten Wortteil der *Montage* klingen, der Etymologie von *monter* (zusammenfügen, anbringen, aufstellen) folgend, zusammensetzende Praktiken in der Literatur und den bildenden Künsten wie *Collage* und *Assemblage* an. Auch das *Editing* im Film, dessen Bestandteil der Schnitt ist, sowie Techniken der herstellenden Industrie fallen unter diesen Begriff. Das wichtigste Spannungsfeld der Montage liegt im demonstrierenden oder integrierenden Gebrauch von heterogenen Fertigteilen, die neu zu einem Produkt zusammengefügt werden, dessen Wirkung meist zwischen Totalität und Fragmentarität polarisiert. Montage setzt daher den Schnitt – einen Ausschnitt, eine Aneignung sowie die Anerkennung wesensfremder Materialien und Realitäten voraus (Stiegler 2009, 310). Unabhängig vom konkreten Medium wird die Assemblierung heterogener Teile als eine Relation von Fragmenten verstanden. Aus diesem konstruktiven Verfahren ergeben sich einerseits Ausdrucksweisen, die bewusst an einem produktionsästhetischen Ausstellen der Gemachtheit der Neuverbindungen arbeiten; andererseits bilden sich Formen heraus, die im Montieren eine neue Kontinuität suchen, deren Konstruiertheit in den Hintergrund tritt

oder gar verdeckt werden soll. Trotz historischer Tendenzen, diese Verfahren zu radikalieren – exemplarisch etwa anhand der in der Filmwissenschaft diskutierten Modelle des *Continuity Editing* (Hollywood) oder der *Montage der Attraktionen* (russisches Montagekino) –, beschreibt diese Skala weniger eine Polarität als ein Aushandlungsfeld, das sich in ständiger Neuvermessung befindet (Fahle 2017, 7). Denn, so fasst es Bernd Stiegler (2009, 309) zusammen, die Montage ist eine Technik, „die es gestattet, Integration und Desintegration, Homogenität und Heterogenität, Einheit und Differenz, Tradition und Desintegration miteinander zu verbinden“. Der Autor versteht Montage als eine Ausdrucksform, die in Umbruchssituationen als ein Experimentierfeld neuartiger Modelle von Räumlichkeit und Zeitlichkeit auftritt oder sich als Methode immer dann anbietet, wenn unterschiedliche Geltungsansprüche aufeinandertreffen oder epistemische Praktiken miteinander konfliktieren (Stiegler 2009, 310). Ein, wenn nur provisorisch zu denkendes allgemeines Montageprinzip beinhaltet die rezeptionsästhetische Forderung an das Publikum, konzeptuelle, visuelle oder materielle Verbindungen nachzuvollziehen und mitunter zu vervollständigen (Bordwell 1972, 10). Es trägt in seinen Grundbestrebungen die wirkungsbezogene Tendenz, gängige Rezeptionskonventionen, z.B. durch Schock, Irritation oder Überwältigung, provokativ herauszufordern (Möbius 2000, 15ff.). Denn wenn „in kurzer Zeit oder auf knappen Raum“ (Kramer 2001, 1478) eine Masse an heterogenem Material zusammengeführt wird, verbinden sich häufig künstlerische und strategische Ansätze. Insbesondere im wirkungsbezogenen Denken und Agieren, so lässt sich dem entsprechenden Eintrag im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* entnehmen, liege das Potenzial, Verfahren der Montage mit denen der (politischen) Rhetorik in Verbindung zu bringen (Kramer 2001, 1477).

Ist die Montage als solche nicht auf Papier- und Filmträger beschränkt, wenn es beispielsweise um musikalische oder skulpturale Formen oder aber im klassischen Wortsinn um die industrielle Produktion von Maschinen geht, so wird sie durch den Zusatz der *Fläche* in die Zweidimensionalität gerückt. Als „signifikante Flächen“ hatte Vilém Flusser (2000, 8) fotografische Bilder beschrieben und damit eine erste Minimaldefinition für eine ganze Reihe weiterer zweidimensionaler Schirmmedien wie Screens, Displays und Leinwände, Buchseiten und Karten mitaufgerufen, die entweder Bedeutung in sich tragen oder Bedeutung vermitteln (vgl. dazu Galloway 2012, 30).

Doch warum die Begriffe Montage und Fläche verbinden? Handelt es sich bei montierten Bildern, Textausschnitten und

Filmeinstellungen nicht bereits um flächige, zweidimensionale Konstrukte? Genau besehen wirkt der Begriff jedoch nur dann tautologisch, wenn Resultat und Prozess der Montage nicht voneinander unterschieden werden. Denn Montage, so wird im *Historischen Wörterbuch für Rhetorik* fortgeführt, bezeichnet sowohl die *Verfahrensweise* als auch das *Ergebnis* der zusammenfügenden Praxis (Kramer 2001, 1476). Obwohl in dieser Semantik der Montage als Prozess *und* Ergebnis bereits angelegt, verstärkt die hier gewählte Begriffskomposition der *Montagefläche* in der wechselseitigen Bedingung zwischen grundierender Oberfläche und montierender Tätigkeit eine praxeologische Dimension, auf die es mir im Folgenden ankommt.

Bernd Stieglers (2009, 290) Konzeption der Montage als Kulturtechnik, die in wiederholbarer und regelgeleiteter Weise durch ein Ineinandergreifen von Dingen, Zeichen, Räumen und Handlungen Bedeutung erzeugt, deutet in diese Richtung, ohne sie jedoch dementsprechend zu analysieren. Die Montagefläche ist weder das Produkt einer fotografischen Montage oder einer Collage aus Fragmenten wie beispielsweise Zeitungsausschnitten, noch ist sie das Filmbild, selbst wenn deren Erscheinungen in den meisten Fällen als zweidimensionale Flächen beschreibbar sind. Die Montagefläche ist vielmehr Fläche, die einer Montage den Arbeitsraum und Untergrund bietet. Sie ist notwendiger Bestandteil eines montierenden Prozesses, in dem sie das Anlegen, Sammeln, Vergleichen, Sortieren und Konstellieren der einzelnen Bestandteile einer Montage erlaubt.

Eine solche Ablagefläche hat der Kunstkritiker Leo Steinberg unter dem Begriff der *flatbed picture plane* pointiert beschrieben, um die US-amerikanische Malerei ab den 1960er Jahren als eingebettet in eine breitere, auch populäre visuelle Kultur zu begreifen. Steinberg spricht im Kontext der Malerei von Robert Rauschenberg von einer als liegend erscheinenden Grundfläche, um eine Reorientierung der Leinwand zu analysieren, die zwischen vertikaler und horizontaler Blickachse, zwischen den visuellen Ordnungen von Tischdispositiv und Fenster-Tableau wechselt:

The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards – any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed – whether coherently or in confusion. The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation, in which

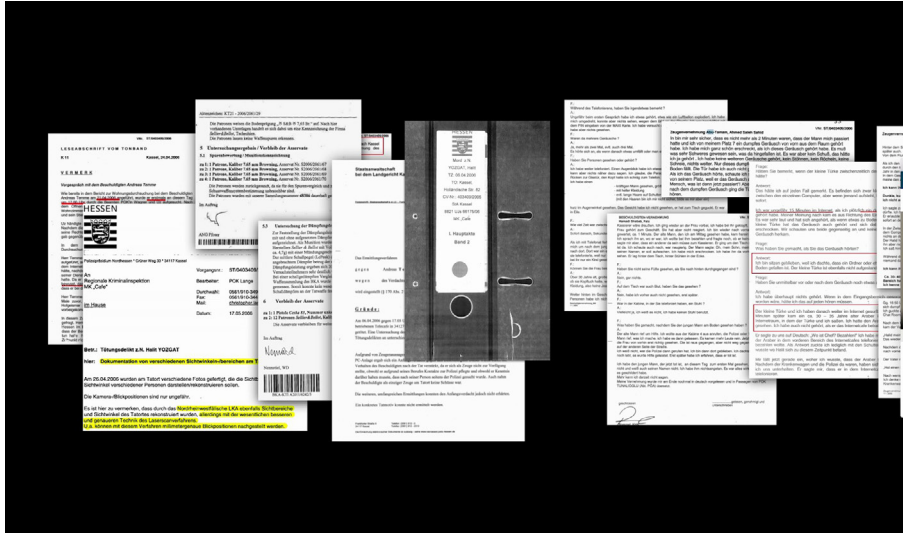
the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes. (Steinberg 1972, 84)

Das Auftreten der Montagefläche bindet in ähnlicher Weise nicht an die tatsächliche horizontale Achse einer liegenden Fläche, sondern schließt Re-Orientierungen hin zu Screens und Leinwänden mit ein (vgl. De Rosa und Strauven 2020). Mithilfe der horizontalen Orientierung der Montagefläche lässt sie sich auch im vertikalen Aufbau des Screens als eine Ablagefläche begreifen, ähnlich wie die übergreifende Semantik des Desktops in die Operationalität unterschiedlicher, meist vertikal positionierter Displays eingeflossen ist (Friedberg 2009, 1). Es handelt sich bei der erzeugten Fläche vorrangig um einen Aggregat- oder Sammelraum, der Lagerrelationen durch ein Nebeneinander und Übereinander in der Fläche zum Ausdruck bringt und anders als in einer zentralperspektivisch ausgerichteten räumlichen Kontinuität für eine symbolische Ordnung auf der Fläche und nicht in der Tiefe steht.<sup>47</sup> Wichtig ist deshalb, dass die Horizontale als praxeologische und ästhetische Referenz die visuelle Produktion als operativen Prozess anleitet, der nicht aus der Repräsentation ganzheitlicher naturalistischer Wirklichkeit,<sup>48</sup> sondern im Bearbeiten von nur als Ausschnitten zugänglichen Wirklichkeitsfragmenten besteht. Diese Operationen sollen wahrnehmbar gehalten werden. „Montieren ist ein Verfahren, das das spezifische Material der Fragmente, auch das Spezifische des aufnehmenden Werks bewußt macht“, so fasst es Hanno Möbius (2000, 65) in seiner genreübergreifenden Studie *Montage/ Collage* zusammen und fügt wenige Sätze danach hinzu, dass es für das operative Verständnis von Montage grundlegend sei, „das Ungenügen jeglicher Reproduktion festzustellen“. Allein Verfahren der Beschreibung seien in der Lage, nicht nur das Ergebnis als Montage, sondern auch den Prozess des Montierens selbst zu berücksichtigen (Möbius 2000, 15).

Die Videoinvestigationen von Forensic Architecture beinhalten die Bemühung, die diversen Handgriffe und Handlungen auf der Montagefläche zu dokumentieren. Somit wird die Montagefläche als wirksamer Untergrund präsent gehalten. Die prozessualen Videoarbeiten profitieren von einem Offenlegen der Montagefläche und der zeitbasierten Inszenierung der diversen Operationen und Handgriffe des Verschiebens, Überlagerns, Einblendens, Ausblendens, Drehens und Verschattens, die in der Fläche stattfinden. Diese Fläche arbeitet mit unterschiedlichen Graden der Tiefe. Tiefeneffekte entstehen beispielsweise im Überlagern einzelner Fundstücke, auf die ich in diesem Kapitel unter dem Aspekt der amplifizierenden

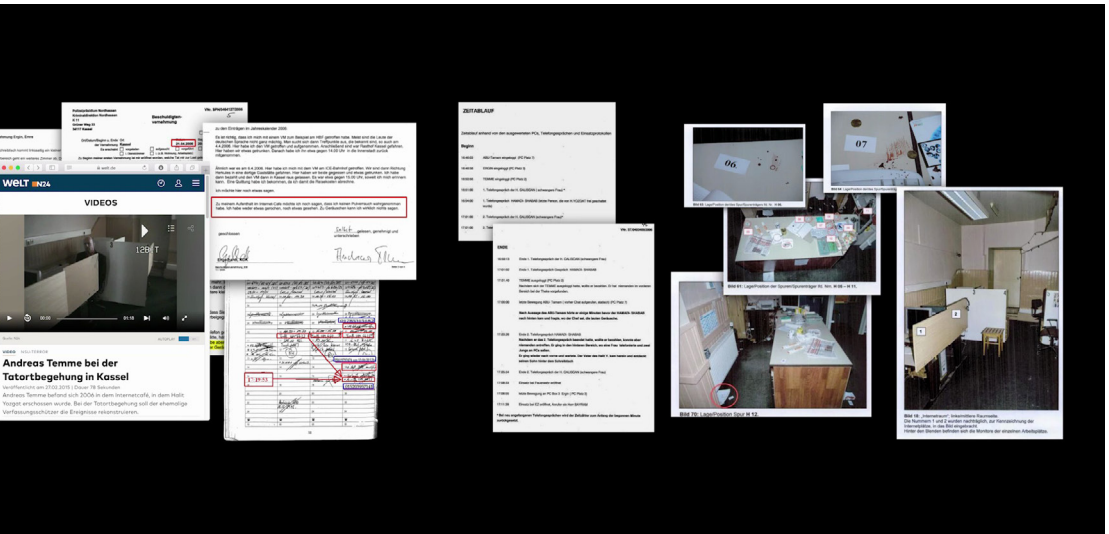
47 Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1980, 109) unterscheidet zwischen einem mittelalterlichen Aggregat- und Sammelraum in der Fläche und der räumlichen Bildstaffelung durch die Zentralperspektive als symbolische Form.

48 Hierin bestünde etwa ein essentialistisches Verständnis des Dokumentarischen als „Fenster zur Wirklichkeit“, das sich im Rezeptionsmodus der vertikalen Achse wiederfindet (Snyder 2002, 27).



Bildumgebung eingehen werde. Auch die Dreidimensionalität von digitalen Architekturmodellen ist auf der Montagefläche als perspektivische Ansicht darstellbar, wie im Kapitel *Fluchtrouten navigieren* noch Thema sein wird. Dort werde ich auch auf den Begriff der Bildoperation eingehen. Als eine videografisch vermittelte Montagearbeit lässt sich die im vorliegenden Kapitel betrachtete Sequenz aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River* begreifen, in der die Montagefläche eingeführt wird. Bereits zu Beginn der Videoinvestigation hatte sie dazu gedient, den Screenshot von Twitter aufzunehmen, um ihn anschließend mit drei Gerichtsakten zu überlagern. Als rhetorisch-praxeologisches Handlungsfeld, das an die wirkungsästhetische Tradition der Montage als Kulturtechnik anschließt, wird sie aber vor allem in der darauffolgenden Sequenz genutzt.

Diese Sequenz bildet eine Reaktion auf das krisenhafte Auftreten bei Twitter. Die Montagefläche und die Operationen, die sie ermöglicht, bieten für die Fluchtbotschaft Ayşe Erdoğan einen Untergrund und Rahmen, der nicht von der Affektlogik und der kurzlebigen Aufmerksamkeitsdynamik der sozialen Medien geprägt ist, sondern Kapazitäten der Detaillierung und Begutachtung beinhaltet. Mit Ludwig Jäger (2006, 43) gesprochen dient die Montage als szenische und operative „Aushandlungsbühne[]“ zur Erprobung von Evidenzverfahren. Dafür ist die Montagefläche in der vorliegenden



Sequenz mit drei Elementen besetzt. Ihre Aufteilung erfolgt als eine Dreiteilung wichtiger Figuren der detaillierenden Evidenz, indem eine Karte der Grenzregion, eine Zeitleiste, die die Stunden des Ereignisses darstellt und eine Reihe von WhatsApp-Screenshots, die die Dokumentation der Flucht veranschaulichen, auf der geteilten Fläche erscheinen. Während des gesamten Verlaufs der Videoinvestigation bleibt ein schmaler schwarzer Rand der Montagefläche als Bildrahmen bestehen. Nur der unmittelbare Beginn mit dem Auftritt von Ayşe Erdoğan hat, wie eingangs beschrieben, auf diese Binnendifferenzierung des Bilds vor dem schwarzen Hintergrund verzichtet, die Montagefläche also nicht einmal an ihren Rändern hervortreten lassen. Die fortan basale Anordnung dient als Grundaufbau mit unterschiedlichen Operationsfeldern, die je nach Bedarf aktiviert werden, um die Angaben Ayşe Erdoğan zu verifizieren. Diesen Faden nimmt das nächste Unterkapitel (*Bildforensik und Bildrhetorik*) mit Detailbetrachtungen auf, zuvor steht noch eine Lektüre der Montagefläche als infrastrukturelles Hintergrundelement und eine Situierung im engeren Kontext digitaler Videokomposition an.

### Hintergrundelemente

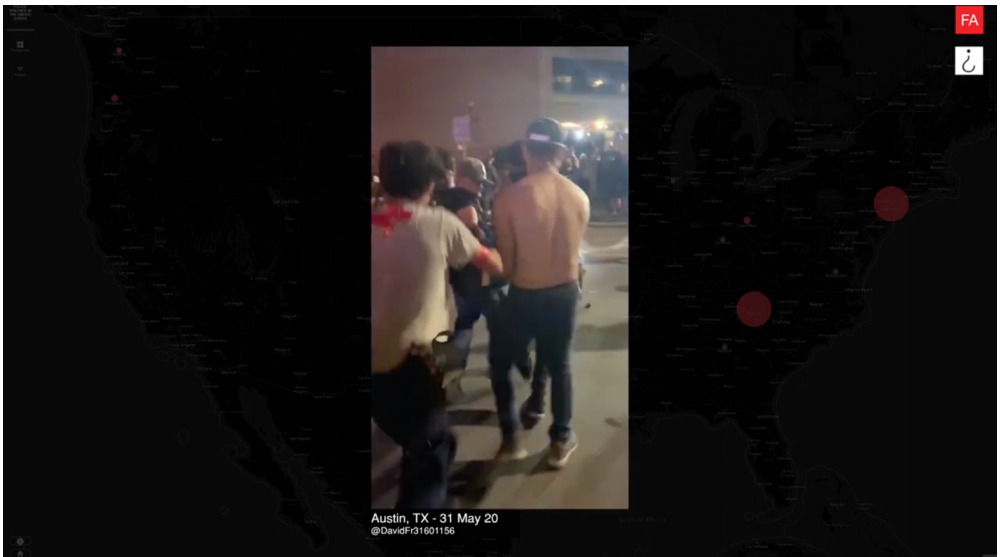
Den diversen Videoinvestigationen von Forensic Architecture stiftet die Montagefläche trotz der heterogenen Elemente und Bildoperationen eine visuelle Kontinuität. Die Anordnung

49 In ähnlicher Hinsicht fungieren filmische Split-screens häufig als auktoriale Signatur, da sie in Spielfilmen eher seltener auftauchen und dort meist für eine bestimmte „Handschrift“ der Regie sorgen, wie Malte Hagener (2011) anhand von Brian De Palmas Filmen argumentiert.

visueller Elemente und die Art und Weise, wie Dokumente auf der Montagefläche miteinander referenziert werden, verleiht den Investigationen eine Signatur, die über das einzelne Video hinausreicht und generell für die Videopraxis von Forensic Architecture einschlägig ist.<sup>49</sup> Nicht nur in dieser Investigation dient die schwarze Fläche dazu, Bildquellen aufzurufen, die raumzeitlichen Beziehungen zwischen heterogenen Quellen aufzuzeigen, Modelle zu positionieren und virtuell zu durchqueren, Karten zu beschriften, Textblöcke und Schriftstücke einzublenden. Sie fungiert für die Videoinvestigationen von Forensic Architecture als wichtiges infrastrukturelles Element und sorgt für Wiedererkennbarkeit. Die Montagefläche ist nicht nur Bestandteil dieser vorliegenden Investigation, sondern schiebt sich als virtuelle Tischfläche unter die diversen Fälle, welche die Agentur Forensic Architecture aufarbeitet.

Im Video zur Investigation zum NSU-Mord an Halit Yozgat am 6. April 2006, das Forensic Architecture auf der documenta 2017 veröffentlichte, erstreckt sie sich langgezogen über die Fläche von drei miteinander verbundenen Screens. Die Ermittlung widmet sich dem Tatablauf der Ermordung und rekonstruiert das Kasseler Internetcafé, in dem Yozgat erschossen wurde. Sie fragt aber vor allem, ob der zum Tatzeitpunkt anwesende Verfassungsschutzmitarbeiter Andreas Temme seinen eigenen Angaben entsprechend wirklich nichts von der Tat mitbekommen und keine Schüsse gehört haben konnte. Sie entwickelt eine Anklage an die deutsche Justiz, die in der Aufarbeitung der NSU-Fälle diesen Umstand nicht einbezogen hatte. In der Einleitung des Videos werden eine Reihe von Polizeiakten, die die Ermittlung des Mordes dokumentieren, auf der Montagefläche aufgefächert (Abb. 6). Sie wurden im Jahr 2015 geleakt und bieten Forensic Architecture die Möglichkeit, der Tatortrekonstruktion der Polizei ein eigenes Reenactment-Verfahren zur Seite zu stellen. Auf der schwarzen Fläche überlappen sich die Dokumente, die Scans, Berichte, Zeug:innen-Aussagen, Computer- und Telefon-Login-Listen und Tatortfotografien als Ausgangsmaterial und Bestandsaufnahme für die Untersuchung von Forensic Architecture. Die Rückseite eines Leitz-Aktenordners befindet sich in dieser Ansammlung, die sowohl die schiere Quantität als auch die Verfügbarkeit der Dokumente ausstellt und auf der Montagefläche ablegt, um kurz darauf ein einzelnes Video als „crucial piece of evidence“ (*The Murder of Halit Yozgat* 00:01:48), das die Tat-Rekonstruktion der Polizei zeigt, freizustellen. Diese visuelle Selektion des Materials auf der Fläche bietet den Einstieg für Forensic Architecture, um ein eigenes Verfahren, das aus einer digitalen und realräumlichen 1:1-Modellierung des Tatorts, der





Simulation von Rauchschwaden und Schussgeräuschen und dem Reenactment von Wegstrecken am Tatort besteht.

In anderen Videos wird die Montagefläche zu unterschiedlichen Zeitpunkten eingeblendet, um als Fläche zur Sichtung einzelner hervorgehobener Indizien oder Beispiele zu fungieren. Ein solches Verfahren wird zum Beispiel in dem sechsminütigen Video *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests* von 2020 angewandt, das eine von Forensic Architecture und Bellingcat erstellte kartografische Plattform präsentiert. Sie bildet ein Archiv und Fundus zur Dokumentation des systemischen Rassismus in den USA. Über 1000 visuell dokumentierte Fälle von Polizeigewalt im Kontext der Black Lives Matter-Demonstrationen seit Mai 2020 und den Tötungen von George Floyd, Breonna Taylor und anderen sind dort versammelt, geolokalisiert und verifiziert. Auf der Montagefläche wird beispielweise ein einzelner Clip abgespielt, der das gewaltvolle Vorgehen von Polizist:innen gegen eine Person zeigt, die deutlich als medizinisches Hilfspersonal zu erkennen war und eine verwundete Person trug (Abb. 7). Auch werden auf der Montagefläche die Titelseiten von Berichten versammelt, in denen unabhängige NGOs wie Human Rights Watch, Amnesty International oder The Center for Justice & Accountability das Vorgehen der Polizei bei den Protesten anklagen und eine Untersuchung des systemischen

Rassismus in den USA fordern. Diese Dokumente werden weniger im Sinne einer Bestandsaufnahme als im Präsentieren von Allianzen gezeigt und auf die Montagefläche gebracht. Sie dienen der wechselseitigen Unterfütterung und Bestärkung, um die neue Plattform mit der Arbeit der NGOs zu vernetzen.

50 Unter Verweis auf Ludwig Wittgenstein und Kurt Lewin versteht James J. Gibson (2015, 119ff.) Affordanzen als Einladungen, ein Objekt oder eine Oberfläche auf eine bestimmte Weise zu nutzen, die sich im Objekt selbst ausdrückt: „An affordance is not bestowed upon an object by a need of an observer and his act of perceiving it. The object offers what it does because it is what it is.“ (Gibson 2015, 130)

Die Montagefläche nicht als passive Ablage, sondern als mit Affordanz<sup>50</sup> versehenes Handlungsfeld zu begreifen, heißt, eine *infrastrukturelle Inversion* vorzunehmen. Geoffrey Bowker und Susan Leigh Star beschreiben mithilfe dieser Figur-Grund-Umkehrung einen analytischen Modus, um Infrastrukturen erforschen zu können, die sich durch ihre Funktionalität und Einbindung in Betriebsabläufe der Sichtbarkeit und damit zumeist der Diskursivierung entziehen. Aufgrund ihrer Integration in Praktiken und ihres Designs oder weil sie schlicht zu groß und eingebettet sind, um in den Blick zu treten, entziehen sie sich der Wahrnehmung. Sie tendieren dazu, nur im Moment ihres Zusammenbruchs zutage zu treten (Bowker und Star 1999, 34; vgl. Bowker 1994). Die „eigentlichen Hintergrundelemente der Arbeitspraxis, die langweiligen eingebetteten Dinge“ (Star und Lampland 2017, 498), zu denen im Bereich der visuellen Produktion Flächen und Ablagen wie die Montagefläche gehören, erscheinen als relationale und schwer zu inspizierende Objekte. Da sie im Gebrauch aufgehen, tendiert man dazu, durch sie hindurchzusehen. Dabei ermöglichen sie als „bescheidene infrastrukturelle Technologien“ (Star und Ruhleder 2017, 362) synoptische Anordnungen, in denen Denken und Handeln verflochten sind. Star und Karen Ruhleder formulieren daher in einem Aufsatz die Frage „Wann gibt es eine Infrastruktur?“ (2017, 361), um diese nicht als in den Hintergrund versinkende, unsichtbare Substrate zu begreifen, sondern sie in ihren je konkreten Gebrauchszusammenhängen, in „Praxiskonvention(en)“ (2017, 363) zu untersuchen. Sie verweisen unter anderem auf das Beispiel des Aktenordners, das die Nähe zur Büroarbeit evoziert, die schon Harun Farocki mit der Arbeit im Schneiderraum in Verbindung gebracht hatte. Auch Standardisierungen, die im Kunstbereich wirksam sind und sich etwa an der Raumgröße und den Transport- und Lagerkapazitäten von Museen ausrichten oder als genormte Papierformate die Arbeit von Künstler:innen mitprägen, sind Beispiele für Infrastrukturen, die durch ein analytisches *foregrounding* in den Blick treten können (Bowker und Star 1999, 35).

All dies deutet außerdem darauf hin, dass Montageflächen keine passiven Trägerelemente sind, sondern konditionieren, was sichtbar wird und bearbeitet werden kann. Im Bereich der *Paperwork* betrifft dies bei der Recherche von Forensic

51 In einem Ausstellungskatalog ist zum Beispiel der Screenshot einer Excel-Tabelle abgedruckt, die als „Data Package“ für die Investigation *The Enforced Disappearance of the Ayotzinapa Students* von 2017 genutzt wurde (Forensic Architecture 2019, 219). Lisa Stuckey hat die zugehörige Investigation eingehend analysiert (Stuckey 2022, 189ff.).

52 Verwandte Beispiele sind etwa Pinnwände oder Whiteboards, welche oft in Filmen und Serien zum Einsatz kommen, um „detektivische Collagekunst“ (Meilicke 2018, 63) zu veranschaulichen. Häufig wird durch die Inszenierung solcher Denkmittel die psychopathologische Verfasstheit der Ermittler:innen selbst zum Ausdruck gebracht, deren paranoider oder obsessive Detailarbeit sich mit einer filmischen Charakterbildung koppelt (vgl. auch Ganzert 2020; Wentz 2017).

53 Eine Ausnahme bieten Videos, in denen die Methode des Situated Testimony – ein mit Architektur-Software gestütztes Interview-Verfahren – zum Einsatz kommt.

54 Wie mir Dimitra Andritsou und Stefanos Levidis bei einem Studio Visit des Berliner Büros Forensis im November 2022 erzählten, zirkulierten einige Dokumente, die später im Video zu sehen sind, über einen USB-Stick zwischen der NGO und Forensic Architecture.

Architecture weitere Medientechnologien wie Excel-Tabellen, Google-Sheets, Modellsammlungen, Emails, Skizzen und viele weitere Arbeitsmittel, die nur selektiv, etwa im Rahmen von Ausstellungen, Talks oder Publikationen gezeigt werden.<sup>51</sup> Jedoch fließen sie nicht in die Videoinvestigationen ein, wo die Montagefläche diese Recherche-Arbeit stellvertretend andeutet.<sup>52</sup> Eine Unsumme an Resten und Überschuss, sowohl an visuellen Fundstücken als auch an den sie begleitenden Handlungen, Recherchen und Kommunikationsprozessen, die sich nicht auf der Fläche darstellen lassen, oder die bewusst vorenthalten werden, verbleibt daher im Unsichtbaren.<sup>53</sup> In dieser Hinsicht üben Montageflächen als Infrastrukturen eine praktische Politik aus (Bowker und Star 1999, 44). Das gleiche gilt für Arbeitsprozesse, die außerhalb der dokumentarischen Operationen stattfinden, die auf der Montagefläche zeigbar wären. Diese unsichtbare Arbeit müsste, Sarah Ahmed (2006, 550) folgend, im Rahmen einer queeren Phänomenologie thematisiert werden: „Rather than thinking of this table as being in the background, or the background being around the table, I want us to consider how the table itself may have a background.“ Es gäbe viele Möglichkeiten, diese Arbeit „hinter den Tischen“ zu befragen: Wessen unsichtbare Arbeit ermöglicht dem Team um Forensic Architecture, universitäre Büroräume zu nutzen und sich in einer dafür geeigneten Arbeitsumgebung auf den Fall zu konzentrieren? Welche ökologischen Ressourcen fließen in die Erstellung einer digitalen Videoinvestigation? Oder näher auf den Fall bezogen: Mithilfe welcher Medien gestaltete sich die Zusammenarbeit zwischen Forensic Architecture, dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* und der NGO HumanRights360 in der Akquise des Materials, der Kommunikation mit Verwandten, Anwält:innen, Behörden? Diese „kleinen“ Infrastrukturen der Kollaboration sind in der Videoinvestigation nicht enthalten und liegen um unsichtbaren Umkreis der Montagefläche.<sup>54</sup>

Obwohl sie Bildhandlungen veranschaulicht, ist das Aufzeigen der Montagefläche zugleich Dokument für vorangehende Prozesse der Formatierung und Selektion, die als Arbeit am Material unsichtbar bleiben und denen im Rahmen der Investigation nicht zum Auftritt verholfen wird. Die Montagefläche entwickelt ihr eigenes Auftrittsprotokoll. Mit Bezug auf Michel Foucaults Überlegungen zur Evidenz von Klassifikationen und Taxonomien in der Einleitung von *Die Ordnung der Dinge* (2015, 19) wirkt sie daher einerseits als praxeologischer „Operationstisch“, andererseits als ein „Tableau“. Sie ist Gegenstand für die Ermächtigung und Bemächtigung von Dingen und Zeichen. In Anlehnung an die klassischen von Foucault (2019, 190) als „Doppeloperationen“

beschrieben Verfahren der sichtenden Analyse und der Produktion einer neuen Ordnung ist sie gleichermaßen eine „Machttechnik und ein Wissensverfahren“. Nicht im Großen, sondern im Bereich bescheidener, langweiliger, eingebetteter Infrastrukturen, welche eine „Mikrophysik der Macht“ (Foucault 2019, 191) einrichten, erhält sie ihre operative Wirkmacht in unterschiedlichen Handlungsfeldern. Dank dieser sich mittels regulierender Eingriffe einstellenden „Festigkeit und Evidenz“ (Foucault 2015, 18) zeichnet sich eine solche Arbeitsoberfläche als Ort „diskursiver Praxis“ (15) aus. Sie ist sowohl das pragmatische Handlungsfeld wie Idealtyp der digitalen Evidenzprozesse an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Forensik, Architektur und Journalismus, welche die Agentur instanziiert.

### Grafikdesign und Videokomposition

Auf die Selektions- und Formatierungsfunktion der Montagefläche im konkreten Gebrauch deutet die Verwendung des Begriffs im Kontext grafischer Layout-Gestaltung hin. Dort bezeichnet die Montagefläche einen bestimmten Teil der Arbeitsfläche des Bild- und Textbearbeitungsprogramms *In-Design*, als einem der wenigen, doch einschlägigen Zusammenhänge, in denen der Begriff *Montagefläche* systematisch Verwendung findet.<sup>55</sup> Ein Handbuch für das Layout-Programm des Softwareunternehmens Adobe vergleicht die Montagefläche unter dem Lemma „Navigation“ mit dem Lichttisch, an dem Gestalter:innen mit transparenten Folien den Satzspiegel sowie die Einzelteile des Layouts für eine Druckpublikation übereinanderlegen, hin- und herschieben und in eine geeignete Anordnung bringen (Schneeberger und Feix 2011). Derartige Tische kamen beispielsweise bei der Satzgestaltung für Tageszeitungen oder andere standardisierte Druckpublikationen zum Einsatz. „Heute erledigen wir diese Arbeit zwar elektronisch, die prinzipielle Arbeitsweise hat sich aber nicht verändert. InDesign bringt deshalb eine *Montagefläche* mit, auf der Elemente abgelegt werden können.“ (Schneeberger und Feix 2011, 70; Hervorh. i. O) Die Fläche ist in der Standardeinstellung hellgrau und umfasst den gesamten Raum des Programmfensters, auf dem die Druckbögen liegen, auf denen wiederum die Seitengrenzen eingezeichnet sind. Die Montagefläche fungiert als Untergrund, auf dem Dokumente angelegt werden, ist aber nicht Teil des zirkulationsfähigen Resultats. „Elemente, die auf der Montagefläche liegen, werden nicht ausgegeben“, heißt es weiter im Handbuch. Die Montagefläche ist somit ein prozessualer Arbeits- und Aktionsraum, der sich dezidiert vom gedruckten, geplotteten oder als File ausgegebenem Produkt unterscheidet. Was auf der Montagefläche verbleibt, geht bei der Fixierung des Ergebnisses verloren, ist gegenüber dem

<sup>55</sup> Eine weitere, aber offenbar weniger systematische Verwendungsweise findet sich nach ersten Recherchen in der herstellenden Industrie. Als Montageflächen werden ausgewählte Stellen an Bauteilen als „Klebeflächen“ bezeichnet, an denen die Zusammensetzung mit dem nächsten Stück erfolgen soll.

*Dokument* Überschuss und Ausschuss. Ein Agieren mit- und auf dieser Arbeitsebene ist daher nur im Prozess der Bearbeitung, nicht aber in der Betrachtung der gespeicherten Seite nachzuvollziehen. Darüber hinaus ist die Montagefläche anpassungsfähig, denn „sie wächst mit dem Druckbogen“ (Schneeberger und Feix 2011, 70). Im Gebrauchskontext der Grafik-Software kann sie tendenziell als unendlich dehnbar gedacht werden. Die Autoren des InDesign-Handbuchs preisen sie als wesentlichen Teil dieses multifunktionalen Programms und besonders robust an: „Darüber hinaus ist InDesign nicht empfindlich, wenn Sie [...] Textkästen über die Montagefläche hinaus platzieren wollen. Fühlen Sie sich frei, und stellen Sie Ihre Objekte an die entsprechende Stelle!“ (Schneeberger und Feix 2011, 70–71) Als Bestandteil der grafischen Benutzeroberfläche von *InDesign* und vergleichbaren Programmen wie *Photoshop* oder *Illustrator* tritt sie unabhängig von den Inhalten oder Zielen der einzelnen Projekte auf den Plan. Wer diese Anwendungen häufig benutzt, entwickelt einen intuitiven Umgang mit der Montagefläche, der sich über einzelne Projekte hinweg in der Interaktion mit der Software bewährt und mindestens ebenso relevant ist wie der fixierungsfähige Output. Auf der anderen Seite heißt diese starke Integration der Montagefläche in die individuelle Praxis sowie ihre Funktion als Ablage und Arbeitsraum auch, dass es nicht einfach ist, sie außerhalb des konkreten Vollzugs zu repräsentieren oder zu dokumentieren. Darauf deutet die Quellenlage zu einem Begriff wie dem der Montagefläche hin: Bis auf Handbücher, die als gebrauchsbegleitende Publikationen nahe an Praxeologien und weniger an konzeptuellen Einordnungen arbeiten, finden sich als zweite wesentliche Quelle zur Montagefläche Forenbeiträge und Tutorials auf YouTube, wo Nutzer:innen per Screencast zeigen, wie verschiedene Einstellungen und Anpassungen (Vergrößerung, Farbveränderung) vollzogen werden können (vgl. z.B. Tim 2017).

Wenn es also bei der Dateierstellung mithilfe von *InDesign* paradigmatisch um das Erstellen und Gestalten von publikationsfähigen Schriftstücken, von Dokumenten geht, so geht es beim Offenlegen der Montagefläche methodologisch und konzeptuell um ausgewählte Prozesse, die hinter, neben und über dem Dokument geschehen. So ist die Montagefläche selbst der Ort, auf dem in der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* bereits existierende Dokumente, wie beispielsweise eingescannte Prozessakten, erscheinen und markiert werden können. Es kommt zu einer Arbeit am Papierobjekt, wobei das Einzeldokument zwar Artefakt, aber nicht Ergebnis der auf der Montageflächen stattfindenden Operationen ist.

56 Manovich spricht in *The Language of New Media* (2001) davon, dass der Begriff der Montage durch den Begriff der Komposition ersetzt werden müsse, da es sich bei digitaler Bewegtbildproduktion weniger um ein Montieren in der Zeit als um ein Anordnen von Videoelementen im Raum handle. Ich halte dennoch am Begriff der Montage fest, um dessen politisch-rhetorische Dimension wie auch die technisch-handwerklichen Aspekte anklingen zu lassen.

57 Einige der Elemente der Investigationen von Forensic Architecture wie etwa die bewegliche Timeline oder die Bildersammlung wurden von anderen Praktiker:innen nachempfunden und als *After Effects*-Templates zur Verfügung gestellt (vgl. Schirer 2022).

58 Das Besetzen der Fläche durch Karte, Zeitleiste und WhatsApp-Fenster ließe sich filmwissenschaftlich als Splitscreen beschreiben. Anders als in der traditionellen Kontinuitätsmontage, in der heterogenes, formatfüllendes Filmmaterial durch Schnitte in eine zeitliche Sukzession gebracht wird, bildet der Splitscreen einen Rahmen für unterschiedliche Einstellungen in einem Bild (vgl. Friedberg 2009, 203ff.; Hagener 2011, 121ff.).

Obwohl es sich bei der Videoarbeit von Forensic Architecture ganz eindeutig *nicht* um ein mit *InDesign* erstelltes Layout handelt, greife ich den Verwendungskontext dieser Software aufgrund der begrifflichen Übereinstimmung und dank der übergreifenden Semantik der Montage als eine praxeologische Referenz auf. Ein medienästhetisches Argument für die Möglichkeit einer solchen Anverwandlung findet sich bei Lev Manovich (2007, 74): „A film is reconceptualized as a graphic design that can change over time“, notiert dieser in einem Essay über digitale Videokomposition, in dem er klassische Filmmontage von Kompositionspraktiken mit digitaler Software wie *After Effects* unterscheidet.<sup>56</sup> Die Software *After Effects* wird neben anderen Werkzeugen für das Erstellen der Investigationen von Forensic Architecture genutzt, so dass sie die infrastrukturelle Grundlage für die Arbeit mit der Montagefläche bietet.<sup>57</sup> Das entsprechende Interface-Element der Software ist das *composition window*, das als eine große Leinwand konzipiert ist, in die diverse Elemente, Textblöcke und Bilder in arbiträren Größen und Proportionen positioniert werden können (Manovich 2007, 73). „Like a traditional designer, the After Effects user interactively arranges the elements in this window and can immediately see the result.“ (Manovich, 2007, 74) Diesen Aspekt hebt Manovich (2007, 73) hervor, da er sich von der Standardisierung anderer Schnittprogramme unterscheidet, die digitales Bewegtbild anhand der Grundannahme des Kinos begreifen, wonach der Film aus vielen Einzelbildern besteht, die alle die gleiche Größe und das gleiche Seitenverhältnis haben. Diese Ersetzung des einzelnen *frames* durch das visuelle Element, das frei im Raum bewegt, vor allem aber von anderen Elementen überdeckt, verschattet oder transparent überlagert werden kann, führe dazu, dass digitale Bewegtbildverfahren stärker in Verwandtschaft zu visueller Arbeit mit der zweidimensionalen Fläche oder zu Stop-Motion-Animation stehe. Auch die Möglichkeiten der Postproduktion wie Lichteinstellungen, Farbkorrekturen, Tiefenschärfe und weitere digitale Bildbearbeitungen, fügen dem als digitales Objekt ausgewiesenen Bildmaterial neue Layer und Schichten hinzu. Anhand des Interfaces von computerbasierten Schnittprogrammen und Kompositionssoftware veranschaulicht Manovich in seinem Buch *The Language of New Media* (2001, 150ff.), dass digitale Bewegtbildmontage weniger als lineare Operation einer Kette aus Bildern, sondern als Handlung auf einer zweidimensionalen Fläche, die praktisch eine „Wand“ aus Bildern und Zeitleisten verfertigt, gedacht werden muss.

Die Ästhetik des digitalen Bewegtbilds lässt sich nicht essentialistisch als *Remediation* der Filmmontage<sup>58</sup> oder einer

einschlägigen Medienfunktion erklären, denn sie beinhaltet ein breiteres Spektrum an anderen sowie historisch übernommenen Effekten und Praktiken. Die Videos von Forensic Architecture sind nicht als Konsequenz einzelner Software-Standards, sondern als übergreifende, sich in verschränkten Genealogien bewegende hybride Artefakte zu begreifen. So wäre etwa der Begriff des *composition window* von *After Effects* für die Wirkungsdimension der Videos irreführend, da die Art und Weise, wie visuelle Elemente auf der Montagefläche platziert werden, diese stärker in Tradition der horizontalen Ablagefläche eines Tisches als in der Tradition des Fensters verortet. Auch wird die Software bei Forensic Architecture nicht in ihrer primären Funktion der Erstellung von Special Effects und Animationen im Spielfilm eingesetzt, sondern für forensische Zwecke umgewidmet. Die Rhetorizität dieser Elemente, die im Referieren auf unterschiedliche visuelle Methoden aus der Perspektive der Rezipient:innen wirkt, kann nicht allein aus diesem produktionsästhetischen Blickwinkel der Software Studies erfasst werden.

Was sich mit der Montagefläche abzeichnet, ist das Herausbilden einer praxeologischen Arbeitsumgebung, die „alte“ und „neue“ Medien, Bewegtbildverfahren, das Arbeiten mit Dokumenten, anderen visuellen Artefakten sowie Papierobjekten zusammenführt. Die forensische und rhetorische Dimension dieser Bewegtbildpraxis entfaltet der folgende Abschnitt. Wenn es zuerst einleitend darum ging, was eine Montagefläche ist, so soll nun ihre Nutzung am Fall der Investigation zum Pushback von Ayşe Erdoğan im Vordergrund stehen, wo sie eingesetzt wird, um Metadaten von Handyfotos zu rekonstruieren. Im Anschluss zoomte ich aus dem Einzelfall hinaus und untersuche die Wirkung der Montagefläche mit dem Begriff des *Intraface* als eine geteilte *Tischfläche* von Kunst, Wissenschaft und Rechtsprechung.

## **Bildforensik und Bildrhetorik**

Nachdem die Montagefläche als infrastrukturelle Technologie der forensischen Evidenzprozesse von Forensic Architecture vorgestellt wurde, soll es nun darum gehen, wie sich die Anordnungen von Elementen *auf* der Fläche und deren Relationierung zueinander fassen lassen. Im folgenden Abschnitt werde ich die rhetorische Aktivierung der Montagefläche untersuchen und betrachten, wie sie als forensisches Handlungsfeld wirkt. Dafür ist eine konkrete Detailbetrachtung einer weiteren Sequenz der Investigation *Pushbacks Across*

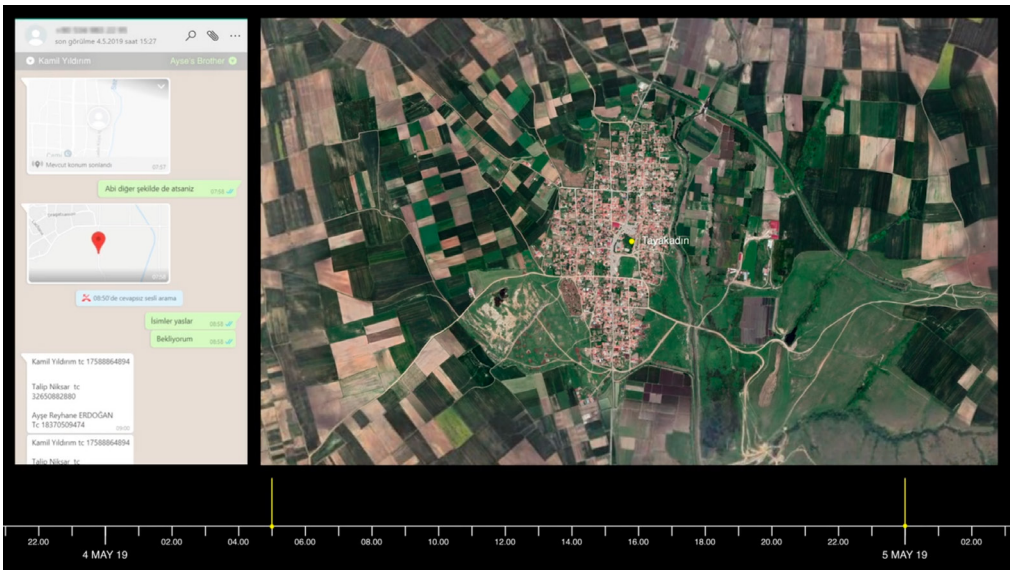
*the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* aufschlussreich.

### **Forensische Bildanordnung und rhetorische Amplifikation**

In der auf den Einstieg folgenden Sequenz ist die Montagefläche mit drei Elementen besetzt (00:01:20–00:03:06). Ihre Aufteilung erfolgt als eine Dreiteilung wichtiger Medien der Detaillierung, die Informationen zu Ort und Zeit des Ereignisses bündeln, die der Videobotschaft Ayşe Erdoğan gefehlt hatten: Die Investigation schlüsselt auf, wann und wo Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar die griechische Grenze überquert hatten. Sie rekonstruiert, wie sie sich in den frühen Morgenstunden des 4. Mai 2019 aus Angst vor einem Pushback im Waldgebiet nahe der Grenze versteckt hielten. Es wird erklärt, wie die kleine Gruppe ihre Flucht mithilfe ihrer Smartphones dokumentierte und per WhatsApp mit Angehörigen, vor allem Ayşe Erdoğan's Bruder Ihsan Erdoğan, in Kontakt stand. Dafür erscheinen eine Karte, eine Zeitleiste und als Sequenz animierte WhatsApp-Screenshots auf der geteilten Fläche.

Den größten Teil dieser visuellen Anordnung nimmt die schwarz-weiß gehaltene Kartenansicht im Querformat ein. Zuerst erscheint sie fotorealistisch ausvisualisiert, ist als Karte noch unmarkiert und wird erst mithilfe des Kommentars beschriftet: Gelbe Punkte und Linien tragen die Ländergrenzen zwischen der Türkei, Griechenland und Bulgarien sowie die Ortsnamen der Siedlungen entlang des Evros/Meriç ein und bezeichnen die Region des Grenzübertritts. Den unteren Bildrand nimmt ein schlichter Zeitstrahl ein, der die Stunden der Nacht vom 4. auf den 5. Mai als Zeitraum der Flucht aufzählt. In die Investigation einfürend markiert ein gelber Balken den fraglichen Zeitraum; die Worte der Kommentarstimme werden dadurch mit einer deiktischen Bildhandlung unterlegt: „This video investigation seeks to verify the group's entry into Greek territory on the 4th of May 2019 and their pushback to Turkey on the 5th of May.“ (00:01:20) Die gekennzeichnete Zeitleiste legt sich an die Stelle der Zeitleiste, die ein Video-player beim Abspielen des Files von Forensic Architecture anbietet, um zu stoppen oder die verbleibende Videodauer zu visualisieren und den Fortschritt der Wiedergabe durch einen Punkt zu markieren. Das Video produziert eine komprimierte Eigenzeitlichkeit, in der die 10:08 Minuten der Videoarbeit mit der knapp sieben Stunden bemessenen Dauer des rekonstruierten Ereignisses zusammengeführt werden. Indem sie für die Betrachtung des Falls einen Zeitraum von 10 Minuten veranschlagt, lässt sich diese Zeitleiste als eine Reaktion auf die Timeline von Twitter deuten, welche ich im vorherigen





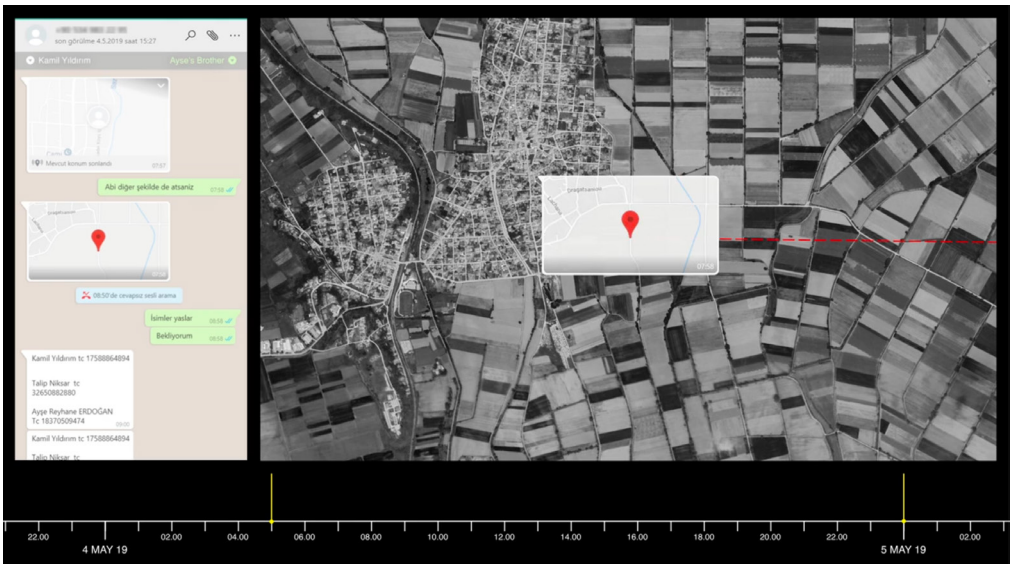
Kapitel beschrieben habe. Die Videoinvestigation etabliert mit der Montagefläche die Möglichkeit, eine eigene Timeline zu schaffen, in der unter kontrollierbaren und transparenten Bedingungen diverse Dokumente und Indizien mit dem Ziel der forensischen Auswertung und rhetorischen Wirkbarmachung verortet werden. Gleichzeitig wird mit dem Format des digitalen Videos ein definierter Aufmerksamkeits- und Rezeptionszeitraum einfordert.

Dann schiebt sich rechts neben die Karte ein weiteres Feld, woraufhin sich die Karte ein wenig verkleinert. Hier zeigt sich, dass die Navigation auf der Montagefläche eher einem Schieben, Zurechtziehen, einem Verkleinern und Platzieren, also montierenden Operationen einer Layoutoberfläche ähnelt als beispielsweise den formatfüllenden Schnitten einer klassischen filmischen Montage. In diesem hochformatigen Feld neben der Karte sind Screenshots sichtbar, die das Interface eines WhatsApp-Chats inklusive der einzelnen Menüelemente, etwa der Leiste mit Lupen-Icon für die Suchfunktion oder dem Icon für das Versenden von Anhängen und die Namen der Kommunikationspartner:innen abbilden (Abb. 8). Das schmale Hochformat des Screenshots rekurriert auf die Form eines Smartphones, das seine Inhalte auf dem Screen untereinander in der Vertikale anordnet. Die unterschiedlichen

Kurznachrichten, Videos und Standortmitteilungen, die der Chat beinhaltet, werden in einer Scrollbewegung aufgerufen. Am oberen Rand sind kleine Bearbeitungen des Screenshots erkennbar: Wo auf dem Screen des Handys nur der Name der/des Chatpartner:in notiert wird, enthalten die bearbeiteten Screenshots Informationen zu Sender:in (Kamil Yıldırım, Ayşe Erdoğan) und Empfänger („Ayşe’s Brother“). Nur dieser kleine Zusatz macht deutlich, dass es sich um eine Zusammenstellung zweier Chatverläufe handelt, dass sowohl Ayşe Erdoğan als auch Kamil Yıldırım mit İhsan Erdoğan in Kontakt standen. Die bewegte Inszenierung des WhatsApp-Interfaces nimmt Bezug auf das Handyvideo, das der Investigation als Ausgangsmaterial und dem Auftrittsgeschehen als Auftakt gedient hatte. Indem es Ayşe Erdoğan’s Chat mit ihrem Bruder zeigt, also wieder auf die Figur der Asylsuchenden eingeht, greift es auf den Auftritt vom Beginn des Videos zurück, der nun jedoch durch die diversen Rahmungen und Verkleinerungen vermittelt erscheint.

Auf diese Weise werden Angaben zur räumlichen Situation, zum zeitlichen Verlauf und, über den Nachvollzug unterschiedlicher WhatsApp-Chatverläufe, zur Dokumentationsarbeit der Personen in einem gemeinsamen Sichtfeld arrangiert. Die rhetorische Wirkung dieses Arrangement liegt allerdings nicht nur in der Anordnung dieser Elemente, sondern wird durch eine forensische Bezugnahme von Karte, Zeitleiste und Screenshot erzielt.

Die Karte und die Zeitleiste werden mithilfe der Informationen aus dem WhatsApp-Verlauf angereichert, gleichzeitig werden die im Scrolldurchlauf gesammelten Daten des Handys für einen synoptischen Überblick synthetisiert. Die Entnahme der Daten aus dem WhatsApp-Chat dient den klassischen forensischen Verfahren der *Spurensicherung* und der *Spurensichtung*, die Carlo Ginzburg (2011) als Indizienparadigma beschrieben hat. Dafür werden bei Forensic Architecture einerseits grafische Elemente wie rote und gelbe Linien sowie Punktmarkierungen, andererseits Animationseffekte wie Zooms und Verschiebungen eingesetzt. Diese dynamisch-grafische Anschaulichkeit der gesammelten Daten entsteht beispielsweise anhand von zwei Standortmitteilungen, die über den WhatsApp-Chat gesendet wurden und zuerst gegen 5:00 Uhr morgens einen Punkt in der Nähe des türkischen Orts Tayakadin und dann, nach Übertritt über die Grenze, einen zweiten Standort nahe des griechischen Orts Nea Vyssa bezeichnen. Die Kommentatorin beschreibt, dass die Gruppe um Ayşe Erdoğan sich dort in einer bewaldeten Gegend versteckt hielt, während ein Zoom die entsprechende



Stelle auf der Karte heranholt. Das Vorschaubild der Standortmitteilung schwebt aus dem Chat auf die Karte und markiert die Stelle mit dem roten Standort-Icon in der Nähe des Orts Nea Vyssa. Dieses Icon platziert sich zuletzt in der Zeitleiste auf 7:58 Uhr und bleibt als roter Punkt bestehen (Abb. 9) (00:02:10–00:02:16). Chat, Karte und Zeitleiste sind daher durch diese drei roten Punkte miteinander verknüpft und bilden ein gemeinsames Referenzsystem, wobei durch die Standortmitteilung Kohärenz zwischen allen drei Bestandteilen gestiftet wird. So entsteht eine momentane stabile Darstellung. Hierfür erweist sich die Montagefläche als wirkmächtiger Untergrund zur szenischen und operativen Nutzung. Die forensische Spurensicherung sichert nicht nur die fraglichen Daten zu Ort und Zeit des Grenzübertritts, indem sie sie etwa in eine Liste oder Tabelle übersetzt, sondern dokumentiert mit der Darstellung des WhatsApp-Chats und der Aufführung der Medienfunktion der „Standortmitteilung“ ebenfalls die Modi der Datenakquise und -erzeugung durch Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar.

### **Metadaten und Beschriftungen digitaler Bilder**

Vergleichbar zur Thematisierung der Plattform Twitter, die zu Beginn der Videoinvestigation den ersten Erscheinungsraum des Fluchtauftritts geboten hatte, verweist die

Ermittlung in dieser Recherchesequenz auf Evidenzkrisen, die Dokumente und Botschaften durchlaufen, wenn sie sich in den Infrastrukturen mobiler Kommunikationsmedien bewegen. Nun werden die Protokolle des Mediums WhatsApp referenziert. Ayşe Erdoğan hatte den Messenger genutzt, um neben den Videobotschaften und Standortmitteilungen Bilder, die ihre Ankunft in Griechenland belegen, an Freund:innen und Verwandte zu verschicken. Der Verweis auf den prekären Status der per WhatsApp übermittelten Informationen erfolgt in der forensischen Begutachtung der Bilddaten, die die kleine Gruppe am Vormittag im Versteck anfertigte, um den Grenzübertritt zu belegen und um Hilfe zu bitten.

Da WhatsApp weniger als Kanal politischer Öffentlichkeit und Meinungsbildung diskutiert wird, sondern primär dem Versenden von Privatnachrichten dient, stehen weniger Fragen nach algorithmischer Verstärkung, Aufmerksamkeitsökonomie oder ein Versprechen von Aktualität, sondern Belange von Datensicherheit und Netzabdeckung im Fokus, wenn es um die nicht sichtbaren Protokolle des Messenger-Dienstes geht. Diese Parameter sind für die forensische Bearbeitung des Fluchtauftritts folgenreich, adressieren nun jedoch weniger die szenisch-rhetorische als die klassisch-forensische Praxis, die an Beweisfähigkeit interessiert ist. Der Einfluss medialer Technologien in der Produktion einer Evidenzkrise ist hier um einiges offenkundiger: Das Protokoll von WhatsApp entfernt beim Versenden die Metadaten von Bildern und Videos, die Teilnehmer:innen einer Konversation einander senden und löscht auf diese Weise potenzielle Belege für die Rekonstruktion des Ereignisses. Da die Originaldateien nur auf den Handys von Kamil Yıldırım und Ayşe Erdoğan gespeichert waren, die von der Polizei konfisziert wurden, ist die Investigation von Forensic Architecture auf die empfangenen Bilddateien angewiesen, die İhsan Erdoğan erreicht hatten. Auf diesen Umstand nimmt die Kommentarstimme Bezug: „WhatsApp erases metadata and the original files were lost, as the group’s phones were eventually confiscated by the Greek police.“ (00:02:29–00:02:35)

Die angesprochenen Metadaten beziehen sich auf den EXIF-Standard, das Exchangeable Image File Format; sie werden als administrative Informationen direkt von den Kameras selbst in den Datensatz der Bilder oder Videos eingetragen (vgl. Pomerantz 2015, 95ff.). Angesichts dieser Ansammlung von Bildinformationen, die im Moment der digitalen Bilderzeugung mitentstehen, hat sich für die Beschreibung von Metadaten ein Register der zweiten Ordnung ergeben, sodass diese neutral als „Daten über Daten“ bezeichnet werden (Gerling,

Holschbach und Löffler 2018, 107). Sie lassen sich als „hyperindexikalische[] Verdattung“ (Rothöhler 2018, 51) verstehen, die beweisfähige Informationen zu Raum und Zeit der Dateiaufnahme speichern und unabhängig vom Bildinhalt forensische Erkenntnisse liefern können. Kamerabezogene Einstellungsdaten wie Datum und Uhrzeit der Dateigenerierung, Orientierung, Brennweite, Belichtungszeit, Blende, ISO-Wert, Kameratyp, Georeferenz und das Vorschaubild (thumbnail) werden direkt von der Kamera in der digitalen Bilddatei verzeichnet und gemeinsam mit dem Bilddaten transportiert.

Im vorliegenden Fall sind es vor allem die Metadaten zur Uhrzeit der Foto- und Video-Aufnahme, die für die Investigation von Interesse sind. Sie binden das digitale Bild in zweifacher Weise an die Realität, indem sie einerseits über die Nachvollziehbarkeit der Kameraeinstellungen die Realität der Aufnahme bezeugen und das Bild andererseits mit Geodaten an einen lokalisierbaren Ort koppeln (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 113). Im Sinne eines nichtbildlichen Index, so Winfried Gerling, knüpft das Bild in Abwandlung des Barthes'schen *Noema* der Fotografie weniger an eine physikalische Wirklichkeit („Die stets verblüffende Evidenz: *So war es also*“ (Barthes 1990a, 39, Hervorh. i. O.)) als an eine apparative Empirie („Es ist dort gemacht worden“) an, die als neuartiges Element seiner Beweiskraft zu zählen vermag (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 114).

Zu Beginn der vor gut 30 Jahren angestoßenen Debatte zum post-fotografischen Zeitalter (vgl. Mitchell 1992) galt die Anschaulichkeit digitaler Bilder aufgrund ihrer Bearbeitbarkeit und Manipulierbarkeit weniger als stabile Abbild-Referenz auf eine außerfotografische Wirklichkeit, sondern als „dubitativ“ (Lunenfeld 2002). Angesichts einer in den letzten Jahren einsetzenden Fokussierung auf die nichtvisuelle Datenförmigkeit digitaler Bilder, die die Betrachtung von Metadaten in den Vordergrund rückt, ist die Auseinandersetzung mit digitalen Bildern von einem Diskurs um Postvisualität gekennzeichnet. Annahmen einer dokumentarischen Realitätsbindung qua Anschaulichkeit und Indexikalität werden mit Beschreibungsformen von „undecidability“ (Rubinstein und Sluis 2013), Ambiguität, Instabilität und Formbarkeit konfrontiert (vgl. Mackenzie und Munster 2019; Hoelzl und Marie 2015; Rubinstein und Sluis 2013).

Mit dem Verdacht auf manipulative Eingriffe in den Bilddatensatz, die sich nicht oder nur schwer anhand der sichtbaren Bildoberfläche feststellen lassen, setzt klassischerweise die digitale Bildforensik ein (Rothöhler 2021, 71ff.). Als

kriminalistische Bildforensik operiert sie vor dem normativen Hintergrund der geltenden juristischen Regeln, die Bilder vor Gericht als Beweise zulassen und prüft daraufhin, welche Echtheitszertifikate ihnen ausgestellt werden können (vgl. Rothöhler 2021, 78). Sie macht es sich mithilfe vielfältiger, oft automatisierter Methoden zur Aufgabe, die Echtheit von Bildern zu überprüfen und zu rekonstruieren, ob und wie ein Bilddatensatz verändert worden ist (vgl. Farid 2019; 2016).

Jenseits ihres forensischen Potenzials dienen Geo-Metadaten nicht der Beweisfähigkeit von Bildern, sondern als weiterer Parameter, anhand dessen der nichtoptische Bilddatensatz gelesen und verarbeitet werden kann. Dies wird beispielsweise im Kontext des Internet of Things und bei Smart Home-Anwendungen, die mit Kamerasensoren arbeiten, um Räume und Objekte zu vermessen und zu erkennen, relevant. Die Medienwissenschaftlerin Kristin Veel (2012) hat das Sammeln von Bilddaten als Prozess des „calm imaging“ beschrieben, der sich jenseits des menschlichen Sensoriums vollzieht und die Aufmerksamkeits- und Rezeptionsmöglichkeiten humaner Datenverarbeitung weit übersteigt. Nicht nur in diesen Kontexten fällt die Akquise von Metadaten mit Überwachungskapitalistischen Interessen und einem strategischen Extraktivismus zusammen, weshalb die neutrale Beschreibung von Metadaten als „Daten über Daten“ nicht ohne kritische Befragung bleiben sollte (Rubinstein 2020, 11ff.). In Anbetracht ihrer Entstehungs- und Nutzungskontexte mag es sinnvoll sein, Metadaten als „Informationen über Informationen“ (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 108) zu verstehen, die Informationen über Strategien und Interessen der Datensammlung beinhalten.<sup>59</sup> Kern einer solchen Perspektive auf das digitale Bild liegt in der Verwaltung und Archivierung von Bilddaten mittels des Computers. Bilder erscheinen in dieser Hinsicht weniger als einzelne ansichtige Artefakte, sondern als aggregierte Datenmassen, für die „Verbreitung und Unentscheidbarkeit“ kennzeichnend sind, „weil der archimedische Punkt der äußeren Realität durch selbstreferenzielle Replikation ersetzt wurde“ (Rubinstein 2020, 21).

59 „Digitalbilder sind Spuren, an denen sich weitere Spuren anlagern: der Nutzung, der Manipulation, der Distribution oder auch der Vernetzung.“ (Rothöhler 2021, 77)

In diese zeitgenössischen Debatten um digitale Bildaggregate lässt sich die in der Investigation von Forensic Architecture stattfindende Arbeit am visuellen Artefakt *nicht* einfügen: Obwohl es sich bei der Anordnung auf der Montagefläche um Bildrelationen und plurale Darstellungsversuche jenseits des Einzelbilds handelt, verbleibt die Investigation im klassischen Evidenz-Register der Anschaulichkeit, die auf menschliches Sehvermögen hin ausgerichtet ist. Auf die als Daten komprimierte nichtvisuelle Seite digitaler Bilder wird

mit dem Aspekt der Metadaten zwar verwiesen, dennoch werden digitale Bilder in der Spurensicherung durch Forensic Architecture vor allem als sichtbare und einzeln bewegliche Artefakte behandelt. Die Verfahren der Rechercheagentur stützen die in der Medienwissenschaft formulierte Beobachtung, dass mit dem „Ende des fotografischen Zeitalters“ keine Abkehr von visueller Evidenz verbunden ist, sondern dass Bilder auch im Digitalen zu Beglaubigungszwecken eingesetzt werden (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 162). Veränderungen im Umgang mit digitalen Bildern zu Beweis-zwecken betreffen weniger deren technischen Datensatz und die Abkehr vom Analogfilm zum Chip, sondern die in der digitalen Kultur entstehenden Praktiken der Bildverteilung und -Rahmung. Ein kurzer Rekurs auf die gegenwärtige Auseinandersetzung mit digitaler Fotografie und Bildforensik war aber insofern hilfreich, weil mit dem Stichwort der Unentscheidbarkeit nicht nur auf die datenökonomische Relevanz, sondern auf die Veränderbarkeit und Fehleranfälligkeit von Metadaten hingewiesen werden kann. Metadaten, das macht die Investigation von Forensic Architecture zum Thema, lassen sich löschen, ändern, manipulieren. „Metadaten können Rechtschreibfehler, undeutliches Gemurmel und sachliche Fehler enthalten oder schlicht sinnfrei sein“, formuliert auch Daniel Rubinstein (2020, 31).

Fehlerhafte Metadaten sind in vielen Investigationen von Forensic Architecture Auslöser für die Entwicklung avancierter forensischer Verfahren, um die Orts- und Zeitangaben digitaler Bilder zu rekonstruieren. Besonders spektakulär wird dies etwa in der Investigation *The Bombing of Rafah* von 2015 vorgeführt, welche genaue Uhrzeiten und Ortsangaben zu israelischen Raketenangriffen auf die Gaza-Stadt Rafah im August 2014 rekonstruiert. Aufgrund fehlerhafter Kameraeinstellungen war eine ganze Bildreihe, auf der Rauchwolken von Bombeneinschlägen dokumentiert wurden, mit dem falschen Zeitstempel versehen: Offensichtlich liegen Tagaufnahmen vor, während die Kamera den Bildern eine Aufnahme-Uhrzeit in der Nacht zugewiesen hatte. Bei anderen Bildquellen, die die Agentur aus den sozialen Medien gesammelt hatte, waren die Metadaten über den Upload auf die Plattformen entfernt worden. Die Forscher:innen um Forensic Architecture widmeten sich daher dem sichtbaren Bildinhalt und konnten anhand von Schattenwürfen einzelner Gebäudeelemente die Uhrzeiten der Bildaufzeichnung rekonstruieren. Auch durch einen Formvergleich, also durch Messungen im Bild, konnten unterschiedliche Fotos der Rauchwolken miteinander verglichen und in einer Satellitenaufnahme lokalisiert werden.

Die Investigation zum Pushback von Ayşe Erdoğan ist mit einem vergleichbaren Problem konfrontiert. Die Metadaten, die das Handy der Asylsuchenden bei der Erstellung der Bilddateien angefertigt hatte, wurden von WhatsApp zum Zeitpunkt des Uploads entfernt. Der zum Konzern Meta gehörende Nachrichtendienst begründet diese Praxis mit Sicherheits- und Datenschutzvorkehrungen, die Teil der Ende-zu-Ende verschlüsselten Kommunikationen sind, die nach dem Signal-Protokoll über die Server des Unternehmens ablaufen (vgl. WhatsApp 2020). Das Übertragungsprotokoll des Nachrichtendienstes sieht zusätzlich eine Komprimierung der Dateigrößen vor, um Übertragungskapazitäten zu sparen und die Prozesse des Uploads und Downloads zu beschleunigen. Die Metadaten der Bilddateien sind weder für die Empfänger:innen einsehbar noch für Dritte, die nicht an der Kommunikation teilnehmen, selbst wenn nicht ausgeschlossen ist, dass das Unternehmen die Metadaten möglicherweise anderweitig verknüpft.

Das als Screenshot auf der Montagefläche sichtbare Interface von WhatsApp, das der Perspektive der Nutzer:innen entspricht, markiert stattdessen die Uhrzeit, an der Nachrichten empfangen und gelesen wurden mit zwei kleinen blauen Haken. Ähnlich wie dem Twitter-Screenshot in der Anfangssequenz wird diesen Screen-Bildern Selbstevidenz zugesprochen. Auch die im Screenshot sichtbaren Empfangsdaten sind Metadaten zu den Bilddateien. Sie fallen nicht in die Gruppe der hochstandardisierten aufnahmebezogenen Metadaten der Kameras, sondern in die Klasse von proprietären Metadaten, die bei der Zirkulation von Bildern auf Plattformen und Datenbanken entstehen. Da sie nicht bei der Bildentstehung aufgezeichnet werden, sind sie nicht in das File miteingeschrieben und werden nicht mit der Bildinformation mittransportiert. Stattdessen sind solche Metadaten Teil der digitalen Umgebung, in der sich die Bilder bewegen und in der sie distribuiert werden (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 111). Sie liefern Erkenntnisse über Modi der Verteilung und der Rezeption von digitalen Bildern. Andere Beispiele sind Beschreibungen, die User:innen anfertigen, indem sie Files für die Verbreitung auf Social Media-Kanälen mit Tags versehen. Diese Metadaten setzen Bilder zueinander in Beziehung, vernetzen und verknüpfen sie, meistens mit dem Ziel, ihre Sichtbarkeit und Auffindbarkeit zu erhöhen (vgl. Rubinstein 2010). Wenn diese dem Bild nachträglich hinzugefügten Metadaten im Digitalen besondere Relevanz erlangen, beschränkt sich die Praxis der Bildbeschriftung und eine Kritik bildontologischer Evidenzbehauptungen selbstredend nicht auf das Digitale (Löffler 2010, 88ff.). Allgemein erinnern Metadaten an die „Beschriftungen“ im Sinne Walter Benjamins (1999, 385), „ohne



die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß“. Fehlen diese schriftlichen Beigaben, so kann es passieren, dass Fotograf:innen ihre eigenen Bilder, die mit kleinen tragbaren Geräten bereits zu Zeiten Benjamins massenhaft angefertigt werden, nicht lesbar, aber auch – so ließe sich aktualisieren – nicht rezipierbar, verweisbar oder erreichbar machen können.

Die Investigation ist auf proprietäre Metadaten von WhatsApp angewiesen, um über die Konstellation auf der Montagefläche eine Form der visuellen „Beschriftung“ durch eine Anordnung auf der Zeitleiste anzugehen. Das eigentlich numerische und textförmige Konvolut der Metadaten, das sich nicht als die ikonische Ebene des digitalen Bildes in die Dateien und Distributionskanäle einschreibt, wird über die sichtbaren Informationsschnipsel zur Uhrzeit des Dateiempfangs hervorgerufen gesucht. Hierfür wird eine Interaktion er auf der Montagefläche angeordneten Elementen notwendig, um die im WhatsApp-Screenshot bereits sichtbaren Uhrzeiten hervorzuheben. War die Zeitleiste zuvor noch auf die Stunden zwischen dem 4. und 5. Mai eingestellt, so dehnt und verlangsamte sie sich nun auf die präzise Zeitspanne zwischen 10:00 und 14:00 Uhr (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan: 00:02:16–00:02:26*). Miniaturansichten der Bilder und Videobotschaften schweben daraufhin hintereinander als Marker auf die gedehnte Zeitleiste. Die kleinen Vorschau- oder Miniaturbilder, die aus dem Chat auf die Zeitleiste hinabgleiten, bilden normalerweise den ersten Eindruck, den die Empfänger:innen in einem Chat oder die User:innen einer Plattform von dem hochgeladenen Video-Content bekommen. Sie bieten einen Hinweis auf den zu erwartenden Inhalt und dienen der visuellen Organisation und Logistik von Bildverwaltungsprogrammen. Die zeitliche Reihung der Thumbnails erfolgt anhand der Zeitpunkte des Dateiempfangs, welche bei WhatsApp mit zwei kleinen grünen Haken im Interface angezeigt werden. Diese Messenger-bezogenen Metadaten gelten als letztmögliche Uhrzeit der Dateiaufnahme und bilden eine Annäherung an die tatsächliche Uhrzeit der Bildgenerierung. Insgesamt sieben Clips reihen sich aus der WhatsApp-Kommunikation in die Zeitleiste ein, wobei vier dieser Mitteilungen zwischen 10:00 Uhr und 11:00 Uhr empfangen wurden, eine weitere knapp vor 13:00 Uhr und die letzte, die der Eingangsbotschaft entspricht, kurz vor 14:00 Uhr (Abb. 10). In diesem Zeitraum hielten sich Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar aus Sorge vor einem Pushback versteckt. Die Dokumente fertigten sie nicht nur an, um Hilfe zu erbitten, sondern auch, um im Falle einer Zurückweisung



Beweismaterial zur Verfügung zu haben, das ihre Ankunft im griechischen Grenzgebiet belegen kann.

Die Sequenz mit der gedehnten Zeitleiste fungiert als ein intermedialer Zoom, der die Fluchtbotschaft neu konfiguriert und in ein epistemisches Setting einbettet. Dieser Prozess beinhaltet zusätzlich eine Dehnung, weil er den Blick auf Details und Ausschnitte einer vorher in einem schnelleren Tempo durchlaufenen Zeitspanne lenkt. „Rhetorik hingegen ist hinsichtlich der Temporalstruktur von Handlungen ein Inbegriff der Verzögerung“, formulierte Hans Blumenberg (2020, 128) in seinem Text zur Aktualität der Rhetorik, auf den ich bereits im vorherigen Kapitel eingegangen bin. Für Blumenberg (2020, 129) reagiert die rhetorische Verzögerungshandlung auf die Beschleunigung der modernen Welt und auf das Mißverhältnis zwischen einer Verfügbarkeit von Daten, Techniken und Material sowie der Dichte an Ereignissen „und den Möglichkeiten, sie im Griff zu behalten, mit Entscheidungen in sie einzugreifen und sie mit anderen Prozessen durch Übersicht zu koordinieren“. Die „Umständlichkeit“ (Blumenberg 2020, 128), mit der die Bilddateien angeordnet und mit der Zeitleiste synchronisiert werden, führt eine Temporalstruktur der forensischen Verzögerung vor Augen. Dieser Arbeit am

Material liegt die Montagefläche als Arbeitsraum zugrunde, der sich je nach Bedarf dehnen und skalieren kann. Sie erweist sich daher als dynamisch bei gleichzeitiger Kontinuität des grundsätzlichen Aufbaus, wenn sie nur einen Zeitraum von wenigen Stunden aufbereitet. Durch die Annäherung von Metadaten versorgt dieser Aufbau das Auftrittsgeschehen vom Beginn des Videos zunächst mit der fehlenden *enargeia*, der epistemischen Detaillierung, in dem er Zeitpunkt und Ort der Fluchtbotschaft rekonstruiert. Ich werde nun ebenso zeigen, wie sich die Montagefläche vom forensischen Verweisungssystem aus Karte, Zeitleiste und Screenshot zu einer dynamischen Umgebung und einem ambivalenten Medium der Amplifikation entwickelt.

### Rhetorische Amplifikation

In der Rhetorik dient die Amplifikation der Steigerung und Vergrößerung. Sie gilt als „Verfahren, einem Argument oder dem Teil einer Rede mit Worten oder Gedanken zusätzliches Gewicht zu geben, so daß sie an Überzeugungskraft und affektiver Wirkung gewinnt“ (Bauer 1992, 445). Ein Affektzustand, der bereits vorbereitet und eingenommen wurde, soll über diesen Weg verstärkt werden. Als Stilprinzip bündelt und wiederholt die Amplifikation verschiedene rhetorische Figuren, die in diesem Fall als Detaillierung von Ort- und Zeitangaben reformuliert werden. Sie strebt einen Prozess der *Bestärkung*, der Untermuerung und Verdichtung an. Damit steht die rhetorische *amplificatio* in einer engen Verwandtschaft zur *accumulatio*, der Anhäufung und Ansammlung von ansonsten verstreuten Aussagen, Informationen und rhetorischen Elementen, um eine persuasive Wirkung zu verstärken (Bradshaw 2020, 4).<sup>60</sup>

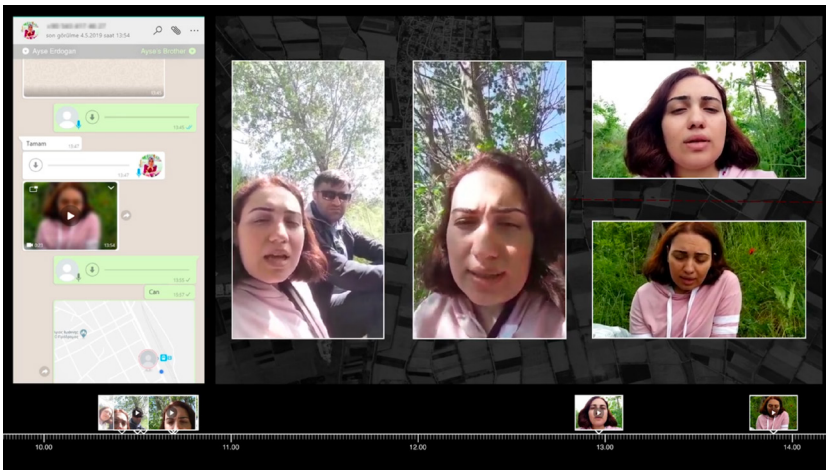
60 Weizman und Fuller gehen in *Investigative Aesthetics* auf die Amplifikation ein, um eine Hyperästhetisierung von sensoriiellen Daten oder den bewussten Fokus auf eine Datenquelle zu beschreiben. Der Wortgebrauch nimmt dabei Bezug auf technische Verfahren: „This making discrete can be done in order to slow down time and amplify a single ‚channel‘ to harvest more information from it.“ (Weizman und Fuller 2021, 60)

Auch Juliane Vogel (2018, 47) reflektiert in ihrer Studie zum Auftritt die Rolle der Amplifikation, die sie vor allem im Zusammenhang des „große[n] Auftritt[s]“ von Souveränen beobachtet, die durch amplifizierende Elemente symbolisch konsolidiert werden. So zählen Verkleidungen und Bühnenelemente wie Portale und Vestibüle und alles, „was den Umfang und den Erscheinungsradius des Auftretenden in einer die natürlichen Ausmaße des Menschen übersteigenden Weise erweitert“ (Vogel 2018, 47) und zu einer zeichenhaften Figur transformiert, zu den Verfahren der Amplifikation. Intensivierungen und Steigerungen lassen sich jedoch nicht nur an Personen selbst und an ihrem unmittelbaren Umfeld vornehmen, sondern betreffen insgesamt das „Raum- und Zeitvolumen des Auftritts“ (Vogel 2018, 47), was sich in der eben beschriebenen Sequenz anhand der gedehnten Zeitleiste beobachten lässt.

Die Amplifikation beinhaltet in all diesen Aspekten ebenso eine pejorative Konnotation. Sie macht sich vor allem an den ästhetischen Qualitäten des Verstärkens und Verdichtens bemerkbar: Durch Amplifikation droht die rhetorisch aufbereitete Aussage in ein Missverhältnis zum Redeziel zu kippen, wenn die inhaltlich begründete Untermalung und Betonung von einer äußerlichen Verschnörkelung und einem unnötigen Dekor überlagert wird. Sie steht daher in Verdacht, Mittel eines unlauteren Gebrauchs zur Irreführung und der Blendung zu sein (Bauer 1992, 448–49).

Die wirkungsästhetische Konsequenz der Amplifikation als einer räumlichen Verteilung und Relationierung der Rechercheelemente auf der Montagefläche macht sich im zweiten Auftritt Ayşe Erdoğan bemerkbar (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:02:50–00:03:05). Nach der Rekonstruktion der Metadaten tritt Ayşe Erdoğan vor dem Hintergrund der hinzugefügten Informationen erneut in Erscheinung: Vier kurze Videobotschaften werden von der Timeline auf die Fläche der Karte gezogen und dort vergrößert dargestellt (Abb. 11). Dies geschieht durch Verteilung der Elemente auf der Montagefläche, genauer durch Verdunkelung und Überlagerung der Karte, die als deaktiviertes Element im Hintergrund verbleibt. Unter den vier Videos befindet sich die Fluchtbotschaft. Neben ihr ordnen sich zwei hochformatige Bewegtbilder an, die erneut das Gesicht Ayşe Erdoğan vor einem unspezifischen Hintergrund aus Bäumen und Geäst zeigen. Vor allem im linken Bild ist durch die Aufnahmewinkel zu erkennen, dass es sich um ein Selfie-Video handelt, da das Gesicht leicht von der Seite angeschnitten ist. Neben Ayşe Erdoğan blickt einer ihrer Begleiter in die Kamera. Die vier Clips laufen synchron, sodass die Stimmen und Hintergrundgeräusche einander überlagern. Da die vier Botschaften den gleichen Wortlaut beinhalten, erklingt die Stimme Ayşe Erdoğan selbstverstärkend: „We are political asylum seekers. We fled persecution back in Turkey. And crossed Evros on May 4th at 5 am.“ (00:02:53)

Wie zu Beginn des Videos von Forensic Architecture steht das Rauschen und Wackeln der aus der Hand aufgenommenen Videobotschaften in einem bemerkbaren Kontrast zur glatten und ruhigen Oberfläche der Montagefläche und der bis dahin moderierenden Kommentarstimme von Forensic Architecture. Die eindringliche Fluchtbotschaft vom Beginn der Investigation ist erneut in einer gekürzten Fassung zu vernehmen, macht sich diesmal allerdings mit einem kurzen Vorlauf hörbar, in dem in den vier Videos Sprachfetzen und Laute einander überdecken und für einen kurzen Moment eine unverständliche



Geräuschkulisse bilden. Dies dauert zwar nur ungefähr zwei Sekunden an. Dennoch ist dieser chaotische Moment nicht unbedeutend. Die kurze Kakophonie macht den Akt der Synchronisation und Überlagerung der einzelnen Videos deutlich, die erst – so ergibt es sich aus dem visuellen Gefüge der Montagefläche – durch die schrittweise Verwaltung und Sortierung, durch deren Anordnung in der Zeitleiste, bewerkstelligt werden konnte.

Für diesen Effekt lässt sich noch einmal auf die Eingangsbemerkungen zurückkommen, die ich der Beschreibung der Montagefläche mit dem Verweis auf Harun Farocki (2001, 83) vorangestellt habe: „Am Schneidetisch wird aus Gestammel Rhetorik“, schrieb dieser in „Was ein Schneiderraum ist“. Diese Worte können die Ordnungsleistung der montierenden Arbeit bezeichnen, auf die die akustische Chaosminiatur bei Forensic Architecture hinweist. Auch wenn die Synchronisation der vier Videos technisch nicht auf deren zeitliche Reihenfolge des Aufzeichnens und Sendens zurückzuführen ist und ohne die vorherige Anordnung der Videominiaturen in der Zeitleiste hätte stattfinden können, entfaltet das Video die Amplifikation des Personenauftritts als Effekt derselben. Sie bietet Anschluss an Farockis anschließende Schlussfolgerung: „Weil es diese rhetorische Artikulation gibt, ist der Diskurs ohne Artikulation im Schneiderraum Gestammel.“ (2001, 83) Die rhetorische Figur der Amplifikation lässt sich nun wörtlich verstehen und sich auf Lautstärke, Lage und Intensität der

Stimme beziehen (Bauer 1992, 446). Im Überlagern der Audiospur der vier Videoclips wird die Stimme Ayşe Erdoğan's verstärkt. Dieses Verstärken speist sich aus dem kurzen Noise in der Geräuschüberlagerung, die vor den Worten der Ansprache erklingt. Denn durch diese Chaosminiatur wird die forensische Arbeit verdeutlicht, die auf der Montagefläche den erneuten Auftritt Ayşe Erdoğan's verfertigt. Visuell wandert die Amplifikation als eine hohe Dichte an *circumstantial detail* in das Videobild ein.

### **Circumstantial Detail**

Der illustrative Kunstgriff des *circumstantial detail* erhält als ein Element der Wissenschaftskommunikation im Kontext der Begründung der modernen, experimentellen Naturwissenschaftlichen Bedeutung. Steven Shapin und Simon Schaffer (1985, 55ff.) haben in Bezug auf Robert Boyles detailreiche Stiche, die dieser zur Repräsentation der „*pneumatic engine*“, mit der er in diversen Experimenten die Eigenschaften von Luft erforschte, auf die rhetorische Funktion von detailreichen Abbildungen hingewiesen. Indem er seine Texte mit aufwendigen Bebilderungen und Beschreibungen ausstattete, habe Boyle die Notwendigkeit ihrer Durchführung vor Augen gestellt und sich um Nachvollziehbarkeit der Experimente bemüht. Forschungsberichte seien daher nicht nur Zusammenfassungen, die eine vorgelagerte Beobachtung in Worte fassen, sondern selbst produktive „visual source[s]“ (Shapin und Schaffer 1985, 61). Anstatt rein schematische Darstellungen des Forschungswerkzeugs zu wählen, habe Boyle die Wirkung des *virtual witnessing* einkalkuliert, die durch eine naturalistische Verbildlichung, etwa mit Schattierungen oder durch besonders präzise Beschreibungen, Leser:innen seiner Publikationen das Gefühl vermitteln, dem Experiment selbst beige-wohnt zu haben (Shapin 1984, 492–93; Shapin und Schaffer 1985, 60). Beim *virtual witnessing* gewinnt die Experimentalszene selbst an Evidenz. Die Wirkung distanzierter Teilnahme am Experimentalsetting mithilfe von Darstellungen und Beschreibungen bewertet Boyle sogar höher als die Anwesenheit des Publikums bei einer öffentlichen Darstellung oder deren Versuche, die Experimente selbst durchzuführen. Die Betrachtung von didaktisch aufbereiteten Versuchsanordnungen und der Nachvollzug der an ihnen entwickelten Erkenntnisse wird zu einem Akt der Zeugenschaft. Boyle verbindet mit dieser Strategie die Hoffnung, möglichst viele Zeug:innen für seine wissenschaftlichen Befunde zu gewinnen, die diese als „matters of fact“ validieren könnten.<sup>61</sup> Die dafür hilfreichen *circumstantial details* sind weniger Teil der notwendigen funktionalen Elemente einer Visualisierung, sondern wirken rhetorisch amplifizierend, wenn sie die Stichhaltigkeit

61 „The technology of virtual witnessing involves the production in a reader's mind of such an image of an experimental scene as obviates the necessity for either direct witness or replication.“ (Shapin und Schaffer 1985, 60)

eines Arguments durch Einbeziehen der Umstände sowie der Forschungsumgebung steigern sollen, ohne direkt an dessen Konstruktion beteiligt zu sein. Gleichzeitig bedeutet der Einsatz von *circumstantial detail*, dass nur eine stilisierte Selektion der Forschungsumgebung, nicht aber *alles* dargestellt werden solle (vgl. Shapin und Schaffer 1985, 64–65). So steckt im Gebrauch von *circumstantial details* eine selektive infrastrukturelle Inversion, wie sie bei Forensic Architecture im Offenlegen der Montagefläche geschieht.

Die Verwendung von *circumstantial details* wurde in jüngeren medienwissenschaftlichen Diskursen auf die Detailfülle und Anschaulichkeit von Screenshots bezogen (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 150–51; Allen 2016; Švelch 2020). Sie lassen sich anhand der Details in den Screenshots von WhatsApp beobachten, die auf der Montagefläche zu sehen sind: Nicht nur die einzelnen Videobotschaften, die auf die Montagefläche gezogen werden, um gemeinsam abgespielt zu werden, sind sichtbar, sondern auch weitere Fragmente der Chat-Kommunikation wie kurze Antworten und Rückfragen, die vom Kommentar nicht vorgelesen oder erwähnt werden. Auch die weiteren Elemente des WhatsApp-Interfaces wie die Menüleiste mit den Icons für die Suchfunktion, Einstellungen und Anhangsfunktion sind im Bild, tragen aber nicht direkt zur Rekonstruktion der fehlenden Auftrittsdetails bei. *Circumstantial details* finden sich weiterhin im Bereich der mit dem Material operierenden Gesten. Das schnelle Scrollen durch den Verlauf des Chats kann ebenso als ein solches *circumstantial detail* betrachtet werden, das über die Sequenzierung des Nachrichtenaustauschs informiert und dabei eine Geste simuliert, die den taktilen Gebrauch von Smartphones als weiteres Detail aufruft. Und in der Tonspur lassen sich *circumstantial details* in Gestalt des Rauschens hören, das ganz wörtlich die Umgebung der Bilderzeugung miteinbezieht, in der Überlagerung aber auch auf die Arbeit der Synchronisation verweist.

Bei all dieser Anschaulichkeitssteigerung erweisen sich das Amplifizieren und die Streuung von *circumstantial details* als ein künstlicher Vorgang. Das audiovisuelle Verstärken und Verteilen des Fluchtauftritts wirkt als eine Inszenierung, die die Botschaft schrittweise von der Person Ayşe Erdoğan ablöst. So erweist sich dieser zweite Auftritt als akustisch-visuelle Polyphonie der auf der Montagefläche versammelten Elemente. Im Vergleich zum Erscheinen im Vollbild, das die Investigation eingeleitet hatte, bewirken die akustische Überlagerung sowie die Miniaturisierung der Ansichten in der Zeitleiste eine zunehmende Abstraktion. Die Überlagerung der Stimmen und die Wiederholung der Fluchtbotschaft

untermauern zwar die Eingangssequenz, indem sie diese in Raum und Zeit verorten, aber vollziehen im medialen Verstärken einen Registerwechsel. „Umgebenheit ist stets mit der Herabsetzung von Kenntlichkeit verbunden“, konstatiert auch Juliane Vogel (2018, 136) in ihren Forschungen zum Auftritt. Dort interessiert sie, wie auftretende Figuren durch „Glanzumgebenheit“ (2018, 136) durch Schmuck und Kostüm oder durch Gefolgsleute und Hofstaat ausgestattet werden. Die Ambivalenz der Amplifikation wird ebenso von Vogel (2018, 136) markiert, denn die derart ausgeschmückte Person erleide „einen Formentzug, der die Einzigartigkeit ihrer Erscheinung durch das Beiwerk gefährdet, das sie betonen soll“.

Der Auftritt der Asylsuchenden wird durch die Anordnung der Elemente auf der Montagefläche als einer detailreichen forensischen Umgebung neu konfiguriert. Die Ereignishaftigkeit des Auftritts als einem Eintritt in die Sichtbarkeit, auf die noch die Eingangssequenz rekurriert hatte, wird durch eine verteilte Sichtbarkeit ersetzt. Die forensische Spurensicherung und die Annäherung der verlorengegangenen Metadaten der WhatsApp-Dateien stehen im Zentrum der Sequenz und kompensieren die fehlende *enargeia* des Auftritts. Diese Arbeit an den Details gibt Auskunft über die Recherche von Forensic Architecture und die forensische Methodologie, um bei den Betrachter:innen den Effekt des *virtual witnessing* hervorzurufen. Gleichzeitig wird mit der rhetorischen Amplifikation auf den Auftritt Ayşe Erdoğan rekurriert, der durch die Aufbereitung der forensischen Befunde beeinflusst und verändert wird. Mit dem Einsatz von *circumstantial details* zeigt sich daher eine komplexe Verschränkung von rhetorischen und forensischen Ansätzen innerhalb der Investigation von Forensic Architecture.

### **Bildforensik, Bildrhetorik**

An dieser Stelle ist eine kurze Diskursverortung zur Frage nach dem Verhältnis von Bildforensik und visueller Rhetorik bei Forensic Architecture sinnvoll. Das grundlegende Interesse der Bildforensik besteht darin, Bilder zu authentifizieren, also mit technischen Methoden daraufhin zu untersuchen, ob an ihnen Spuren von Veränderung oder Manipulation auffindbar sind und was diese Spuren bedeuten. Sie nimmt weder eine an den Bildinhalten orientierte Lektüre oder Interpretation noch einen argumentativen Einsatz vor. Das grundlegende Interesse der Bildrhetorik besteht darin, Verfahren zu entwickeln, um mit visuellen Darstellungsweisen einen argumentativen Zusammenhang aufzubauen und bei den Betrachter:innen eine intendierte Wirkung zu erzeugen (Sachs-Hombach und Masuch 2007, 49). In den Videoinvestigationen von Forensic Architecture kommen



diese beiden bildbezogenen Handlungen zusammen: Sobald die Forensik nicht nur als Methode der Spurensicherung verstanden wird, sondern ihre Wurzeln im juristischen Dispositiv, bei Forensic Architecture vor allem aber im szenischen Moment des Öffentlichen, reaktiviert werden, gerät nicht nur der Prozess der Bildauswertung in den Fokus, sondern vor allem die Präsentation der gewonnenen Erkenntnisse vor einem Forum. Für diese Ergebnispräsentation wiederum sind rhetorische Mittel vonnöten. Bilder können in diesem Fall als „Veranschaulichung von Begründungszusammenhängen“ (Sachs-Hombach und Masuch 2007, 67) rhetorisch eingesetzt werden und beispielsweise einen Redebeitrag oder einen Text illustrieren. Sie können selbst als visuelle Argumente operieren und als anschauliche Darstellungen, etwa als Diagramme oder Schemata, einen komplexen Sachverhalt vor Augen führen, der sprachlich nicht auf gleiche Weise präsentierbar ist.

Was die Investigationen von Forensic Architecture nun als Intervention im Bereich der Bildforensik und der Bildrhetorik vorschlagen, ist, diese teils räumlich, personal und zeitlich ausdifferenzierten Bereiche – den Prozess der Bildauswertung, die interpretative Ermittlung des Ergebnisberichts, die rhetorische Aufbereitung dieser Ergebnisse zur Stützung eines Arguments – gleichzeitig und an einem gemeinsamen Ort stattfinden zu lassen. Bei diesem Ort handelt es sich innerhalb der Videoinvestigationen um die Montagefläche: Erst werden im Beispiel *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* fehlende Metadaten aus forensischem Interesse rekonstruiert. Die Informationen werden im Medium der Karte und der Zeitleiste präsentiert. Schließlich dienen diese Detaillierungen als Hintergrund für den rhetorischen Effekt der Amplifikation, also den erneuten Auftritt Ayşe Erdoğans.

Als Videoarbeiten operieren die Investigationen der Londoner Rechercheagentur auf der Ebene des Audiovisuellen. Infrastrukturelle Elemente wie die Montagefläche weisen auf die besondere Relevanz visueller Anordnungen, der Versammlung von Fundstücken und Spuren, der Arbeit am Bildmaterial hin. Sie verknüpfen diverse als Bilder vorliegende Fundstücke und fügen diese durch Montagen, Modelle und Animationen zusammen. Die Beschäftigung mit dem rhetorischen Komplex des Auftritts hilft in diesem Zusammenhang, auf die rahmenden „außerbildlichen Ressourcen“ (Geimer 2015, 184) hinzuweisen, welche das Vor-Augen-Stellen als ein inszeniertes Zeigen ermöglichen (Holert 2008, 94). Bei Forensic Architecture wandern die rahmenden außerbildlichen Ressourcen – etwa im Sinne von Walter Benjamins Verständnis der Beschriftung – in die audiovisuellen Operationen auf der Montagefläche. Oder

anders gesagt: In den Videoinvestigationen gibt es keine starke Differenz zwischen bildlichen Artefakten und außer-bildlichen Ressourcen, mithilfe derer sie forensisch aufgearbeitet werden. Forensic Architecture leistet hingegen eine Veranschaulichung der Medien und des Prozesses der *Beschriftung*. Es wird deutlich, dass die Rhetorizität der Investigation nicht in der technischen Spezifik oder dem kulturell zugewiesenen Wirklichkeitsversprechen einzelner Medien – etwa der Fotografie, des gesprochenen Kommentars oder der Kartografie<sup>62</sup> – zu verankern ist, sondern sich deren Evidenzeffekt als eine Qualität der Relation der von der Agentur eingesetzten Elemente einstellt.

62 Eine Aufteilung der Einzelmedien anhand ihrer rhetorischen Versprechen nimmt das Handbuch *Medienrhetorik* vor (vgl. Scheuermann und Vidal 2017). Es unterscheidet die Rhetorizität der Architektur, des Films, der Fotografie und des Grafikdesigns. Eine solche essentialistische Perspektive auf (digitale) Medien greift angesichts der hybriden Videoinvestigationen von Forensic Architecture zu kurz.

So lässt sich die Überlegung Roland Barthes' (1990a, 44) aktualisieren, welcher schrieb, dass sich Artefakte zwar in ihrer „Substanz“, also in ihrer Medienspezifität unterscheiden können, die Rhetorik jedoch als ein darüberhinausgehendes allgemeines Modell und Kompendium aus Figurationen zu gelten hat, die „immer nur formale Beziehungen zwischen Elementen sind“. Gleichzeitig entsteht in der formalen Anordnung, so Barthes weiter, ein diskontinuierliches Gesamtbild, das „erratische Züge“ (1990a, 45, Hervorh. i. O.) aufweist. Er beschreibt die Rhetorik des Bilds als eine komplexe Anordnung aus naturalisierenden und symbolisierenden Funktionen von Bildelementen und Medienformaten, die einander wechselseitig unterstützen und gleichzeitig provozieren und letztlich nie bruchlos ineinander aufgehen. Eine solche Irritation erzeugt beispielsweise das kurze chaotische Rauschen im Überlagern der vier Videobotschaften von Ayşe Erdoğan.

Rhetorisch, und das heißt, auf Evidenz hin ausgerichtet, sind bei Forensic Architecture nicht nur die einzelnen Artefakte, sondern primär die Art und Weise, wie diese mit ästhetischen Mitteln zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Dies ist zentral, denn anders als Evidenzbehauptungen von Einzelmedien kann eine solche Verfahrensevidenz auf Krisen und mangelnde Evidenz vorliegender Spuren hinweisen. Diese interne Aushandlung wird nicht nur in der Auseinandersetzung mit den Metadaten von WhatsApp deutlich, sondern wird bereits anhand des Fluchtauftritts Ayşe Erdoğan's auf Twitter veranschaulicht. Dabei nutzt die Investigation Ebenenwechsel, um die Krisenhaftigkeit digitaler Dokumente und Auftritte zu veranschaulichen.

Ich verstehe es als die genuine Leistung dieser Videoinvestigationen, unter Bezugnahme auf die Konventionen digitaler Kulturen eine neuartige Verschränkung von Bildforensik und Bildrhetorik entwickelt zu haben. Die erkenntnisleitenden

Fragen der Bildforensik (Wo wurden die Fotos aufgezeichnet? Wann wurden die Dokumente erzeugt?) sind mit den wirkungsbezogenen, politisch-aktivistischen Zielen der Rhetorik (Wie lässt sich der Auftritt der Zeugin mit Evidenz anreichern? Welcher neue Rahmen muss geschaffen werden, um ihr Erscheinen glaubwürdig zu machen? Wie lässt sich aus dem Auftritt einer Einzelperson ein juridischer Fall entwickeln?) im *Evidenzprozess* verstrickt.

## **Intrafaces: Tische im Gericht, Ausstellungsraum und Labor**

Indem sie sowohl rhetorische als auch forensische Bildanordnungen im Evidenzprozess vor Augen stellt, nimmt die Montagefläche eine wichtige Schnittstellenfunktion innerhalb der Investigationen von Forensic Architecture ein. Sie vermittelt zwischen den unterschiedlichen Bildoperationen, die den konkreten Fall zum Pushback Ayşe Erdoğan aufbereiten, und führt diese in einem gemeinsamen Arbeitsraum zusammen. Außerdem dient sie als ein ästhetischer Standard und geteilter Untergrund, der die diversen Fälle von Forensic Architecture miteinander zu verknüpfen hilft und eine wiedererkennbare Ästhetik der Videoinvestigationen bewerkstelligt. Schließlich ist sie darüber hinausgehend operativ, weil sie nicht nur die verstreuten Elemente der Einzelinvestigation und die gesammelten Fallbearbeitungen miteinander in Kontakt bringt, sondern weil sie darüber hinaus als eine geteilte *Tischfläche* von Kunst, Wissenschaft und Rechtsprechung fungiert.

Um auf diese Wirkungsdimension der Montagefläche als Interface zu sprechen zu kommen, bieten die Überlegungen von Alexander Galloway hilfreiche Ansätze. Interfaces definiert der Medienwissenschaftler als „state of ‚being on the boundary‘“ (Galloway 2012, 33), weniger also als stabile Objekte, die wie Fenster oder Türen Einsichten oder Durchgänge versprechen, sondern Prozesse der Vermittlung zwischen Innen und Außen, zwischen Zentren und Rändern in Gang setzen, ohne selbst in diesem Prozess unsichtbar zu werden. Konkret denkt er bei seiner Auseinandersetzung an die Gebrauchsweisen digitaler Interfaces und entfaltet seine Überlegungen an Beispielen wie dem Gaming Interface von *World of Warcraft*, welches sowohl operative visuelle Elemente wie Steuerung, Rahmungen und Navigationswerkzeuge beinhaltet als auch die im engeren Sinne diegetische Einsicht in das Spielfeld und die sich abspielenden Interaktionen liefert. Immedialität und Hypermedialität existieren in solchen Interfaces nebeneinander innerhalb des Screens, der sich aus

mehreren internen Rahmungen zusammensetzt. In diesen Anordnungen deutet sich eine semiotische Krise an: Aufgeteilt in eine Sichtfeldanzeige, Texte und Icons im Vordergrund, Menüelemente und den dreidimensionalen volumetrischen diegetischen Raum des Spiels selbst, hat zwar jedes Element dieses Interfaces eine Funktion innerhalb einer kohärenten Sinnggebung, stellt aber zugleich eine inkohärente, in sich gebrochene Ästhetik der Multiperspektivität aus (Galloway 2012, 49). Galloway sieht in solchen Interfaces verschachtelte Medienprozesse am Werk, die zwischen erster und zweiter Ordnung navigieren, und denen nicht mit ideologischen Konzepten wie der verschlossenen Blackbox oder dem Paradigma der Transparenz beizukommen ist. Was er nun vorschlägt, ist eine Reformulierung des Interface-Begriffs vor dem Hintergrund hybrider und intermedialer Medienkulturen (Ernst 2021, 428): Screens und digitale Bildanordnungen, wie sie die Videos von Forensic Architecture vorführen, sind *Intrafaces*. Sie bilden eine spezifische „Medium-im-Medium“-Ansicht als Medienästhetik digitaler Kulturen heraus: „The intraface is within the aesthetic. [...] The intraface may thus be defined as an internal interface between the edge and the center but one that now is entirely subsumed and contained within the image. This is what constitutes the zone of indecision.“ (Galloway 2012, 40)

Screens fungieren nicht nur als Schnittstellen zwischen den dargestellten Inhalten und den User:innen, sondern beinhalten in sich selbst vielfältige Medienfunktionen, die Betrachter:innen sowohl in das Medium hineinziehen als auch davon distanzieren. Auf diese Weise entstehen Effekte, die gleichzeitig für Transparenz und Opazität des Gezeigten sorgen. Solche bemerkenswerten Arrangements agieren zwischen Kohärenz und Inkohärenz, zwischen Verteilung und Zentralisierung von Bildelementen und deren Wirkungen. Wie ich anhand der forensischen und rhetorischen Operationen nachvollzogen habe, lassen sich die Effekte dieser Arrangements auf der Montagefläche von Forensic Architecture beobachten. Galloway (2012, 44) schlägt nun vor, anstatt Interfaces auf eine einzelne Medienfunktion einzugrenzen oder sie als Remediation bereits bekannter Ästhetiken zu begreifen, das Intraface als Prinzip von „parallel aesthetic events“ zu entschlüsseln. Hierin beinhaltet sein Buch eine Kritik an Lev Manovichs Herleitung der Ästhetik digitaler Medien aus den Strategien des Kinos. Die oben beschriebene Verbindung von Bildanalysen und ihrer Verortung auf der Karte, die gleichzeitig der Vorbereitung eines amplifizierenden Auftritts Ayşe Erdoğan's dient, führt parallele ästhetische Ereignisse zusammen. Gebündelt werden sie durch die gemeinsame Montagefläche, die ein Intraface zur Verfügung stellt, also

plurale Schnittstellenfunktionen in sich vereint. Dabei geht sie aber nicht in der Dienstbarkeit auf, sondern bleibt als Aus-handlungszone – der schwarze Untergrund wird nur ganz zu Beginn des Videos zugunsten eines Full-Screens aufgegeben – wahrnehmbar. Es handelt sich also um ein „internal interface within the medium“, um eine innerhalb des Mediums der Video-investigation eingelassene Ebene, die die „implicit presence of the outside within the inside“ (Galloway 2012, 42) thematisiert. Bei Galloways Lektüre von Interfaces geht es nicht nur um eine Aufarbeitung von Regimen der Signifikation, sondern auch um die darstellungspolitische Frage, wie bestimmte Gestaltungen von Interfaces Denkbewegungen regulieren. Mit einer kritischen Lektüre von Interfaces als Intrafaces verfolgt er das Ziel, Allegorien auf die vernetzte digitale Medienkultur und deren Wahrnehmungspolitiken zu finden.

Mit Galloway lässt sich aber noch ein Schritt über die Bildelemente des Videos hinausgehen, um die Schnittstellenfunktion der Montagefläche auf ein Außen hin zu konzipieren. Mit dem Intraface werden „liminal transition moments in which all the outside is evoked in order that the inside may take place“ (Galloway 2014, 32) verfertigt: Visuelle Kontaktzonen wie die Montagefläche fungieren als Schnittstellen zwischen inneren Evidenzprozessen wie der Rekonstruktion von Bildmetadaten, der synoptischen Anordnung und dem Auftritt der Betroffenen und im Außen angelegten Diskursfeldern von Kunst, Wissenschaft und Rechtsprechung, die ich im Folgenden in Abwandlung von Galloways Begriff des Interface-Effekts als *Tischeffekte* beschreiben möchte. Tischeffekte sind dynamische semantische Prozesse, die den Deutungs- und Wirkungsrahmen des Videos erweitern und für die Betrachter:innen „imaginative spaces“ (Galloway 2012, 45) schaffen, die ihnen als Anschlüsse an das Gezeigte zur Verfügung gestellt werden.

### **Tischeffekte**

Als Hintergrundelement ist die Montagefläche nicht nur wirkungsvoll, weil sie visuelle Operationen wie das forensische Analysieren von Fundstücken und die rhetorische Aufbereitung von Erkenntnissen innerhalb der Investigation ermöglicht, sondern auch, weil sie Referenzen mit sich führt, die über den Rahmen eines einzelnen Videos – wie dem hier vorliegenden Fall zum Pushback von Ayşe Erdoğan – hinausweisen. Dieser Bezug auf ein Außen des Videos liegt zum einen in der Funktion, eine Einheit zwischen den einzelnen von Forensic Architecture aufbereiteten Fällen zu stiften. Die Montagefläche, so habe ich bereits anhand einiger Beispiele aufgeführt, schiebt sich als virtuelles Tableau unter alle Fälle, die Forensic

Architecture aufarbeitet, weil sie als ein Modell für die diskursive Praxis der Agentur fungiert.

Diesen Modellcharakter nimmt die Montagefläche zum anderen über die Videos hinausgehend an, in dem sie als „Präsentierungs- und Verkehrsgerät“ (Seitter 2002, 79) eine weitere Reihe von Interface-Effekten, genauer von *Tisch-effekten* anklängen lässt. In Kombination aus der horizontalen Orientierung der Tischplatte und der raumgliedernden Funktion dieses Möbels, das qua Selektion für Einschluss und Ausschluss von Personen, Diskursen und Objekten sorgt, lassen sich Tische als „alte Medien“ (Seitter 2001) beschreiben. Walter Seitter spricht von einer „radikalmedialen Gegenwärtigungsfunktion“ (2002, 77) des Tisches, die das Zusammenwirken von Menschen und Dingen unterstützt. Tische dienen sowohl als raumgliedernde Möbel, Arbeitsflächen, Orte der sozialen Versammlung als auch als Displays und Ablagen. Kontextübergreifend ermöglichen Tische als physische, materielle Medien etwa die Gruppierung um einen vielleicht flüchtigen oder zufälligen „Verbund“ (Seitter 2002, 77) von Dingen und Zeichen. Sie vereinfachen Annäherung an, sowie das Festhalten und Entfernen von Dingen, Personen und Diskursen.

Anhand von drei exemplarischen *Tischszenen*, die den Tisch bei Gericht, im Ausstellungsraum und als Arbeitsinstrument wissenschaftlicher Praxis darstellen, werde ich nun einen Brückenschlag zwischen der Montagefläche im Pushback-Video und den zugehörigen *Tischeffekten* erarbeiten. Die drei Tischszenen vereint, dass es sich um Situationen der *recherchegeleiteten Untersuchung* handelt, die eine gerichtliche Fallermittlung und -beurteilung, ein wissenschaftliches Untersuchen von epistemischen Dingen und die Ausstellungspraktiken künstlerischer Forschung umfassen. In allen drei Fällen werden Fundstücke zur Betrachtung und Begutachtung vorgelegt. Sie verbindet im weiteren, dass Tische, wie von Seitter beschrieben, zur Präsentation wie zur Anordnung und Zuordnung von Dingen und Personen gebraucht werden. Gleichzeitig ermöglicht es der Aspekt der Selektion als Element des *Tischeffekts*, die Grenzziehungen einer epistemischen Praxis zu beleuchten, die das Video von Forensic Architecture zumindest nicht explizit macht: den tendenziellen Ausschluss von Gegenstimmen, das Verhindern einer tatsächlichen Mitarbeit und das investigative Handeln auf Distanz im Londoner Büro, das lokale Perspektiven auszublenden scheint.

## Im Gerichtssaal

Eine emphatische Beschreibung des Tisches hat Cornelia Vismann in *Medien der Rechtsprechung* vorgelegt. Im Tisch sieht die Juristin und Medienwissenschaftlerin nicht weniger als das „Zentralmedium des Rechtsprechens“ (Vismann 2011, 167). Denn mit der Anwesenheit eines Tisches sei herausgestellt, dass sich zwei im Streit befindliche Prozessparteien nicht in einem unmoderierten Zweikampf gegenüberstehen, sondern dass ein neutrales Drittes das Verfahren gestaltet (Vismann 2011, 164–67). Im An-den-Tisch-Treten liegt eine Einigung auf die Regeln des Verfahrens, die Beruhigung eines potenziellen Antagonismus. Ein personales Dreieck aus Richter:in und den beiden Streitparteien entsteht. Daher unterscheidet die Anwesenheit eines Tisches das Gericht von Ad-hoc-Veranstaltungen des Tribunals, in der formalisierte Sprechrollen, vor allem aber der Prozess der moderierten Entscheidungsfindung wegfallen. Anders als bei dem am Tisch versammelten neutralen Gericht, handele es sich bei Tribunals um parteiische Veranstaltungen, in denen der Ausgang des Urteilsverfahrens im Vorhinein schon feststehe, seine Verkündung jedoch über keine autoritative Durchsetzungskraft verfüge (Vismann 2011, 165). Die räumliche Anordnung der Gerichtsszene um einen Tisch herum, die Vismann einer Foucault-Lektüre entnimmt, befördere hingegen Elemente einer staatlichen Justiz und bewirke deren (Re-)Institutionalisierung: die Neutralität der/des Richter:in, die Unvoreingenommenheit während der Entscheidungsfindung sowie deren anschließende Begründung und die geltende Verbindlichkeit dieser Entscheidungen (Vismann 2011, 178; Foucault 2002, 432). Ist der Tisch hier einerseits metaphorisches Element, das auf „anekdotische Weise“, wie Foucault (2002, 435) schreibt, einer triangulären Verhandlungssituation zuarbeitet, so ist seine Rolle als tatsächliches Möbelstück für Gerichtssäle ebenso bemerkenswert. Der Tisch dient als ein Ort des forensischen Auftretens, des Erscheinens von Personen vor Gericht (Seibert 1996, 169). Tische arbeiten daher als „Elemente des Performativen“ (Vismann 2011, 183) an der Rollen- und Aufgabenverteilung im Recht mit, konditionieren Modi des Sichtbarwerdens.<sup>63</sup> Die selektive Funktion des Tisches beschränkt sich vor Gericht jedoch nicht auf die Raumanordnung, die zwischen den Prozessparteien, den Beamt:innen und Zuschauer:innen unterscheidet, sondern bezieht sich auch auf dessen Fläche. Denn Dinge, die im Gericht auf den Tisch kommen, werden in den symbolischen Raum, in dem das Recht agiert, übersetzt (Vismann 2011, 167). Auf diese Weise werden Taten durch die Versammlung von Indizien auf der Tischfläche sagbar, werden vor Gericht zu

63 Hierzu hat Vismann (2011, 174) darauf hingewiesen, dass die Details der unterschiedlichen Tische – Richtertische mit Sichtblenden, offen einsehbare Tische, an denen die Verhörten Platz nehmen – Auskunft über die „asymmetrische Anordnung der vor Gericht Sitzenden und den dahinter Thronenden“ geben.

Fällen. Auch der leeren Tischplatte, die nicht eingeräumt ist, widmet Vismann eine Bemerkung:

Die leere Tischplatte ist schließlich nicht nichts. Sie ist Operator der Transformation des Streitding in eine justiziable Sache. Auf ihm vollzieht sich die Sprachwerdung einer konkreten Unrechtserfahrung. Der Tisch ist die Szene, in der eine Tat aus seinem unsäglichen Abgrund in die Ordnung des Sagbaren geholt wird. Das aber, was nicht auf den Tisch gelangt, bleibt unrepräsentiert. (2011, 168)

Der Tisch wirkt in dieser Beschreibung wie die Montagefläche szenisch und operativ zugleich. Er veranschaulicht die Transformation von Indizien, Tathergängen, Aussagen und Beweismitteln in Sagbares und Sichtbares. Damit bildet die Tischfläche ein Plateau, das zugleich eine Barriere ist, weil es diejenigen Dinge, die nicht auf seiner Fläche erscheinen, in der Unsichtbarkeit und damit jenseits der symbolischen Ordnung des Gerichts belässt.

Im Fall *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* wird mit der Montagefläche ein Tisch aufgestellt, der versucht, aus den Dokumenten und Botschaften, die Ayşe Erdoğan während ihrer Flucht anfertigte, eine „justiziable Sache“ zu machen. Die Montagefläche bildet das szenische Pendant eines Tisches, um in der durch Forensic Architecture ausgeführten außergerichtlichen Untersuchung Indizien zum Erscheinen zu bringen.<sup>64</sup> Ihre juristische Funktion wird im Vergleich zu der Szene bemerkbar, die sie ablöst: Die Montagefläche tritt als Tisch in Erscheinung, der der Timeline der sozialmedialen Plattform Twitter entgegengerichtet ist. Denn auch dies leistet ein Tisch vor Gericht: Als „Hochebene“ (Seitter 2002, 77) selektiert das Möbelstück und unterscheidet zwischen den Dingen, die im Verfahren vor Gericht kommen und denjenigen, die außen vor bleiben. Diese Selektionsarbeit stellt im Unterschied zur Timeline der Plattform eine Zone der *Beruhigung* und der temporären *Arretierung* bereit, die sich nicht der Affektökonomie und der Aufmerksamkeit des sozialen Mediums bedient, sondern gewissermaßen eben diesen *neutralen* Ort schafft, in dem die anklagende Zeugin ohne Hintergrundrauschen vernommen werden kann.

Bereits hier klingt an, dass sich durch den Tischeffekt ein juridisches Personendreieck im Kontext der Videoinvestigation herausbildet. Zum einen wird mit dem kurzen Handyclip eine Zeugin „vernommen“, dann die Stimme der Kommentatorin als die ihrer Advokatin. Beide vereinigen sich als anklagende Streitpartei. Ihr gegenüber befinden sich im Video nicht

64 Womöglich entsteht in der Argumentation Vismanns eine Lücke, weil sie die Unterscheidung zwischen Gericht und Tribunal zwar an den personalen Aufteilungen und der Institutionalisierung einer Ordnung staatlicher Justiz festmacht, die Repräsentationsfunktion des Tisches als „Szene“ aber nicht mit dem Tribunal in Verbindung bringt.



einbezogene, sondern nur minimal, am Ende des Videos erwähnte Antagonist:innen, nämlich die Vertreter:innen der griechischen Regierung, die leugnen, dass Pushbacks an der EU-Außengrenze in der Evros/Meriç-Region stattfinden: „Despite numerous claims, human rights reports and witness testimonies, Greek authorities deny conducting pushbacks, a practice which violates the country’s international obligations to ensure refugees the right to access asylum.“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:09:13–00:09:28) Deren Position, die hier auch weniger diametral gegensätzliche Stimmen einschließt, welche die Schlussfolgerungen von Forensic Architecture anzweifeln oder deren Methoden kritisieren würden, bleibt ausgespart, aber durch den Tisch-Effekt der Montagefläche als abwesende angedeutet.

Rezipient:innen der Investigation nehmen im juristischen Personendreieck der Montagefläche eine komplexe Rolle ein. Als außenstehende Dritte steht es ihnen zu, in diesem quasi-gerichtlichen Ablauf ein Urteil zu fällen. Das Video ist daraufhin angelegt, dass die Betrachter:innen die Partei der Anklägerin, also der durch Forensic Architecture vertretenen Ayşe Erdoğan im vorgebrachten Fall Recht geben. Alle Indizien und die Schlussfolgerungen der Agentur sprechen dafür. Jedoch ist die Montagefläche darüber hinaus als Tisch denkbar, weil sie dazu einlädt, die Erkenntnisse der Agentur zu be- und hinterfragen. Ihre ostentative Unbegrenztheit stellt die Option in den Raum, weitere Elemente hinzuzufügen, die das Dargestellte vielleicht anders kontextualisieren oder gar widerlegen könnten. Ob den Betrachter:innen also ein abgeschlossener Fall, über den es zu urteilen, oder ein offener Ermittlungsprozess, in den es kritisch einzugreifen gilt, vor Augen gestellt wird, wird offen gehalten.

### **Im Ausstellungsraum**

Dadurch ergibt sich für die Betrachter:innen der Investigation ein *Rollenkonflikt*, den ich mit Blick auf eine weitere Tischszene vertiefen möchte, die durch die Montagefläche evoziert wird. Wie die Kunstwissenschaftlerin Claire Bishop bemerkt hat, sind Tische emblematische Ausstellungselemente oder Teil von Installationen sogenannter *research based art* (Bishop 2023; vgl. Holert 2020). Im Ausstellungsraum platziert finden sich auf ihren Flächen Karten, Zeitungsausschnitte, Archivalien, Fotos, Zeichnungen, Texttafeln, Scans, kleine Objekte und andere Gegenstände, die von Künstler:innen zusammengestellt wurden. Sie stehen paradigmatisch für eine Privilegierung der horizontalen Achse, für ein Öffnen künstlerischer Produktion hinein in die Sphäre der visuellen Kultur (vgl. Kaplan 2021).



65 Eine an Ausstellungspraktiken orientierte Lektüre von rechnerbasierten künstlerischen Praktiken habe ich gemeinsam mit Charlotte Bolwin und Maria Brannys (2022) vorgenommen. In diesem Kontext entstanden auch erste Überlegungen zu Tischflächen und zur Montagefläche als ästhetisch-epistemisches Grenzobjekt.

66 Ich bedanke mich bei Lisa Stuckey, dass sie mir diese Ausstellungsansicht zur Verfügung gestellt hat.

Hier tragen Tische zu einem Effekt bei, der an anderer Stelle als „Evidenzen des Expositorischen“ (Krüger, Werner und Schalhorn 2019) beschrieben worden ist, wenn durch Raumarrangements und Displayanordnungen neue Wirkungsdimensionen der ausgestellten Exponate erzeugt werden (vgl. von Bismarck 2019).<sup>65</sup> Die Ausstellungen, in denen die Investigationen von Forensic Architecture präsentiert werden sind in solcher Weise gestaltet. So bestand die 2021 im Foyer des Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) gezeigte Ausstellung *Investigative Commons*, die Forensic Architecture als Auftakt diente, um neue Kollaborationen sowie die Einrichtung ihres Berliner Büros FORENSIS zu verkünden, überwiegend aus Tisch-Displays (Abb. 12).<sup>66</sup> Als Material waren schlichte Multiplex-Bretter gewählt worden, durch welche der Werkstattcharakter der Ausstellung und das Thema der *kollaborativen Zusammenarbeit* in den Displays zum Ausdruck kamen.

Das modulare Displaysystem war nicht eigens für die Ausstellung angefertigt, sondern aus dem Fundus des Hauses bereits für die Veranstaltungsreihe *The Shape of Practice*

67 Die Ausstellungsarchitektur wurde von Neil Wagner, Janek Mueller, Christine Andersen und Gernot Ernst entworfen. Die grafische Aufbereitung erfolgte vom Studio operative.space, bzw. Robert Preusse. Die Reihe *The Shape of Practice* lässt sich auch über das Mobiliar hinaus in Verbindung zu den Ansätzen von Forensic Architecture denken. Das Projekt machte es sich zur Aufgabe, Möglichkeiten der Kollaboration zwischen Wissenschaft, Kunst und zivilem Engagement anzustoßen, um die Herausforderungen des Anthropozäns verstehbar zu machen (vgl. Anthropocene Curriculum 2020).

hergestellt und aus dem Fundus des Hauses bereitgestellt worden.<sup>67</sup> Für diese Reihe dienten die Tische als Arbeits- und Versammlungsflächen in einem Workshop und diese Szene scheint in die Planung von *Investigative Commons* hineingewirkt zu haben. Das entsprechende Mobiliar der Ausstellung von Forensic Architecture umfasste schlichte Sitzbänke, Würfel und Sockel aus hellen Multiplex-Platten. Die Tische gruppieren sich in unterschiedlichen Themenfeldern, die mit Textblöcken auf von den Decken hängenden Holztafeln erklärt wurden. Eine Gruppe von vier Tischen widmete sich Fragen von Migration und Menschenrechtsverletzungen an den EU-Außengrenzen, indem sie Materialien zur Investigation *Shipwreck at the Threshold of Europe, Island of Lesbos, Aegean Sea* und der Serie zur Evros/Meriç-Region versammelte. Eine Tischfläche gruppierte beispielsweise am unteren Rand fünf Fotografien von Polizei- und Grenzschutzfahrzeugen, die in der Grenzregion eingesetzt wurden und die ein:e Forscher:in von Forensic Architecture während einer Vor-Ort-Recherche dokumentiert hatte. Die verbleibenden der auf den Tisch geklebten Materialien gehörten zu dem Verfahren *Situated Witnessing*, in dem Forscher:innen von Forensic Architecture gemeinsam mit Zeug:innen an Modellen und Rekonstruktionen von deren Erinnerungen arbeiten (*Pushbacks at the Evros/Meriç River: Situated Testimony*). Hier ordnete der Tisch einerseits drei Blätter mit Bleistiftskizzen eines Zeugen an, auf der Fahrzeuge, Boote und Gebäudeansichten von Inhaftierungszentren erkennbar waren. Den übrigen Platz nahmen Screenshots des Programms *Unreal Engine*, einer Game-Engine des Softwareherstellers *Epic Games* ein. Die ausgestellten *libraries*, also 3D-Modellsammlungen, umfassten verschiedene Modelle von Gebäuden, Fahrzeugen, Uniformen und Spezialausrüstung, die von Polizei- und Grenzschutzbeamten in der Region verwendet werden sowie verschiedene Arten von Vegetation (Bäume, Unkraut, Schilf, Steine, Baumstämme), die die Uferumgebung des Evros/Meriç-Flusses ausmachen. Die diversen auf diesem Tisch versammelten Materialien repräsentierten die Zusammenarbeit von Forensic Architecture und von Zeug:innen und Betroffenen ebenso wie sie die Praxis der Agentur zwischen Feldforschung und digitaler Modellierung verorteten. Die Tischfläche diente als konstanter Untergrund, um diese unterschiedlichen Praktiken zu versammeln, gleichzeitig steht der Tisch als Möbelstück für Szenen der Versammlung und der (kollegialen) Recherche.

Bishop verortet Ansätze dieser künstlerisch-forschenden Praxis in einer Linie mit Strömungen des *archival turn* und den von Künstler:innen selbst kuratierten Ausstellungen der 1990er Jahre. Zentral ist für die Kunstwissenschaftlerin

die Frage, wie Tische im Ausstellungsraum zu veränderten rezeptionsästhetischen Effekten beitragen und welche Affordanz sich mit ihnen für die Betrachter:innen verbindet. Denn häufig werden Tische eingesetzt, um die Besucher:innen als potenzielle Co-Forscher:innen zu adressieren, ihre Mitarbeit anzuregen oder zumindest im Zusammenfallen von Produktions- und Rezeptionsästhetik als imaginäre Option in die Aufbereitung der künstlerischen Projekte einzubeziehen. Ein Anklang an diese Angebote findet sich in der Ausstellung *Investigative Commons*, die diesen Aspekt sogar zu ihrem Thema macht, indem sie sich auf *Open Source*-Recherchen stützt, also solche Fallstudien ausstellt, in denen sowohl die genutzten Materialien als auch die Methoden der Forschung offen zugänglich sind. Vor allem zeitgenössische Praktiken forschender Künstler:innen, so beschreibt Bishop (2023, 126) weiter, seien in diesem Ansatz „fully post-internet“, hätten die Online-Logik der 2000er-Jahre vollends in ihre Praxis integriert, die sich als Daten-Akkumulation beschreiben lässt. Es sind Tische, die hier für die Repräsentation überbordender Suchergebnisse genutzt werden. Ihre Flächen müssen sich jedoch einer strengen formalen Ausgestaltung beugen, die von den Künstler:innen fest montiert wird. Betrachter:innen können allenfalls durch die ausgestellten Informationssammlungen *browsen*: „Each table is effectively a material reformatting of an internet search.“ (Bishop 2023, 128) Diese Beobachtung formuliert sie am Beispiel von Wolfgang Tillmans' Arbeit *Truth Study Centre*, bei der der Künstler eigene und gefundene Fotos, Zeitungsausschnitte und weitere Materialien zu bestimmten Themenfeldern wie Fake News auf schmalen Tischen montiert hatte. Bishop vergleicht diese Arbeiten mit einer Google-Suche zum betreffenden Thema.

Da Bishop im Aspekt der *Reformatierung* eine nüchterne Beschreibung für das Anordnen von Fundstücken wählt, gerät in den Hintergrund, dass die Ergebnisse künstlerischer Forschung im Ausstellungsraum auf ästhetische Weise präsentiert werden. Die Anordnung von Elementen, Fundstücken und Fotos geschieht nicht willkürlich, sondern wohlüberlegt. Auch wird sie beispielsweise durch die Größengrenzungen des Displays, das die Funktion eines Rahmens bekommt, mitgeprägt. Materialität, Anordnung, Größenverhältnisse und wechselseitige Bezugnahme der Artefakte entstehen nicht zufällig, sondern folgen einer kalkulierten Überlegung und beinhalten Thesen, wie etwa das oben beschriebene Tisch-Display von Forensic Architecture verdeutlicht. Die Tischeffekte im Ausstellungsraum sind vor allem ästhetische Effekte. Die Betrachter:innen solcher Ausstellungen können dabei zwar mit der Lektüre der ausgestellten Materialien die Rolle einer

urteilsbildenden Instanz einnehmen, vor allem arbeiten die Installationen durch das ästhetische Übersetzen, das Lust und Faszination am Forschen transportiert, mit unterschiedlichen Graden der imaginären Involvierung in die Recherche.

Diese ästhetische Involvierung wiederum fügt der Instanz, die dem Tisch vor Gericht als Richter:in vorsitzt, eine neue Rolle hinzu: Nicht nur soll sie einen Streit moderieren und ein abschließendes Urteil fällen, sondern sich selbst in die Rolle der Ermittlerin hineindenken, den Ansporn entwickeln, Beweise zu sammeln, auf den Tisch zu bringen, auszuwerten und zu kombinieren. Eine solche Rollenöffnung hin zu der Vorstellung, als kollegiale Ermittlerin an der Recherche mitzuwirken, findet mit der Montagefläche auf ähnliche Weise im Video von Forensic Architecture statt, wenn mit den genutzten Materialien und Methoden – den Screenshots von Twitter und WhatsApp, den Kartendiensten von Google – auf *Source*-Methoden zurückgegriffen wird, die in der digitalen Medienkultur als allgemein zugänglich gelten können und die mit großer Wahrscheinlichkeit auch auf den Desktops derjenigen Personen installiert sind, die die Ausstellung als Betrachter:innen besuchen.

### **Im Büro der Wissenschaftlerin**

Dass mit der Tischfläche ein wichtiger „Darstellungsraum“ (Rheinberger 2021, 133) gegeben ist, um im Prozess der wissenschaftlichen Forschung – beispielsweise im naturwissenschaftlichen Labor oder im Büro der Ethnologin – mit Aufzeichnungen, Präparaten, Spezimen oder Repräsentanten zu hantieren, gilt nicht nur für Szenen forschungsbasierter Kunst, sondern wurde ebenso in der Wissenschaftsforschung beobachtet. Bruno Latour widmet dem Tisch in seinem Text „Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald des Amazonas“ (2000) an verschiedenen Stellen pointierte Bemerkungen. Im Unterschied zum Ort der Forschung, dem Wald von Boa Vista, dessen sich verändernde Grenze durch die Entnahme von Erd- und Pflanzenproben untersucht werden soll und den Latour als ein unübersichtliches Dickicht beschreibt, das die Forscher:innen auch körperlich herausfordert, zeichnet den Schreibtisch, an dem sie ihre Funde auswerten und Berichte schreiben, aus, dass er Komfort bietet. Der Tisch wird mit der Szene des Büros verknüpft.<sup>68</sup> Hier herrschen Annehmlichkeit und Sicherheit; die Wissenschaftler:innen können mit Geduld und in Ruhe arbeiten und ihre gesammelten Objekte begutachten (Latour 2000, 50ff.). Im Unterschied zum Urwald spricht der Tisch als anthropologische Konstante die Hand-Augen-Zone an, erlaubt das Sitzen und verlängert die Stabilität eines befestigten Bodens (vgl. Seitter 2002, 70–71). Die mit dem Ortswechsel ins Büro verbundene Bewegung

68 In der Etymologie des Begriffs Bürokratie findet sich mit dem *bureau* der Verweis auf den Schreibtisch, wodurch das Wort „Büro“ zu einem Metonym für den Schreibtisch, den Büroraum und die institutionelle Form der Organisation wird (Burrell und Dale 2019, 203). Grundlegend wurde das „Büro“ von Gloria Meynen (2004) erforscht.

zwischen Wald und Tisch beschreibt Latour als einen ver-schränkten Prozess von Verlust und Zugewinn, der sich mit der Selektionsfunktion des Tisches zusammendenken lässt: Indem die Forscher:innen den direkten Kontakt zum Wald verlieren, gewinnen sie Übersicht und Erkenntnis. Ein gesamter Urwald lässt sich nicht auf der Fläche eines Tisches versammeln, ausgewählte Beispiele und Präparate, Zeichnungen, Karten und Notizen hingegen schon. Diese diversen Artefakte, deren Informationsgrade unterschiedlich sind, werden auf dem Tisch als eine „verschwo-rene Gesellschaft und synoptisches Tableau“ (Latour 2000, 50), dessen Anordnung beweglich ist, vereint. „Die neue Erkenntnis ergibt sich wie von selbst aus der auf dem Tisch ausgebreiteten Sammlung“, resümiert Latour (2000, 51) auf eine Weise, die an Vismanns Beschreibung der leeren Tischplatte vor Gericht erinnert. Latour liefert jedoch den Zusatz, dass das Zustandekommen wissenschaftlicher Referenz auf der Tischfläche ein Handeln auf Distanz benötigt. Diese Distanz ist zwar produktiv und erkenntnisfördernd, birgt aber die Gefahr des Kontaktverlustes, wenn sie nicht in ständiger Rückversicherung mit den Gegebenheiten im *Feld* bleibt.

Mit dieser Einschränkung lässt sich die distanzierende Funktion der Montagefläche, respektive die verschränkte Bewegung aus Verlust und Zugewinn ansprechen, die sie zu ihrem Untersuchungsgegenstand einnimmt. Mit den Screenshots, Videobotschaften, Kartenansichten und Fotos erscheinen Dokumente auf der Fläche der Investigation, die sich bereits in *Distanz* zu den Orten befinden, die das Video zu referenzieren versucht. Mit der Grenzregion des Evros, dem Flussbett und den angrenzenden Inhaftierungsanlagen findet ein Verweis auf einen Ort statt, der für die unabhängige Begehung unzugänglich gemacht wurde. Diese Distanz führt mit sich, dass in der Investigation zwar eine Reihe von abgeleiteten Dokumenten, nicht aber der tatsächliche Prozess des Pushbacks sichtbar werden. Auch von den Forscher:innen von Forensic Architecture lässt sich sagen, dass sie aus dem distanzierten Raum des Londoner Büros heraus agieren. Mit der Montagefläche orientiert sich die Investigation an diesem Arbeitsort. Es entsteht daher nicht nur ein Ortswechsel, der der Tatortumgebung absichtlich einen Arbeitsplatz im Büro entgegensetzt, wie es die Tischszene bei Latour nahelegen würde. Die Montagefläche stiftet eine notwendige Zwischenebene, um überhaupt eine solche Bewegung zwischen Feld und Ort der Erkenntnisproduktion als einen Prozess, der nicht nur Verlust, sondern auch Zugewinn bedeutet, zu vollziehen. So steht mit der Montagefläche die These im Raum, dass mit der nichtvorhandenen Augenzeugenschaft nicht nur mangelnde Evidenz,

sondern – angesichts der Unzugänglichkeit des direkten Kontakts – neue Möglichkeiten der Erkenntnisproduktion verbunden sind. Sie operiert notwendig auf einem semiotischen Level zweiter Ordnung. Die Nähe, die die Montagefläche als ein Tisch stiftet, ist daher eine Nähe zum Prozess der bereits abgeleiteten wissenschaftlichen Arbeit im Investigativbüro, nicht aber zum Prozess wissenschaftlicher Forschung im Feld oder zur forensischen Analyse am lokalen Tatort.

Die Tischeffekte, die die Montagefläche auslöst, bringen sie mit unterschiedlichen Räumen und Referenzsystemen in Berührung, sodass sie sich im Schnittfeld von Recht, Kunst und Wissenschaft verortet. Mit dem Schaffen eines neutralen Grunds und der Etablierung eines Personendreiecks zwischen Streitparteien und richtender Instanz wirkt sie als Element der juristischen Praxeologie. Als Ort ästhetischer Anordnung bewirkt sie bei den Betrachter:innen Interesse am Prozess der Recherche und der künstlerischen Produktion. Sie stellt ebenso imaginäre Situationen der Zusammenarbeit in den Raum, wie sie reale Zusammenarbeit dokumentiert. Übersichtlichkeit und Distanz zum primären Ort der Forschung weisen sie als Element wissenschaftlicher Referenzerzeugung aus, die gleichermaßen einen Verlust an augenscheinlicher Unmittelbarkeit wie einen Zugewinn an dokumentarischer Anschaulichkeit bedeuten. Als übergreifender Tischeffekt gelingt es der Montagefläche, für solche sonst als getrennt betrachteten Sphären ein gemeinsames Plateau zu erstellen, auf dem diese miteinander in Kontakt treten. Dies produziert Rollenkonflikte und Herausforderungen für Rezipient:innen der Videoinvestigation. Zwischen Urteil, Bewunderung und imaginärer Kollaboration entstehen vermischte Affordanzen, die sich in ihrer Überdetermination gegenseitig zu schwächen drohen. Vor allem in Hinblick auf die politischen Forderungen der Videoinvestigation ruft dies die Herausforderung einer situierten Rezeption hervor, auf die das nächste Kapitel Bezug nimmt.





# Stimmen

## situieren

Videoinvestigationen sind audiovisuelle Medien. Diesem Umstand trägt dieses Kapitel Rechnung. Es erweitert die Auseinandersetzung mit Fluchtauftritt und Evidenzprozess um den analytischen Zugang des *Close Listening*. Mit dem infrastrukturellen Element der Montagefläche ist bereits ein Merkmal, das die Praxis von Forensic Architecture übergreifend prägt, in den Blick geraten. Dieses Kapitel knüpft an die Erarbeitung solcher videoästhetischen Elemente mit dem Fokus auf die Kommentarstimme an. Gleichzeitig schließt das Kapitel unmittelbar an Fragen an, die mit den Tischeffekten, welche die Montagefläche auslöst, in Verbindung stehen und auf die ich am Ende des Kapitels eingehe. Neben den Feldern der Rechtsprechung, Kunst und Wissenschaft, die die Montagefläche evoziert, wird mit der Stimme der politische Einsatz des Videos markiert. Ich begreife es als Teil dieses Einsatzes, dass er auf die Betrachter:innen respektive Zuhörer:innen zurückwirkt. Der Konflikt zwischen Urteil und Kollaboration, den die Montagefläche zum Ausdruck gebracht hat, wird durch die in der Dialogizität der Stimmen entfaltete Aufforderung, sich im Zuhören zu situieren und politische

Vorannahmen zu hinterfragen, um den Aspekt eines gegen das Forensische gerichteten Hörens erweitert.

Im bisherigen Verlauf der Auseinandersetzung mit der Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* fand die Kommentarstimme nur stellenweise Erwähnung. Sie liefert wesentliche Kontextinformationen, deutet und kommentiert die Bilder und macht sie für Zuschauer:innen „lesbar“. Sowohl in ihrer eigenen Medialität als auch in ihrer materiellen Ausdruckskraft habe ich sie nicht eigens betrachtet. Man könnte sagen, dass die bisherige Analyse widerspiegelt, welche Funktion und intendierte Wirkung die Stimme hat. In ihrer instrumentellen Bestimmung, dem schriftlichen Skript folgend, die Bilder zu besprechen, diese anzuordnen und über ihre sichtbare Oberfläche hinaus zu deuten, passiert der Stimme das, was Mladen Dolar (2007, 26) für die linguistische Auseinandersetzung mit der „Stimme als Objekt“ beschrieben hat: In der erfolgreichen Übermittlung einer Botschaft und eines semantischen Inhalts geht der Stimme die Eigenständigkeit verloren. Sie selbst trage nicht zur Sinnggebung bei.<sup>69</sup> Eine solche Lesart legen die auffälligsten qualitativen Eigenschaften der Kommentarstimme nahe: Sie ertönt aus dem Off, wird von keinerlei störenden Hintergrundgeräuschen, musikalischer oder klanglicher Untermalung begleitet. In ruhiger Tonlage, in einem gemäßigten, aber nicht zu langsamen Tempo wird der Text wiedergegeben. Klar und deutlich sind die Sätze in englischer Sprache zu hören. Passgenau ist ihr Einsatz auf die Bildebene abgestimmt.

69 „Die Stimme ist das Instrument, das Vehikel, das Medium und die Bedeutung das Ziel. Spontan kommen wir hier so auf den Gegensatz, daß die Stimme als Materialität der Idealität der Bedeutung gegenübersteht. Die Idealität der Bedeutung kann nur durch die Materialität des Mittels entstehen, doch das Mittel scheint nichts zur Bedeutung beizutragen.“ (Dolar 2007, 24)

70 Als solche entspricht sie in etwa dem, was Bill Nichols (1983) als „Voice of Documentary“ bezeichnet und damit weniger ein konkretes Sprechen, sondern einen dokumentarischen Stil benennt.

Diese (Nicht-)Eigenschaften entfalten in der Summe der Videos, die Forensic Architecture produziert hat, ihre Wirkung. Dazu bieten phänomenologische Auseinandersetzungen mit der Stimme nach wie vor stichhaltige Hinweise, um die grundsätzliche Ambiguität einer funktionalen Stimme und die eigensinnige „Rauheit“ (Barthes 1990c, 271) des Voiceovers mitzudenken. Mit Roland Barthes (1990d, 280) bleibt festzuhalten: „Es gibt keine neutrale Stimme.“ Neben einer Reihe bildmedialer Strategien wirkt die Stimme trotz ihrer Entzugstendenzen als eine auditive Signatur, die Evidenzverfahren von Forensic Architecture begleitet.<sup>70</sup> Die Videoinvestigationen machen immer von einem Begleittext und einer Kommentarstimme Gebrauch, deren Rhetorizität und Performanz für die dokumentarische Arbeit des Teams mit wachsender Fallbiografie zunimmt. Denn sie ist ein produktionsästhetisches Medium, das Forensic Architecture für seinen Auftritt nutzt (*Epistemische Autorität der Kommentarstimme*). Wie trägt die

Kommentarstimme mit epistemischer Autorität zum Evidenzprozess bei?

Im zweiten Unterkapitel (*Stimme geben, zuhören mit Akzent*) wende ich die Frage nach dem politischen Einsatz der Stimme für die Videoinvestigation nach innen: Welches Verhältnis besteht zwischen den *beiden* Stimmen, die das Video auf-treten lässt? Wie lassen sich die Stimme der Asylsuchenden und der Ermittlerin zueinander in Beziehung setzen? Kritische Ansätze aus der Dokumentarfilmforschung zu *Giving Voice* und *documentary with an accent* dienen mir als wichtige Referenzen, um die Situiertheit der Kommentarstimme mit dem Akzent der Sprecherin in Verbindung zu bringen. Welche neutralisierenden und akzentuierenden Merkmale lassen sich aus ihr heraushören? Welche interne Politik steckt in der akustischen Gestaltung des Video-im-Video-Verfahrens, das den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan in den Evidenzprozess einbettet? Mich interessiert, welche „interne[n] Prozeduren“ (Foucault 2021,17) innerhalb des Videos den verhandelten Fall begleiten und als audiovisuelle Rahmungen zum Einsatz kommen. An dieser Stelle wird nicht die im Fall der illegalen Zurückweisung von Ayşe Erdoğan zum Ausdruck kommende EU-Grenzpolitik beleuchtet. In diesem Kapitel stehen die Politiken der Hörbarkeit, die die Videoinvestigation von Forensic Architecture instanziiert, im Fokus.

## Epistemische Autorität der Kommentarstimme

Um die Autorität der Kommentarstimme zu fassen erscheint es naheliegend, an filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Voiceover anzuknüpfen: Es erklingt eine entkörperlichte Stimme, denn die Sprecherin wird nicht im Bild sichtbar und ihr Körper befindet sich außerhalb des gezeigten Bildraums. Dies verleiht ihr die Macht, mit Autorität über die Bilder zu sprechen. Diese Merkmale gelten mit Mary-Ann Doane (1980, 42) für das Voiceover im dokumentarischen Film. Die Autorität der Kommentarstimme bei Forensic Architecture ist jedoch weniger eine der *voice of god* (vgl. Wolfe 1997), sondern präsentiert sich als eine Autorität, die sich aus der Analyse der Bilder ergibt und für die Zuschauer:innen bis zu einem gewissem Grad nachvollziehbar ist. Sie stellt sich nicht allwissend als eine von der Weltlichkeit der Bilder erhabene Stimme aus dem Nirgendwo dar. Im Gegenteil ist sie darum bemüht, in die Bilder hineinzusprechen und auf die Bilder zu verweisen, was durch ein abgestimmtes Timing mit den Operationen auf der Montagefläche geleistet wird. Auch übersteigt das Format der digitalen Videoinvestigation, die vielfältige Bildhybride in sich

aufnimmt, die Konventionen des Dokumentarfilms und lässt sich nicht auf die Stimmpolitik des Voiceovers reduzieren, die ausgehend von Kinodispositiven entwickelt wurde (vgl. Chion 1999; Metz 1997). Aus diesem Grund spare ich die filmwissenschaftliche Analyse der Voiceover-Tradition weitgehend aus. Ich schließe an eine zugespitzte Beobachtung Stella Bruzzis (2006) an, die resümiert, dass das Voiceover als „the unnecessary evil of documentary“ (48) und als „narration is bad‘ model“ (50) diskursiv eingeengt wurde. Es sei auf die immer wiederkehrenden Merkmale der *voice of god*, als dem gewaltvollen Aufoktroieren von verbalisierten Deutungen der Bilder, gesprochen von einer männlichen Stimme aus dem Nirgendwo, reduziert worden.<sup>71</sup>

71 Bruzzi (2006, 47ff.) verweist zum Beispiel auf Einsätze des Direct Cinema und Robert Drews Polemic „Narration Can be a Killer“ und kritisiert an Bill Nichols Schematismus der dokumentarischen Modi (expository, reflective, participatory), dass dessen monolithische Heuristik nicht dem Dokumentarfilm dienlich sei, sondern ein wissenschaftliches Kalkül darstelle.

72 Diese Information entnehme ich einem Gespräch, das ich am 20. September 2021 via Zoom mit Christina Varvia geführt habe.

Vor allem meldet sich die Kommentarstimme weniger als eine *voice of god*, denn als eine klanglich präsente weibliche Vertreterin einer Praxismgemeinschaft zu Wort. Schon allein mit diesem Detail wird die *voice of god* als Paradigma mit inhärenter Maskulinität herausgefordert. Es wurde zur Regel, so erklärte mir Christina Varvia, ehemalige Vizedirektorin und Research Fellow bei Forensic Architecture, dass ein:e Forscher:in, die/der an einer Investigation maßgeblich beteiligt war, dem Video ihre/seine Stimme verleiht.<sup>72</sup> Sie selbst hatte den Kommentar im Video *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* eingesprochen. Das zugrundeliegende Skript wurde in diesem ebenso wie in den anderen Fällen von den beteiligten Forscher:innen gemeinsam erstellt, im laufenden Prozess an die Bildebene angepasst und in Teilen in den Begleittext übernommen, der die Investigation auf der Homepage der Agentur rahmt (vgl. Forensic Architecture 2020). In der Investigation zum Fall von Ayşe Erdoğan bestand das Team aus Christina Varvia (Researcher in Charge), Stefanos Levidis (Project Coordinator), Dimitra Andritsou und Kishan San (Research & Video Investigation), Ifor Duncan, Sofia Georgovassili und Phevos Simeonidis (Research Assistance), Eyal Weizman (Research Supervision) und Sarah Nankivell und Robert Trafford (Project Support). Eine akustische Mehrstimmigkeit auf der Ebene des Voiceovers kommt bei Forensic Architecture trotz des kollaborativen Arbeitsprozesses und der Beteiligung vieler Forscher:innen selten vor; es ist in fast allen Fällen eine einzige Stimme, die im Kommentar vernehmbar wird.

Nur in wenigen Fallrecherchen jüngeren Datums kommentieren externe, prominente Stimmen das visuelle Geschehen: Einer Investigation eines Tötungsdelikts an einem Checkpoint an der Grenze zwischen Israel und Palästina von 2021 hat Angela Davis ihre Stimme geliehen (*The Extrajudicial Execution of*

73 Exemplarisch wird dies bei David Houston Jones (2022, 14) deutlich, der zwar auf die Stimme verweist, aber in seiner von Weizman-Lektüren geleiteten Untersuchung die tatsächlichen Stimmen nicht berücksichtigt, sondern fast ausschließlich im Metaphorischen verbleibt: „I note a number of ambiguities within the Forensic Architecture project, and which signal indeterminacies within the broad field of the forensic: the unresolved ambivalence of voice; the residual presence of testimony, whose prominence is reduced, but which never quite disappears, and the possibility of object fetishism.“

74 Diverse Positionen haben in den 2000er Jahren in Auseinandersetzung mit Jacques Derridas (1983, 25) Metaphysik-, Sprach- und Subjektkritik, die im Konzept der Stimme ihren zentralen Ansatzpunkt fand, die Präsenz der Stimme betont (vgl. Kolesch und Krämer 2006; Epping-Jäger und Linz 2003; Kittler, Macho und Weigel 2002b). Das Voiceover in die präsentmetaphysischen Argumentationsmuster einzubetten, die dabei zum Teil auftauchen, wenn etwa Körperlichkeit und Performanz (z.B. Kreischen, Schreien) fokussiert werden, würde wesentliche Merkmale meines Materials unterschlagen: Die Stimme bei Forensic Architecture verliest einen Text, ist eingebettet in Text-Bild-Zusammenhänge und wird zu einem gewissen Grad als generisches Instrument eingesetzt.

Ahmad Ereket). In der Investigation *Digital Violence: How the NSO-Group Enables State Terror* von 2021 hat Edward Snowden den Kommentartext eingesprochen, bzw. laut Website die „Video Narration“ übernommen. Diese Investigation bricht auch in anderer Hinsicht mit dem Protokoll, denn das Video ist nicht nur mit einer Klangschiicht unterlegt, sondern nutzt die akustische Medialität ebenso zur Darstellung des Falls. In Zusammenarbeit mit dem Komponisten Brian Eno werden Klänge zur *data sonification* genutzt, um das Überwachungsmuster der Spähsoftware Pegasus zu ‚versinnlichen‘.

Diese beiden Fälle, in denen die beteiligten Stimmen und die Arbeit des „Sound Editing“ explizit im Impressum zu den Investigationen erwähnt werden – sonst lässt sich dem Impressum nicht entnehmen, wessen Stimme in einem Video hörbar wird – deuten darauf hin, dass die Kommentarstimme für die Videoverfahren von Forensic Architecture von strategischer Bedeutung ist. Während Forensic Architecture in der gängigen Rezeption vor allem im Kontext visueller Medien diskutiert wurde,<sup>73</sup> so verdeutlicht die Beschäftigung mit der Kommentarstimme die Notwendigkeit, den Evidenzprozess nicht nur anhand der visuellen, sondern ebenso anhand der Auseinandersetzung mit den akustischen Verfahren zu begreifen. Gleichzeitig wäre eine strikte Trennung problematisch, ist doch die Stimme fest in der Bildlogik der Videos verankert. So erscheint es irreführend, sie etwa als Kritik an einer okularzentristischen Medienkultur ins Feld zu führen.<sup>74</sup>

Mit Rücksicht auf den rhetorischen Evidenzeffekt, der sich klassischerweise als Form einer überzeugenden und bildgewaltigen Rede einstellt, ist eine Unterscheidung zwischen visueller und sprachlicher Form ohnehin kaum aufrechterhalten. Das „Vor-Augen-Stellen“ meint ursprünglich die mündliche Form, durch sprachliche Bilder unmittelbare Einsichtigkeit und Anschaulichkeit der Argumente und geschilderten Ereignisse zu bewirken. So wird die rhetorische „Redeaufführung“ (Ueding und Steinbrink 2011, 237) zu einem medial vielfältigen Spektakel, das sowohl den verbalen Vortrag als auch das Vorzeigen von Indizien umfasst und den Auftritt von Zeug:innen, Objekten, zeichnerischen Darstellungen und theatralischen Requisiten miteinbezieht.

Das Verhältnis von Stimme und Bild ist dennoch nicht allein eines der wechselseitigen Verstärkung. Zudem geht die Stimme nicht vollends im vorgelesenen Text auf. Sie ist mehr als ein schwach bestimmtes Supplement, das den Kommentartext als rein additive Beifügung verstimmlicht, sondern

übernimmt insgesamt über die Operativitätssteigerung des Visuellen hinaus (vgl. Krämer 2016, 60) politische und rhetorische Funktionen. Die Autorität, welche die Kommentarstimme bei Forensic Architecture umgibt, macht sich vor allem in der detaillierenden Beschreibung, in der faktischen Einführung in die Investigation und der strategisch kurzen Darstellung der politischen Hintergründe des Fluchtversuchs bemerkbar.

Die wohl prägnanteste Funktion des von der Kommentarstimme verlesenen Texts liegt in der Erläuterung des in der Investigation verhandelten Ereignisses. Im Zusammenspiel mit den visuellen Medien des Videos liefert sie präzisierende Informationen zur gewaltvollen Zurückweisung von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar an der griechisch-türkischen Grenze am 4. Mai 2019. Als detaillierendes Element fällt die Kommentarstimme in dieser Funktion in den Bereich der *enargeia* und folgt der rhetorischen Tradition der Evidenzbildung durch Beschreibungen und Informationen (vgl. Kemmann 1996). Vor allem die raum- und zeitbezogenen Informationen synchronisieren die visuelle und die sprachliche Ausdrucksweise der Videoinvestigation, welche sich auf diese Weise wechselseitig verstärken. So präzisiert der Kommentar die Satellitenaufnahmen mit Ortsangaben in unterschiedlichem Grad der Genauigkeit, indem er die Grenzregion zwischen der Türkei und Griechenland beschreibt. Er benennt geographisch nicht weiter bestimmbare Umgebungen der Flucht wie die „wooded area“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:01:59–00:02:01), in der sich die kleine Gruppe um Ayşe Erdoğan versteckt hält. Auch kartografisch präzise Angaben wie Ortsnamen, Straßennamen und Kilometerangaben, die mit Markierungen auf der Karte eingezeichnet werden, liefert er: „Nea Vyssa lies three kilometers south of the border fence and four kilometers west of the river.“ (00:02:04–00:02:09) In einem vergleichbaren Maße dient er zur zeitlichen Organisation des Videos und gliedert die 24 Stunden des rekonstruierten Ereignisses in Abschnitte. Zeitangaben werden ausgeführt, die zum einen geschätzte Zeiträume – „a few hours“ (00:02:19) –, dann aber exakte Uhrzeiten – „between 10:48 am and 01:32 pm“ (00:02:21–00:02:23) – umfassen. Während die Kommentarstimme die Zeiträume benennt, wird auf der Zeitleiste am unteren Rand der Montagefläche ein Punkt gesetzt. Bei der Erwähnung von Zeiträumen dehnt sie sich, um eine präzise Detaillierung zu ermöglichen. Das Zusammenspiel zwischen visueller und auditiver Ebene des Videos wird in diesen Passagen eindrücklich, wenn die Worte des Kommentars direkt zu grafischen Operationen auf der Montagefläche führen. Auch zur Lektüre der Screenshots

trägt die Stimme bei: Sie verliert Datum und Uhrzeit des Twitter-Screenshots und erklärt, dass und wann die Fluchtbotschaft Ayşe Erdoğan auf Twitter gepostet wurde. Den abgebildeten Interfaces von WhatsApp entnimmt sie die minutengenauen Uhrzeiten und Angaben zum Versand von Videobotschaften und Selfies. In diesen Sequenzen sorgt sie für faktische Genauigkeit und lenkt den Blick auf die aussagekräftigen Details der Bilder. Sie verliert die „Beschriftung“, welche den Bildern entweder als Metadaten entnehmbar war oder durch die Operationen auf der Montagefläche hinzugefügt wurden.

Um diese Wiederholungs- und Explikationsfunktion der Stimme zu konturieren, ist eine kurze Auseinandersetzung mit dem Begriff des *Kommentierens* interessant. Christian Metz hat die Kommentarfunktion von Schrifteinblendungen, Voiceover und weiteren narrativen Elementen im Film analysiert. Die Grundfunktion des Kommentars sei die Verdopplung: „Ein Kommentar definiert sich dadurch, dass er immer das, was er kommentiert, verdoppelt.“ (Metz 1997, 58) Ein sprachlicher Kommentar, so Markus Krajewski und Cornelia Vismann (2009, 6), tue dies in expliziter Form und schließe an eine quasimündliche Tradition des Redens über Referenztexte, Bilder oder Dokumente an. Beim Kommentieren handele es sich um eine sekundäre Produktion, die nicht ohne das Vorhandensein ihres Ausgangsmaterials existieren kann. Ein Kommentar brauche eine Referenz, seien es Bilder, ein literarischer Text oder ein Gesetzestext. Rückwirkend sei ein Kommentar normativ, da er die Referenz durch seine Auseinandersetzung nobilitiert. Die performative Doppelungsfunktion des Kommentars, die sie als Erzeugung von Redundanz beschreibt, greift Vismann (2006) in ihrer Auseinandersetzung mit „Benjamin als Kommentator“ auf. Benjamin (1991, 359) selbst hatte den Kommentar als eine „autoritäre Form“ beschrieben. Vismann bezieht diese Beobachtung auf die Rechtspraxis des Auslegens und Erörterns von Gesetzestexten. Anhand der spätantiken Digesten, in denen die Funktionen des Kommentars auf Analogisieren, Paraphrasieren und Übersetzen beschränkt wurden, beschreibt Vismann (2006, 349), wie seither versucht wird, „im Gewand des Kommentars etwas Neues einzuschmuggeln“. Dadurch werden Texte im Kommentar aktualisiert, ihre Fehler kompensiert und Widersprüche gelindert, Unklarheiten getilgt.

Auch bei Forensic Architecture deckt die Kommentarstimme Bereiche der Informationsverarbeitung und -übermittlung ab, die den Bildern als Referenzmaterial fehlen. In wenigen, aber für die kasuistische Logik der Videoinvestigation aufschlussreichen Sequenzen weiß der gesprochene Text mehr als die

Bilder zeigen. Er versorgt die Rezipient:innen des Videos mit Kontext, der über die Raum- und Zeitangaben in der Bildebene der Videoinvestigation selbst hinausreicht. Anders als beispielsweise bei der filmischen Konvention der Rückblende, die auf der Bildebene vergangene Ereignisse in Erinnerung ruft, um das gegenwärtige Geschehen zu erläutern und zu untermauern, übernimmt diese Aufgabe im Video von Forensic Architecture allein die Stimme. Dieser Umstand deutet auf die Relevanz der Kommentirstimme als epistemische Autorität hin, die über eine vermeintliche Zugänglichkeit einer *open verification* (Weizman 2019) hinausragt. Dieser Eindruck stellt sich bereits in den ersten Sequenzen des Videos ein, wenn die Ursache für die Flucht-Migration erklärt wird und die Namen der drei Personen genannt werden:

She was travelling with two friends, Kamil Yıldırım and Talip Nıksar. All three were prohibited from leaving the country, having previous convictions over alleged links to Fetulah Gülen's movement, which has been outlawed since an attempted coup d'état in 2016. Ayşe had previously spent 28 months in Sacram prison near Izmir. (00:00:46–00:01:10)

Als vermeintliche Anhängerin der Gülen-Bewegung, deren Mitglieder seit einem Putschversuch im Jahr 2016 in der Türkei politisch verfolgt werden, war Ayşe Erdoğan für 28 Monate in einem Gefängnis in der Nähe der Stadt Izmir inhaftiert gewesen. Ihr und ihren beiden Begleitern Kamil Yıldırım und Talip Nıksar war es verboten worden, das Land zu verlassen. Der strategische Einsatz einer epistemischen Autorität, der diesen drei Sätzen innewohnt, liegt jedoch nicht nur in diesen angeführten Fakten, sondern umfasst das bewusste Auslassen von weiteren Kontextinformationen.

Lässt sich dieser Umstand zwar zeit- und produktionsökonomisch erklären, so ist er als Mittel der rhetorischen *brevitas*, der Verkürzung, relevant. Einschlägig für einen solchen „Weg der Kürze“ ist laut Juliane Vogel (2015, 142) die „Suspendierung von Deutungsakten“. Die historischen Entwicklungen und politischen Umstände, die dazu geführt hatten, dass die drei Personen sich als in der Türkei als politisch Verfolgte zur Flucht nach Europa entschlossen, werden einem einzigen Satz zusammengefasst. Die Kürze der einleitenden Sätze lenkt den Fokus daher auf die investigativen Schritte und das Ereignis der Flucht selbst. Sie soll im Kontext der juristischen Sachlage zu verstanden werden, wonach gemäß des *Non-Refoulements* jede illegal eingereiste Person Anrecht auf ein Asylverfahren



hat. Die Hintergründe der Flucht sind für das Recht auf ein Verfahren daher nicht relevant.

Der knappe Stil der einleitenden Worte ist ein Mittel, das Widersprüche zu vermeiden sucht und eine klare, eindeutige Ausgangssituation produziert. In dieser Schwerpunktverlagerung auf analytische Schärfe liegt ein politischer Einsatz der Videoinvestigation. Sie wählt das Ereignis eines einzelnen Fluchtversuchs, dessen Dokumentationsversuche und die Verhinderung von Flucht wie Dokumentation, um ein systemisches Problem zu adressieren. Dazu verzichtet sie auf die Schilderung von Begleitumständen, möglichen Ursachen oder makropolitischen Zusammenhängen, die etwa aus einer Erläuterung der komplexen Beziehungen der Türkei zur EU, der prekären Situation von Regierungskritiker:innen unter der Präsidentschaft Erdogans oder der Herausbildung der Gülen-Bewegung als Protestformation bestanden hätte.<sup>75</sup> Eine konkrete Fallsituation, die Prekarität medialer Bezeugungsgesten und das systemische Gewalthandeln von staatlichen Kräften an den EU-Außengrenzen aufzudecken, macht sich das Video zur Aufgabe. Es verzichtet in diesem Kontext auf die Beantwortung der Frage, unter welchen Bedingungen eine solche Situation entstanden ist.

75 Eine solche Einordnung nimmt beispielsweise der *Spiegel*-Artikel vor, der nicht nur beschreibt, dass sich Ayşe Erdoğan nach ihrer Haft isoliert gefühlt habe, keinen Job fand und deshalb geflohen sei, sondern auch, dass İhsan Erdoğan angab, dass weder seine Schwester noch er Teil der Gülen-Bewegung seien (Christides, Lüdke und Popp 2020).

Es sind sich kurzfristig zuspitzende, aktuelle Fälle, die Forensic Architecture unter eindeutiger Parteinahme rekonstruiert. Die Agentur arbeitet an den Symptomen und gewaltvollen Materialisierungen von politischen Sachlagen und historischen Entwicklungen, nicht an den zugrundeliegenden langfristigen Prozessen. Die strukturellen Grundlagen der forensischen Sachlage fließen nicht über einen einleitenden Kommentar in die Videos ein, sondern verbleiben im Nichtgesagten. So hat nicht nur die Detaillierung und Erklärung, sondern auch die Selektion der Hintergrundinformationen Teil an der epistemischen Autorität der Kommentarstimme. Die dem gesprochenen Text vorgängige Informationsselektion ist weniger infrastrukturell begründbar als die Formatierung des visuellen Materials, das die Montagefläche vorgibt, sondern markiert den aktivistischen und politisch involvierten Einsatz der Agentur. Das Kommentieren weitet sich zu einer Geste der advokatorischen Parteinahme aus.

## Stimme geben, zuhören mit Akzent

Auch über den Kontext des konkreten Ereignisses hinaus lässt sich die Analyse der Kommentarstimme mit dem politischen Einsatz des Videos in Verbindung bringen. Grundsätzlich ist

die Stimme von einer weitreichenden Symbolik im Bereich des Politischen durchdrungen. Die Stimme zu erheben wird mit einer politischen, vor allem demokratischen Handlung assoziiert. Eine solche liberale Stimmpolitik sieht in der Abwesenheit der Stimme den Verlust von Handlungsmacht, indem sie Macht und Stimme miteinander gleichsetzt. Die Rolle der Stimme, des Sprechens und Gehört-Werdens sind zudem wesentliche Tropen der postkolonialen Theorie und Teil von allgemeinen Debatten zu Politiken der Repräsentation seit den 1970er Jahren. Wie lässt sich aber das Verhältnis von Sprechen und Sprechen-lassen in der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* zwar politisch, aber nicht essentialistisch fassen?

Ich steige mit einem *Close Listening* ein. In dem Video werden zwei konkrete Stimmen hörbar: die Stimme der Asylsuchenden und die Stimme der Ermittlerin. Sie sind Teil divergierender akustischer Umgebungen im Kontext digitaler Bewegtbildpraktiken: auf der einen Seite das Handyvideo der türkischen Lehrerin, aufgezeichnet in einem unwegsamen Sperrgebiet, Teil einer mobilen Medieninfrastruktur; auf der anderen Seite die Studiostimme der Ermittlerin, aufgezeichnet und bearbeitet mit professioneller Tontechnik. Beide Umgebungen instanzieren die Sprechstimmen im Umfeld ihrer Hintergrundgeräusche. Die Fluchtbotschaft Ayşe Erdoğans ist unterlegt mit einem Knacken und Rauschen, das der Wind in das Mikrofon der Handykamera einträgt. Unschwer lässt sich erhören, dass das Video draußen aufgenommen wurde, wie im Hintergrund Blätter rascheln und der Wind durch eine Grasfläche zieht. Ihre Stimme muss über die Geräusche hinwegsprechen, um hörbar zu werden.<sup>76</sup> Zusätzlich fällt auf, dass die Stimme der Asylsuchenden mit Untertiteln versehen wird, die die auf Twitter veröffentlichte Fluchtbotschaft in Worte fassen, während die Kommentarstimme der Videoinvestigation ohne sie auskommt. Dieses Moment der Nähe zum Rauschen und *Noise* in der Tonaufnahme wird durch die Untertitelung indirekt bestätigt, weil sie suggeriert, ihre Stimme sei unverständlich. Dies wird an anderer Stelle der Investigation, wie ich unter dem Aspekt der rhetorischen Amplifikation beschrieben habe, zugespitzt: Die vier Videobotschaften Ayşe Erdoğans werden über die Anordnung auf der Montagefläche und mithilfe einer Zeitleiste synchronisiert, dann ein weiteres Mal abgespielt. In dieser Überlagerung der vier Tonspuren entsteht eine akustische Überblendung zwischen Rauschen und Stimmen, die weniger eine klare Botschaft produziert, als dass sie an das energetische und materielle Moment der Fluchtsituation anschließt. Zwar verstärkt sie dessen Appellcharakter, erhöht gleichzeitig aber auch die Nähe dieser Aussagen zum Rauschen der „bare

76 Es handelt sich um einen Sound, der sich als O-Ton bezeichnen und problematisieren ließe (vgl. Maye, Reiber und Wegmann 2007).

liveness“ (vgl. Rangan 2017a, 62ff.). Diese Ästhetik wurde von der Medienwissenschaftlerin Pooja Rangan (2017a, 66) als „prescribed testimonial code through which the subjects of humanitarian emergencies become legible to humanitarian audiences“ beschrieben. Sie bezieht sich einerseits auf synchrone Live-Berichterstattung und mediale Übertragung, andererseits auf die Sichtbarkeit von Personen mit unsicherem politischen Status. In der „bare liveness“ steht nicht nur der Inhalt, sondern die authentisierende Form im Vordergrund, sodass sie sich tendenziell der Artikulation entzieht. Die Evidenz der Fluchtbotschaft, wie ich sie im zweiten Kapitel beschrieben habe, folgt in der formatfüllenden Inszenierung und der Amplifikation durch Forensic Architecture den Codes der „bare liveness“. Teil dieser Codes ist das Rauschen in der Aufnahme, das sich mit Roland Barthes (1990c, 250) als „Hörhintergrund“ bezeichnen lässt. Dieser Umgebungsraum ist für Barthes (1990c, 250) insofern ein „ökologische[s] Phänomen“, als er beispielsweise von Lärm oder Verschmutzung durchsetzt sein kann und im Zuhören die Unterscheidung zwischen semantischem Gehalt und Rauschen erfordert.

Neben diesen deutlichen Unterschieden in der Umgebung lassen sich Gemeinsamkeiten beider Stimmen ausmachen. Beide Stimmen und mit ihnen die beiden Positionen im Kontext des investigativen Rahmens sind als weibliche Stimmen rezipierbar. Beide Stimmen – die Stimme Ayşe Erdoğan und die Stimme der Ermittlerin – sprechen nur in einem begrenzten Maße für sich selbst, sondern äußern sich in der ersten Person Plural, sodass beide Stimmen als Stellvertreterinnen auftreten. Das „wir“ der Ermittlerin spricht für das kollaborative Team von Forensic Architecture. Es kommt in den Sequenzen zum Einsatz, in denen die Verfahren erläutert werden, die das Team zur Aufarbeitung des Falls angewandt hat: „[W]e have timecoded“ (00:02:37), „we were able to identify and confirm“ (00:04:11), „we located“ (00:04:55). Aber auch einige Schlussfolgerungen, die sich aus diesen Aktionen ergeben – „We understand this to be the latest possible time, the photo or video was taken“ (00:02:43) – formieren ein Gemeinschaftssubjekt. Nicht nur die forensischen Aktionen des Faktenchecks und des Querverweizens, sondern auch die relevanten Erkenntnisse, die sich aus diesen Handlungen ergeben, liegen somit in der Hand eines stimmlich nicht näher identifizierbaren Kollektivs, das der epistemischen Autorität des Kommentars zugearbeitet hat. Demgegenüber bezeichnet das „wir“, in dem sich Ayşe Erdoğan ausdrückt, einerseits die drei Personen Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar. Mit der Veröffentlichung der Fluchtbotschaft auf Twitter meldet es sich andererseits in einem größeren Umfang als ein stellvertretendes Sprechen

77 Auch im Kontext der Migrations- und Geschlechterforschung wird die Stimme als Metapher aufgegriffen (vgl. Hausbacher et al. 2012).

für ein „wir“ anderer Flucht-Migrant:innen und Asylsuchender zu Wort, das nicht namentlich bekannt und nicht in der Lage ist, sich vermittelt über ein Netzwerk öffentlich zu äußern.<sup>77</sup> Hinter diesem „wir“ verbergen sich eine nicht bezifferbare Summe undokumentierter Fluchtversuche und Hilfesuche. Dieser Umstand wird in dem Begleittext erwähnt, den die Agentur auf ihrer Website veröffentlicht hat und in den das Video eingebettet ist: „Ayşe Erdoğan’s case corroborates the many testimonies of migrants crossing the Evros/Meriç river from Turkey to Greece“ (Forensic Architecture 2020). Der aufbereitete Einzelfall dient exemplarisch und bekräftigend für nichtgehörte oder nichtartikulierte Aussagen von Flucht-Migrant:innen und Asylsuchenden, die beim Versuch, die Grenze zwischen Türkei und Griechenland zu passieren, im Sperrgebiet unter Anwendung von körperlicher Gewalt zurück in die Türkei gewiesen wurden.

Mit den undokumentierten Pushbacks, die in dem Video thematisiert werden, wird stellvertretend ein Rezeptionsmodus des strategischen Nicht-Hörens, des *Otherring* oder *Silencing* der Stimmen problematisiert, die wie Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar ihre Fluchterfahrungen teilen und gegen erlittenes Unrecht – „the best documented human rights violations that never occurred“ (Amnesty International 2021, 37) – sprechen. Ich wiederhole noch einmal das Zitat von Stefanos Levidis (2021, 147), das ich bereits zur Frage der zerstörten Handys angeführt hatte: „The pushback is the exact denial of reception – physical, administrative, emotional, and digital.“ In der Nicht-Aufnahme der Daten von Flucht-Migrant:innen und Asylsuchenden, im Zerstören ihrer Telefone und Dokumente, im Leugnen einer infrastrukturellen Routine wird die EU-Grenze als stabile Markierung mit hervorgebracht. Oder – wie es Hito Steyerl auf den Punkt gebracht hat: „Die Ordnung des Diskurses erlaubt die Artikulation bestimmter Sachverhältnisse nicht, da sie selbst auf diesem Schweigen beruht.“ (Steyerl 2008, 12)

Die Integration der Videoaufnahme der von Pushbacks Betroffenen in das Video von Forensic Architecture weist daher nicht nur auf die semantische Vielfalt der Stimme hin, sondern auch auf die mehrdeutige Konnotation der „Aufnahme“. Inklusion, Aufzeichnung, Absorption und Vereinnahmung, Empfangen, Integrieren und Anerkennen sind mögliche Übertragungen des Begriffs der medialen „Aufnahme“ im semantischen Feld der Migrationspolitik, wie Nanna Heidenreich (2019, 280–81) zusammengefasst hat. Die medientechnische Semantik der Aufnahme müsse sich um Aufmerksamkeit und Responsivität erweitern, um Flucht-Migrant:innen

als politische Subjekte anzuerkennen: „[L]et’s listen to arrival, let’s think migration through the ear.“ (Heidenreich 2019, 280)

Ästhetische Fragen nach Hörbarkeit und akustischer Gestaltung der Videoinvestigation und politische Fragen nach illegaler Zurückweisung, Nichtanerkennung von Asylrecht und europäischer Grenzsicherung verbinden sich in der geteilten Metaphorik der Stimme und der Aufnahme. Sie fügen der visuellen Logik des Auftretens, die ich im ersten Kapitel als eine ästhetisch-politische Form adressiert habe, die Frage nach akustischer Figuration hinzu. Wie ich dort geschrieben habe, handelt es sich bei der Videoinvestigation von Forensic Architecture um eine Praxis der „Aufnahme“, die einem normativen Forum vorgängig ist. Sowohl im topologischen Sinne der Montagefläche als auch mit Blick auf die Kommentarstimme im sozialen Verständnis eines geteilten Raums des Sprechens wird das Video-im-Video-Verfahren zu einer politischen Raumgebung. Dabei bleibt kritisch zu befragen, unter welchen Konditionen diese Aufnahme erfolgt.

### **Giving Voice**

Die Aufnahme von filmisch dokumentierten „Protagonist:innen“ sowie die Gestaltung des je spezifischen Hintergrunds wird in den Debatten im Kontext des Dokumentarfilms stetig neu verhandelt (vgl. Rangan 2017b; Honess Roe und Pramaggiore 2019). Der Impetus *anderer* im Dokumentarfilm eine *Stimme* zu geben, also das Projekt des *Giving Voice*, wurde im Zuge dessen in den frühen 1990er Jahren von der Autorin und Filmemacherin Trinh T. Minh-ha einer grundlegenden Kritik unterzogen. Wenn es dem Dokumentarfilm um einen Bezug zur „real world“ (Trinh 1991, 37) ginge, der über die Präsenz der Stimme sozialer Akteur:innen hervorzurufen sei, dann schlussfolgert sie: „[T]here is no such thing as documentary.“ (29) Ein nicht-hierarchisches, möglichst eingriffsloses Dokumentieren, das etwa in Konventionen des Direct Cinema erprobt und konzeptualisiert wurde, entlarvt Trinh als eine Fiktion. Das von ihr polemisierte *Giving Voice* ist aber vor allem auf die generöse Geste des Weitergebens-der-Kamera im ethnografischen Film bezogen und insofern metaphorisch für die Autorität dokumentarischen Schaffens einer westlichen Tradition der filmischen Ethnografie zu verstehen. Es sei ein durchweg paternalistischer Gestus, die anderen „für sich selbst sprechen zu lassen“, was impliziere, die anderen „so zu sehen, wie sie sich selbst sehen“, so Trinh (1991, 57). Denn deren visuelle und sprachliche Äußerung sowie deren Perspektive auf die Welt würden von den dokumentarischen Ansätzen im selben Zug als ungenügend bewertet, wenn nachträglich ein Kommentar

eingesetzt wird, um die Bilder einzufangen, zu deuten oder die O-Töne zu übersetzen:

Instead, people from remote parts of the world are made accessible through dubbing/subtitling, transformed into English-speaking elements and brought into conformity with a definite mentality. This is astutely called ‚giving voice‘ – literally meaning that those who are/need to be given an opportunity to speak up never had a voice before. Without their benefactors, they are bound to remain non-admitted, non-incorporated, therefore, unheard. (Trinh 1991, 60)

Auch wenn Trinh in diesen Sätzen auf die hörbaren Stimmen von dokumentierten „Protagonist:innen“ Bezug nimmt, so führt sie im folgenden Satz direkt eine Beschreibung von Kameraeinstellungen (Weitwinkelaufnahmen) an, die mit dieser Haltung konvergieren. Die intermediale Metapher des *Giving Voice* bezeichnet daher der Autorin zufolge ein Repräsentationsparadigma des ethnografischen Dokumentarfilms. Zwar handelt es sich bei dem „Pushback“-Video um eine von Menschenrechtsorganisationen beauftragte Investigation und um keinen ethnografischen Film und die Integration des selbstdokumentarischen Materials erfolgt z.B. durch diverse Rahmungen und Zitationen. Dennoch ist Trinhs Kritik nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Kommentar, Rahmung und Transformation finden in der „Pushback“-Investigation mit einem von Hierarchien geprägten Gestus statt.

Im Unterschied zur Asylsuchenden ertönt die Stimme der Sprecherin der Videoinvestigation aus einem Innenraum heraus: einem Studio- oder Aufnahmezimmer, der durchweg ohne Hintergrundgeräusche die Stimme freistellt und in ihrem Klang alleinstellt. Auf der Ebene der Bilder und des Texts suggeriert das Video über die operative Logik der Montagefläche, dass es sich bei dem Aufnahmezimmer um ein Büro oder einen Arbeitsplatz handeln könnte. Dies wird vor allen in späteren, an Tutorials erinnernden Sequenzen, in denen Bildschirmhandlungen gezeigt und erklärt werden, evoziert, wenn beispielsweise die Bewegung des Cursors im Fenster von Google Street View zu sehen ist. Die exemplarischen Geräusche einer solchen Desktopumgebung, das Klicken selbst oder das Tippen auf einer Tastatur, blendet das Video allerdings aus und entzieht sich somit einer räumlichen oder medienpraktischen Situierung. Wenn Barthes' oben angesprochene Beschreibung des Hörhintergrunds auf besondere Weise auf die Rolle der akustischen Umgebung aufmerksam macht, weil sie das „Zuhören als Ausübung einer *Intelligenz*-, das heißt Selektionsfunktion“ (Barthes 1990b, 250, Hervorh. i. O.) erschwert, dann

lässt sich dieser Umstand auf Umgebungen erweitern, die sich bemerkbar machen, ohne das Zuhören zu verhindern. Denn das Verschwinden eines Hörhintergrunds ist ein Phänomen, das weniger die Artikulation als den Ort der Ansprache verunklart und ihn neutralisiert. Die von Trinh vorgebrachten Merkmale der Untertitelung und der Integration der Sprecherin in hegemoniale Sprachstandards des Englischen sind ebenso Teil des Videos.

Die Mittel eines solchen Einsatzes, das haben postkoloniale feministische Überlegungen betont, befinden sich in einem ständigen *double-bind*. Dieser *double-bind* verknötet die ästhetischen mit politischen und epistemischen Strategien. Denn im Versuch, die „epistemic silences“ sozialpolitischer und kultureller Strukturen zu erforschen und zu hinterfragen, reproduzieren diese Mittel durch mediale Strategien und Rahmungen des *Giving Voice* nicht selten „token victims“ für einen dominierenden Diskurs oder kippen in einen simplifizierenden Essentialismus (Dhawan 2012, 54ff.).

So wird im Kontext der Migrationsbewegungen an den EU-Grenzen mit der gerahmten Rezeption der Stimmen von Betroffenen implizit eine Dichotomie zwischen Innen und Außen, zwischen Zentrum und Peripherie, reproduziert. Es besteht die konstante Gefahr, im Durchbrechen der normativen Sprechakte und Sichtbarkeiten von Personen auf der Flucht, eine künstliche Position zu generieren, die letztlich keinen emanzipativen Effekt hat, sondern gutmeinend den Ausschluss von Minderheiten erneut bestätigt und deren Desintegration mitbestärkt. Wenn sich das Video von Forensic Architecture als ein Ansatz lesen lässt, die ungehörten oder überhörten Stimmen der Asylsuchenden hörbar zu machen, ihren Auftritt aus dem prekären Umfeld der sozialmedialen Plattformen zu entbergen und in neue Kontexte zu integrieren, so produziert dieses Vorgehen seine eigene ambivalente Kehrseite im Verhältnis von Expertin und Asylsuchender: Das Gefälle zwischen der Stimme der Kommentatorin und der Asylsuchenden ist durch die unterschiedlichen Hörhintergründe deutlich vernehmbar. Gleichwohl, so betont Nikita Dhawan (2012, 56), bietet eine rein post-repräsentationale Politik weniger eine Lösung aus diesem Dilemma, als es die konsequente Hinterfragung der strukturellen Verstrickungen und die Mühe um Transparenz im eigenen Handeln vermögen. Eine Kritik an Forensic Architecture's Politik der Stimme muss auch die Standpunktbestimmung der Agentur in den Blick nehmen. Denn diese fließt in die Artikulation der Kommentarstimme ein. Es lohnt sich daher ein erneutes Hinhören, das beiden Stimmen in ihrer klanglichen Akzentuierung – der Stimme der

Asylsuchenden, der Stimme der Ermittlerin – Gehör schenkt. Beide Stimmen sprechen mit einem regionalen Akzent.

### **Listening with an Accent**

Im Unterschied zu Begriffen wie „Dialekt“ oder „Soziolekt“, die sich auf Grammatik und Vokabular beziehen, markiert der sprachliche Akzent in der Phonetik ganz allgemein und wertfrei lautliche und regionale Besonderheiten der Sprecher:innen (vgl. König und Brandt 2006, 125). Nicht nur, aber vor allem beim Sprechen einer Fremdsprache lassen sich Akzente als gruppenspezifische Merkmale erhören, die sich bis zu einem gewissen Grad der Kontrolle und Manipulation entziehen. Durch Akzente unterscheidbare Aussprachen eines Worts sind „Inkorporation des Sprechens“ (Binczek 2019, 104). In einer weiteren Bedeutungsdimension bezeichnet der Akzent eine Emphase auf einem einzelnen Wort oder einer Silbe, die durch Betonung im Redefluss hervorsteht. In diesem Verständnis verschiebt sich der Begriff des Akzents hin zu einer Markierung, welche rein verbale Äußerungen übersteigt. Über die linguistische Perspektive hinausgehend, die alle Akzente gleichwertig betrachtet, ist zudem festzuhalten, dass der sprachliche Akzent ein kulturelles Phänomen ist, das sozio-ökonomische, ableistische, geschlechts- und klassenbezogene Faktoren in sich trägt. Die durch Akzente vorgenommene Markierung von Differenzkategorien wird auf diese Weise zu einem machtvollen Detail, das transversal von persönlich-intimen zu gruppenspezifischen Identitätsbildungen und -zuweisungen beiträgt (vgl. Naficy 2001, 23). Durch die Filter von Rassismus und Regionalismus, Xenophobie, Homophobie und Transphobie werden sie dazu als aufgeladene Indizien wahrgenommen.

Mit Blick auf die Rolle des Akzents und der Akzentuierung kann die Metapher des *Giving Voice* aktualisiert werden. Pooja Rangan (2017b) hat hervorgehoben, dass eine Zuspitzung, wie sie Trinh formuliert, die Spezifität der Stimme für den audiovisuellen Realitätseffekt vernachlässigt und diese lediglich im „Halbschatten“ des Dokumentarischen verortet. Denn in diversen metaphorischen Fällen – sei es in Bezug auf die eigene Stimme des Films oder auf den Anspruch, durch den Film, anderen eine Stimme zu geben – geht nicht nur die konkrete Verwendung unterschiedlicher dokumentarischer Modi der Stimme oder der akustischen Äußerung verloren, sondern es wird zugunsten der Metapher eine analytische Dematerialisierung der Stimme produziert (vgl. Rangan 2017b, 281).



78 Das Konzept der Stimme begreift Rangan (2017b, 282) wie folgend: „We redefine the ‚voice of documentary‘ as a specific form of audibility whose rhetorical and aesthetic modes of sonic focus (1) fashion its contents in forms that can be understood and apprehended as a voice, (2) shape a listening ear that accommodates to its call, and (3) call into being a mode of relation or resonance – a ‚shared world‘ – between these felt but often unspoken forms of speaking and listening.“

Stattdessen widmet Rangan dem Phänomen des sprachlichen Akzents besondere Berücksichtigung. Der hörbare Akzent sei geeignet, im Dokumentarischen ein Spektrum differenzierter Hierarchien anstelle eines dualistischen Stillstands zwischen Klang und Inhalt einer Stimme zu erarbeiten. Ähnlich wie Heidenreich plädiert Rangan dafür, die Stimme durch das Konzept der *audibility*, der Vernehmbarkeit bzw. Hörbarkeit zu ersetzen.<sup>78</sup> Zwar ist diese Forderung im Kontext der kritischen Auseinandersetzung mit der Stimme nicht neu (vgl. z.B. Bassel 2017), doch wird sie bei Rangan vor allem im Zusammenhang mit Fragen nach dem veränderten Status des Dokumentarischen gestellt. Es sei Ziel dieser sensorischen Neuausrichtung, eine Stimme im Dokumentarischen zu beschreiben, die gleichzeitig mehr umfasst als tatsächlich gesprochene Worte, Texte und Aussagen, aber auch nicht rein metaphorisch zu verstehen sei: „Voice is the product of sonic forms and auditory practices that render sound meaningful and call into being practices of listening that resonate with these meanings.“ (Rangan 2017b, 282) Die Stimme als Resonanzphänomen bewirke einen geteilten Raum diverser Formen des Sprechens und spezifischer, situierter Weisen des Zuhörens. Ein Akzent trete zuerst als Beweis einer Differenz in Erscheinung, bleibt dann aber als Dokument des situierten Wissens und der Annahmen der Hörenden bestehen (Rangan et al. 2023, 2). Den Akzent nicht als einen Identitätsindex zu begreifen, sondern als eine universale Kategorie, die als eine partikuläre maskiert wird, steht im Zentrum der von Rangan geprägten medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Akzent (Rangan et al. 2023, 4). Die „fuzziness“ (Rangan et al. 2023, 6) des Akzents versteht sie als eine Einladung, Neuperspektivierungen vorzunehmen und Akzente als „enactment of expertise“ (5) oder „desire, aspiration, or mode of affinity“ (5–6) zu begreifen.

Auf diese Weise führt Rangan den Akzent als Medium ein, um Trinh T. Minh-has rein negative Beschreibung der Stimmpolitik im Dokumentarischen neu zu rahmen. Statt die Metapher des *Giving Voice* zu bemühen, seien die „neutralizing masks and accentuating marks“ (Rangan 2019, 38) zu beobachten, die die *accentedness* eines Dokumentarfilms, seine Politik der Vernehmbarkeit zum Ausdruck bringen. Solche Maskierungen und Markierungen finden im Aufeinandertreffen der beiden auditiven Auftritte in *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* statt: Die Kommentarstimme ohne Hörhintergrund bewegt sich im Rahmen der Neutralisierung, während das Rauschen, das sich in die Aufnahme der Asylsuchenden einschreibt, diese markiert. Über das geteilte

Sprechen mit Akzent wird eine solche strikte Abgrenzung jedoch hinfällig. Dieser Ambiguität gehe ich im Folgenden nach.

Mit Blick auf akzentuierte Stimmen wird weniger die medientechnische Unterscheidung zwischen dem apparateinduzierten Rauschen und der Selbstpräsenz der Stimme, sondern der mediale Eigenwert spezifischer Aussprachen, Akzente und Sprechweisen in den Fokus gerückt (vgl. Binczek 2019, 104). Nicht nur die Appellstruktur und Dringlichkeit der Fluchtbotenschaft der Betroffenen, sondern auch dieser Eigenwert des artikulatorischen Akzents ist ein ästhetisches Mittel, dessen sich Forensic Architecture nach Aussage der Ermittlerin Christina Varvia bewusst bedient. Die Hörbarkeit ihres eigenen Akzents beschreibt sie als Mittel der Situierung:

It is important for us to use multiple accents. There is discrimination happening with people who have a certain continental accent. And we do feel that it is important to know that most of us working in London come from somewhere else. We're migrants at best and we are also proud of that. And we are also able to speak back. [...] Speaking in English as a second language gives us more strength because we have the understanding of another language. (Gespräch vom 20. September 2021)

Varvia bezieht sich mit diesen Aussagen auf die Zusammensetzung des heterogenen Projektteams um Forensic Architecture an der Londoner Goldsmiths Universität. Die „multiple accents“ bezeichnen in diesem Kontext die konkret hörbare Vielstimmigkeit in den wechselnden Kommentarrollen, in welchen die meisten Sprecher:innen Englisch mit einem nicht-Britischen Akzent sprechen. Dem Einsatz des Akzents kommt laut Varvia eine strategische Funktion zu, „to speak back“, um noch eine weitere verbreitete Formulierung im Kontext politischer Metaphorisierung der Stimme aufzugreifen.

Akzent und Situierung zusammenzudenken, führt unweigerlich zu Donna Haraways (1988) Text über „Situated Knowlegdes“, in dem sie für die Einbeziehung lokaler und verkörperter Perspektiven der Forscher:innen argumentiert, um das Paradigma der wissenschaftlichen Objektivität neu zu prägen. Bei der Lektüre ihres Texts fällt auf, dass Haraway (1988, 581) sich primär auf visuelle Metaphern stützt und das situierte Wissen als „embodied nature of all vision“ rahmt. Vielzitiert ist die Passage, in der sie den „god trick of seeing everything from nowhere“ (Haraway 1988, 581) als die hegemoniale Position der Neutralität und Nichtmarkiertheit mit visuellen Metaphern

beschreibt. Dass sich dem *god trick* die *voice of god* zur Seite zu stellen lässt, liegt auf der Hand.

Der Akzent hat sowohl für die situierte Praxis des Sprechens und Hörens als auch für die zugehörigen Metaphern von Agency Bedeutung. Christina Varvias Formulierung, dass der Akzent Modi des *enablings* beinhaltet, schließt an die von Rangan geforderte Perspektive an, im Akzent kein Stigma, sondern eine Expertise zu vernehmen. Mit Haraway kann der Akzent darüber hinaus als eine material-semiotische Figur gelten, die eingebettet in ihre spezifischen Hörumgebungen in Erscheinung tritt oder verdeckt wird. Denn die „embodied nature“ jeglichen Sprechens unterscheidet nicht zwischen Akzent und Nicht-Akzent, sondern zwischen jenen Akzenten, die von ihren Hörer:innen wahrgenommen werden und jenen, durch die „hindurchgehört“ wird. Mit den unterschiedlichen Einbettungen der beiden Akzente – in den geräuschlosen Studio-raum der Ermittlerin und das Grenzgebiet der militärischen Sperrzone, in dem sich die Asylsuchende befindet – wird eine ambige Form der Situietheit und hierarchischen Verknüpfung zwischen den beiden Stimmen des Videos produziert. Der zwischen Ayşe Erdoğan und Christina Varvia im geteilten Sprechen mit Akzent zum Ausdruck gebrachte *double bind* stellt essentialisierende oder vereinfachende Begriffe von Akzentuierung und Situietheit auf den Prüfstand, indem er innerhalb dieser Differenzkategorien neue Unterscheidungsebenen anbietet. Er stellt eine Zuspitzung für die Problemlagen engagierter Videoproduktion und der Verknüpfung von politischen und ästhetischen Anliegen dar und akzentuiert die komplexen Selbstansprüche der Agentur. „Es macht die Technik der Stellvertretung“, wie die Literaturwissenschaftlerin Katrin Trüstedt (2022, 13) den englischen Begriff *agency* übersetzt, „aus, dass sie erlaubt, ihren dynamischen, prekären und geteilten Charakter mit zu reflektieren“.

Ausgehend vom Kontext des *Thinking with an Accent* schlage ich eine situierte Praxis des *Listenings* als kritische Rezeption der Videoinvestigation vor: Wie wird die Rolle der Zuhörer:innen durch die akzentuierten Stimmen herausgefordert? Ich komme nun auf die eingangs formulierte Beobachtung zurück, dass Betrachter:innen der Videoinvestigation, die sich auf ein *Close Listening* und die politische Ansprache der engagierten Videoproduktion einlassen, erneut gefordert sind, ihre Rolle zu wechseln. Hatte sich die Montagefläche als ein geteilter Tisch zwischen Kunst, Wissenschaft und Rechtsprechung präsentiert, so reflektiert die Kommentirstimme mit der Integration des Fluchtauftritts in den Evidenzprozess nicht nur die innere Politik der Videoinvestigation,

sondern auch deren Außen. Denn neben der impliziten Aufforderung, über die Investigation zu urteilen oder sie als Kollaborationspartner:in weiterzuentwickeln, wird mit der Akzentuierung der beiden Stimmen ein *unlearning* gefordert, das sich gegen das forensische, also gegen ein polizeilich-identifizierendes Hören richtet.

Ein forensisches Hören würde die im Video hörbaren Akzente, vor allem wohl das Sprechen der Asylsuchenden zum Zwecke der Identitätserkennung, als einen „linguistic passport“ (Pfeifer 2023, 196) vernehmen. In diesem Modus auditiver Aufmerksamkeit bringt sich ein staatliches und gesellschaftliches Begehren nach der Klassifikation von Akzenten und nach stabilen Grenzregimen zum Ausdruck, wie Michelle Pfeifer (2023, 196) anhand von Verfahren der Sprachanalyse zur Herkunftsbestimmung (Language analysis for the determination of origin, LADO) schreibt: „This desire demands that people seeking asylum offer their voices and stories, which become scrutinized and classified to reinforce border and migration regimes by mapping linguistic boundaries onto territorial borders.“ Das forensisch-sprachanalytische Hören im Asylprozess, das den Akzent als starken Identitätsmarker erst hervorbringe, sei vom konstanten Verdacht gegenüber der Sprechenden geprägt, der beispielsweise einen gespielten Akzent oder das Verstecken von Sprachkenntnissen bei den Asylsuchenden unterstelle (Pfeifer 2023, 200).

Indem es im geteilten Sprechen dazu beiträgt, das Englische als „Hochsprache zu deterritorialisieren“ (Deleuze und Guattari 1992, 146), problematisiert das Aufeinandertreffen der akzentuierten Stimmen in *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* das polizeilich-forensische Hinhören. Nicht als unmittelbar unterscheidbarer Klang, der seine unerschütterlichen Wurzeln klar innerhalb der Grenzen eines Nationalstaats markiert, sondern als ein migratorisches Detail des ständigen *displacements*, möchte ich vor diesem Hintergrund das Aufeinandertreffen beider Akzente fassen. Als dialogische Figur wird der mediale Eigenwert des Akzents beschreibbar, welcher sich bis in die weitverzweigten Modi der Stellvertretung, Zusammenarbeit und Kollektivität einschreibt, in denen beide Stimmen vernehmbar sind. Ein Erhören dieses *displacements* hilft, das staatliche Begehren nach Abschottung und Grenzziehung zu problematisieren. Wenn gleichzeitig die hierarchische Aufteilung zwischen beiden Stimmen im Kontext der Videoinvestigation beibehalten wird, welche in der Gestaltung der Hörhintergründe zum Ausdruck kommt *und* die Akzentuiertheit der Sprecherinnen eine Deterritorialisierung stabiler Identitäten vornimmt, provoziert dies bestenfalls die

Zuhörer:innen, ihr eigenes Rezipieren nach Vorannahmen zu befragen: Welcher Stimme wird mit einem „accented testimonial desire“ (Rangan et al. 2023, 200) zugehört? In welcher Position wird der Akzent als Expertise anerkannt, wann dient er der Bestätigung einer „bare liveness“?

Ein solches politisch-emphatisches und selbstreflexiv-situierendes Zuhören muss das forensische Zuhören im Sinne der *counterforensics* hinter sich lassen können. „Against the xenophobic dictates of linguistic profiling, we propose [...] a xenophilic and xenophonic politics of attunement“ (Rangan et al. 2023, 12), so die Herausgeberinnen des Bands *Thinking with an Accent*. Für mich steht die Frage im Raum, ob dieses *unlearning* im Rahmen der Videoinvestigation möglich ist. Kann ein Verfahren, das es sich zur Aufgabe macht, den forensischen Blick umzukehren, auf das forensische Hören verzichten? Lässt eine am Indizienparadigma geschulte Bildlektüre, welche den Blick auf beweiskräftige Details richtet, zu, zugleich die vernommenen Stimmen in einem tatsächlich *gegen* das Forensische gerichteten Modus zu vernehmen?



# Fluchtrouten

## navigieren

79 Jason Farman (2011, 465) hat die in der digitalen Kartenpraxis von Google Earth integrierten Blickdistanzen genauer beschrieben: „Once started, the program situates viewers from roughly the same distance to Earth as some of the Apollo 8 whole-earth photographs – about 16 000 miles – and then zooms in on (or ‚flys to‘ in Google Earth terminology) the user’s region.“ (Vgl. dazu auch Tollmann 2023)

80 Dies wird im Video knapp als „standard procedure“ kommentiert.

Auf dem virtuellen Globus von Google Earth lassen sich die Grenze zwischen Türkei und Griechenland, der Evros, und der kleine griechische Ort Nea Vyssa problemlos finden. Ein Eintrag in die Suchmaske der Plattform genügt. Während sich der Globus sekundenschnell zur genannten Position dreht, führt ein beschleunigter Zoom in die 1:500-Ansicht auf ein Satellitenbild, das die kleine Stadt aus einer Höhe von drei Kilometern zeigt.<sup>79</sup>

Nach Nea Vyssa begaben sich Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar, nachdem sie sich im Wald versteckt und mithilfe von WhatsApp-Nachrichten, Emails und Videobotschaften zu Wort gemeldet hatten. Als Antwort auf eine Anfrage bei Menschenrechtsanwält:innen war ihnen empfohlen worden, sich dort bei der Polizei zu melden, um registriert zu werden und die notwendigen Schritte für ein Asylgesuch einzuleiten.<sup>80</sup> Für die Dramaturgie des Videos heißt dies, dass auf den Auftritt in der öffentlichen Umgebung der Timeline von Twitter nun ein Eintritt in den buchstäblichen öffentlichen Raum folgt; im Video figuriert durch die Fassade eines Regierungsgebäudes, den *central square* Nea Vyssas und schließlich

durch die Polizei- und Grenzwanne in Neo Cheimonio. Um die Anwesenheit der drei Asylsuchenden an diesen Orten zu belegen, nutzt die Investigation drei Bilder. Vor dem Regierungsgebäude versendeten Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar ein Selfie. Ein weiteres Foto, das die drei Personen in Nea Vyssa zeigt, wurde von einem griechischen Anwalt erstellt. Das dritte Bild, welches ebenfalls von dem Anwalt angefertigt wurde, zeigt die Rückseite eines flachen Gebäudes, das an eine Kaserne erinnert.

Im Kommentar wird es als Polizeiwanne von Neo Cheimonio beschrieben, in die die Gruppe am späten Nachmittag, etwa anderthalb Stunden nach ihrer Ankunft bei der Polizei in Nea Vyssa, gebracht worden war. Die Stadt liegt ungefähr 25 Kilometer von Nea Vyssa entfernt. Um 18:53 Uhr hatte Ayşe Erdoğan von dort aus eine letzte Standortmitteilung an ihren Bruder geschickt. Das Foto des Anwalts wird in der Videoinvestigation von Forensic Architecture mit Videomaterial unklaren Ursprungs zusammengeschnitten, welches das Gebäude von seiner Vorderseite zeigt und aus einem vorbeifahrenden Auto aufgenommen wurde: „We were able to obtain footage confirming the location.“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:06:03–00:06:19)

Die Polizeiwanne in Neo Cheimonio, wo Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar befragt und inhaftiert wurden, gilt als Ort, an dem Flucht-Migrant:innen unter schlechten Bedingungen und in unhygienischen Umständen festgehalten werden. Den Recherchen von Forensic Architecture folgend ist sie Teil der „pushback infrastructure“<sup>81</sup> in der Region. Dass diese Infrastruktur als Assemblage heterogener Bestandteile aufgefasst werden muss, machen Lena Karamanidou, Bernd Kasperek und Simon Campbell (2021) deutlich:

Detention in Greece has been a core technique for governing migration, reflecting policies of illegalisation and criminalising unauthorised entry, even if deportations, which provided one of the key reasons for detention, were not feasible. [...] However, the linkages between detention and pushbacks at the Greek-Turkish border illustrate how the governance of borders relies on assemblages of both formal and informal practices and infrastructures.

Vor allem polizeiliche Strukturen, die zur Befragung, Durchsuchung und Inhaftierung von aufgegriffenen Asylsuchenden und Flucht-Migrant:innen dienen, sind wirksame Knotenpunkte des Pushback-Systems. Neben der Polizeiwanne in Neo Cheimonio zählen Gebäude in Tycherio, Soufli, Feres

81 Den Begriff der „pushback infrastructure“ nutzt Forensic Architecture in der Kommunikation von Recherchen (@ForensicArchi 19. Oktober 2020). Auch auf der 2022 veröffentlichten Plattform, die die Fluchtversuche Parvins dokumentiert, ist von Pushback-Infrastrukturen die Rede (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Parvin*).



und Poros als für den öffentlichen Blick verschlossene Haftanstalten dazu. Um die Inhaftierungen geheimzuhalten, wird auf bestehende und vernachlässigte Infrastrukturen der Landwirtschaft zurückgegriffen. Karamanidou, Kasperek und Campbell (2021) zufolge, handelt es sich oft um unscheinbare Nutzgebäude: „The proliferation of these structures, often concealed by their benign outward appearance as farm buildings, fits in with the dispersed geography of pushbacks – and the way detention is increasingly serving as a temporal stage within the execution of violent removals.“ Dies zeigt erneut, dass der Begriff der „Zurückweisung“ die infrastrukturelle Ebene der Pushback-Operationen verschleiert, welche für Betroffene nicht nur eine erneute Grenzüberquerung, sondern auch die Erfahrung der gezwungenen Arretierung und Inhaftierung beinhaltet. Oft werden die Inhaftierten in Gruppen auf engem Raum eingesperrt; Zugang zu Nahrung, Medikamenten oder Wasser wird ihnen ebenso verwehrt wie die Möglichkeit, sich Rechtsbeistand zu suchen oder mit Angehörigen zu kommunizieren. Die Polizeiwache in Neo Cheimonio taucht darüber hinaus in Online-Datenbanken wie dem Global Detention Project (2020) auf, die „Condition Complaints“ registrieren, die das European Committee for the Prevention of Torture and Inhuman or Degrading Treatment or Punishment (CPT) nach einem Besuch der Einrichtung im März 2020 angemerkt hatte. Das Gebäude befindet sich in einem unzumutbaren hygienischen Zustand, resümiert der Bericht, die Zellen und die Sanitäreanlagen seien verreckt.<sup>82</sup>

**82** Das CPT (Council of Europe 2020, 17) wählte folgende Beschreibung: „At the time of the visit, Soufli and Neo Cheimonio stations, were not holding any migrants. Both had, however, held significant numbers of persons in the two weeks prior to the visit. It was noticeable that at Neo Cheimonio, in particular, the sanitary annexes were very dirty, with human faeces smeared on the floor in several of them. Further, the cells were filthy and the foam mattresses old and stained. The exercise yard was filthy too. If the detention areas are in such a state when unoccupied, they can only be considerably worse when inhabited. Detention premises and sanitary annexes must be kept clean and in state of good repair and hygiene.“

Mit dem abschließenden Blick auf die Polizeiwache in Neo Cheimonio erscheinen die drei Fotos als Bilderfolge, die von den drei Betroffenen hin zu einer Dokumentation der räumlichen Umgebung und Gebäuden als Infrastrukturen der polizeilichen Grenzkontrolle führt. Auch wenn sich im Videobild die Anordnung der Elemente auf der Montagefläche dazu erst einmal nicht verändert – weiterhin ist sie mit den drei zentralen Elementen Karte, Zeitleiste und WhatsApp-Screenshot bestückt – wird anhand der Bilder deutlich, dass ein neues Kapitel der Recherche eingeleitet wird, das sich von der Präsenz Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırıms und Talip Niksars zunehmend entfernt. Dies schlägt sich in den Worten der Kommentatorin nieder, deren das Material rahmende Beschreibungen zunehmend passivierend klingen: „The group was last photographed in the central square of Nea Vyssa.“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:04:22–00:04:26)

Die Neukonfiguration des Fluchauftritts entspricht der Machart der Bilder. Beim ersten Bild handelt es sich um das

83 Im Video wird er als „greek lawyer“ bezeichnet. Dem Artikel des *Spiegel* ist sein Name, Nikolaos Ouzounidis, zu entnehmen (Christides, Lüdke und Popp 2020).

letzte Selfie, das die drei Personen anfertigten. Schräg angeschnitten ragt links eine hellgelbe Hausfassade ins Bild, darauf erkennbar ein blauer Schriftzug. Ebenfalls von links neigt Ayşe Erdoğan ihren Kopf ins Bild, während ihre beiden Begleiter neben und hinter ihr in die Kamera blicken. Im Hintergrund erkennbar sind eine Baumkrone und ein Laternenmast. Das zweite Foto, erstellt von einem griechischen Menschenrechtsanwalt, den Ayşe Erdoğan um Rechtsbeistand gebeten hatte,<sup>83</sup> zeigt einen Bildausschnitt, der auf den ersten Blick nur schwer einzuordnen ist: im Vordergrund ein mit hellblauen Fliesen ausgekleidetes leeres Becken, wohl Teil einer Fontäne oder eines Springbrunnens. Drei hölzerne Säulen und der Mast einer Straßenlaterne ragen vertikal im Bild empor und sind durch den Bildrand angeschnitten, sodass ihre Zugehörigkeit zu einem baulichen Ensemble nicht offenkundig wird. Details von Straßenmobiliar wie holzkleidete Mülleimer sowie eine kleine Gruppe von Kastanien mit angeschnittenen Baumkronen, eine Grasfläche in einem von Steinen gesäumten Blumenkübel bilden eine urbane, aber unspezifische Kulisse. Im Fluchtpunkt des Bildes sitzen die drei Personen mit gesenkten Köpfen eng nebeneinander auf einer Bank. Ayşe Erdoğan's rosa Pullover ist leicht zu erkennen, sonstige Details zu den Freund:innen sind nicht im Bild auszumachen, denn sie wurden aus einer Entfernung von wohl ca. 40 Metern fotografiert – verglichen mit der Armlänge, die das Objektiv des Handys für die Aufnahme des Selfies von den Gesichtern der drei Figuren entfernt war, eine bemerkbare Distanz. Das Foto der Polizeiwache und der kurze Clip abstrahieren noch einmal von der Erscheinung der drei Personen. Aus einem Autofenster heraus gefilmt – am unteren Bildrand angeschnitten erkennbar sind die Unterkante des Autofensters und der Seitenspiegel – nimmt eine Straße ungefähr die Hälfte des Bildes ein, dann ein hoher Maschendrahtzaun, einige Bäume, andere Autos und die links im Bild angeschnittene Polizeiwache.

Würde man diese drei Bilder nebeneinanderlegen und vergleichend anordnen, ergäbe sich eine Bildsequenz, die in der Abfolge kaum über Evidenz verfügen würde; zu sehen wären lediglich drei Personen vor einem Gebäude, ein unscheinbarer Ortskern, ein im Vorbeifahren fotografiertes Flachhaus: Handy-Selbstdokumentation, eine urbane Kadrierung, eine aus der fahrenden Bewegung heraus erstellte Ansicht. Jedoch sollen die drei Bilder die zentrale Aussage des Videos belegen: dass sich Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar ihren eigenen Angaben gemäß in Griechenland, also im Gebiet der EU, befunden, sich dort bei den Behörden gemeldet hatten und ein Asylverfahren anstreben wollten. Zentral ist der Nachweis dieser Aussage insofern, als dass die Zurückweisung ohne die

Aufnahme eines solchen Verfahrens einen Rechtsbruch darstellt. Die Videoinvestigation nähert sich in dieser Sequenz einer für die Falldarstellung entscheidenden Stelle.

Um diese Bilder im Ort Nea Vyssa und an den entscheidenden Positionen zu lokalisieren, schließt die Videoinvestigation an die oben erwähnte digitale Kartenpraxis von Google Earth an. Der Wechsel von der Satellitenansicht von Google Earth zur Ansicht auf Bodenniveau von Google Street View mittels eines virtuellen Flugs wird von der Agentur als Verfahrensevidenz angewandt. Dies heißt, dass eine navigatorische Geste, die den Betrachter:innen aus der Alltagspraxis des Mediengebrauchs vertraut und bekannt ist, für Einsicht und imaginäre Nachvollziehbarkeit sorgt. Weniger die Referenzialität der Einzelbilder oder die Identifizierung einer Position auf einer Karte, sondern die Übergänge zwischen den Bildern und der Prozess der Geolokalisierung erzeugen Evidenz. Nicht als in sich aussagekräftige Indizien aufgrund ihrer medien-spezifischen Eigenschaften haben die drei Fotos Beweiskraft, sondern weil sie sich mithilfe einer Modelloperation in die epistemischen Räume digitaler Karten einfügen lassen und dort eine höhere Anschaulichkeit bekommen: Sie erlangen Evidenz, weil sie Teil einer Operation werden. Das Video macht es sich zur Aufgabe, drei einzelne Bilder in die visuellen Kartenwelten von Google Earth und Google Street View zu integrieren. Innerhalb von nur 38 Sekunden ereignen sich geschmeidige Bildübergänge zwischen den drei Fotos und den digitalen Karten von Google Earth und Street View. Zur Vermittlung dieser Bildebenen wird ein von Forensic Architecture erstelltes 3D-Modell genutzt, das in neutralen Grautönen als solches markiert wird. Diese Operation bezeichne ich im Folgenden als *Modelloperation*. Sie gestaltet den Übergang zwischen Einzelbild und kartografischer Totalansicht, also auch: zwischen potenziell evidenzfähigem „Schnipsel“ und einer in ihrer Datenbasiertheit auf allgemeine Glaubwürdigkeit und Beweiskraft Anspruch erhebenden Erfassung der Welt im epistemischen Bild.

Der Begriff der Modelloperation knüpft lose an medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit operativen Bildern und operativer Bildlichkeit an.<sup>84</sup> Operative Bilder werden nach Harun Farocki (2004, 17) als nichtvisuelle Bilddaten betrachtet: „These are images that do not present an object but are part of an operation“ (vgl. dazu Pantenburg 2017). Sie gelten als Bilder, die im erkennenden Sehen ausgewertet werden, wobei ihr Schauwert zugunsten des technischen Prozesses vernachlässigt wird. Operative Bildlichkeit bezeichnet ein Set an Verfahren, die an Bildern vorgenommen werden, um diese derart zu operationalisieren. Diagramme,

**84** Genau besehen ist die Modelloperation eine *Bildoperation*, operiert sie doch wie die gesamte Videoinvestigation im zweidimensionalen Bewegtbild.

Karten und Kombinationen aus Bild und Text zählen dazu (vgl. Parikka 2023; Meyer 2019; Hoel 2018; Krämer 2015). Offen bleibt, wie operative Bilder einzuordnen sind, die sowohl ästhetischen als auch epistemischen Anspruch haben können, wenn sie etwa nach vollzogener Operation zu repräsentativen Zwecken gebraucht werden (vgl. Tollmann 2024, 149; Pantenburg 2011, 58). Daher geht auch die Modelloperation bei Forensic Architecture nicht vollends in den Begriffen des operativen Bildes auf, da sie gezielt auf rhetorische Anschaulichkeit hin angelegt ist.

In *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* wird die Modelloperation an jedem der drei beschriebenen Bilder vollzogen und folgt dem gleichen Ablauf: Sie beginnt mit einer Draufsicht auf das Satellitenbild, welches mit roten und gelben Punkten und roten gestrichelten Linien von der letzten Standortmitteilung auf eine weitere Position auf der Karte verweist. Es folgt ein Flug in die Karte hinein. Mithilfe einer virtuellen Kamera wird jedoch nicht in die 3D-Ansicht von Earth, sondern in die zentralperspektivische horizontale Ansicht einer hellgrauen Modellkulisse hereingezoomt. Daraufhin wird das Foto dem Screenshot entnommen, auf das Modell appliziert und vor dessen Hintergrund gezeigt. Es folgt ein virtueller Schwenk aus der Modellumgebung hinaus, die in die Google Earth-Karte überblendet wird. Nach einem Schnitt innerhalb der Kartenansicht navigiert das Video in Google Street View, um eben jenen Ort als Ausschnitt des Fotopanoramas zu zeigen, an dem das Foto aufgenommen wurde. Die drei Sequenzen werden zum einen durch Wechsel zwischen Schwarz-Weiß- und Farbansichten der Earth-Oberfläche, aber auch durch das Einblenden von Prozessakten gegliedert, in denen Ayşe Erdoğan ihre Ankunft bei der Polizeistation vor dem türkischen Gericht zu Protokoll gegeben hatte. Durch Farbwechsel und Inserts von gescannten Dokumenten wird die Sequenz optisch in drei Abschnitte aufgeteilt.

In der Sequenz des Videos, die sich der Lokalisierung der drei Personen auf griechischem Gebiet widmet, wird die Investigation um eine geografische Dimension erweitert (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:03:42–00:06:32). In der Argumentationsstruktur der Investigation werden Ebenenwechsel bemerkbar: Sowohl der Fluchtauftritt als auch die Amplifikations-Sequenz, die ich im zweiten und dritten Kapitel beschrieben habe, gingen von Evidenzkrisen in der digitalen Kultur aus, die zum einen die Plattformlogiken von Twitter, zum anderen die Metadatenprotokolle von WhatsApp thematisierten. Nun wird mithilfe von Verfahren der digitalen Navigation und der Modellierung für die

Betrachter:innen eine Verfahrensevidenz erzeugt. Nachdem Stimme und Person Ayşe Erdoğan im Zentrum der Videoinvestigation standen, kommt es nun innerhalb des Videos zu einer infrastrukturellen Inversion, die bis in den Schluss des videografischen Evidenzprozesses hineinwirkt. Gemäß dem politischen Anspruch der Investigation, Pushbacks als eine extral-legale Normalität zu dokumentieren, werden polizeiliche Infrastrukturen der Grenzkontrolle in den Blick genommen. In dieser Sequenz betrifft dies vor allem die Polizeiwache in Neo Cheimonio. Um zu dieser Perspektive auf den Fall überzuleiten, dient die Modelloperation als Verfahren, um die Bilder, die während der Flucht von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nıksar erstellt worden waren, anders zu zeigen und andere, nämlich infrastrukturelle Aspekte in ihnen hervorzuheben. Diese Inversion gibt Aufschluss darüber, wie ein Bild betrachtet werden muss, um geolokalisiert werden zu können, welche Rolle ein Einzelbild innerhalb des Evidenzprozesses einnimmt und wie es für die Recherche operationalisiert werden kann.

Dieses Bildmanöver wird mich in diesem Abschnitt im Detail interessieren. Wie bei der sequenziellen Bespielung der Montagefläche handelt es sich bei der Modelloperation um ein Verfahren, das in vielen der von Forensic Architecture durchgeführten Investigationen zum Einsatz kommt und fest in das Repertoire der digitalen Methoden der Agentur integriert ist. So begreife ich diese Beispielanalyse im Rahmen des vorliegenden Kapitels als exemplarisch für die Herstellung einer Verfahrensevidenz (*Verfahrensevidenz einer Modelloperation*), die sich an dem Modellgebrauch orientiert, und als Modus einer forensischen Sehanleitung (*Sehanleitung zur infrastrukturellen Inversion*).

Die Arbeit mit den digitalen Modellen zur Einbettung von Bildmaterial hat sich in den Videoinvestigationen der Agentur als ein Tool etabliert und wird darüber hinaus nicht nur von Forensic Architecture angewandt, sondern kommt auch in Videoproduktionen und Webdisplays vergleichbarer Projekte von forensischen Agenturen wie SITU Research oder den Online-Investigationen der *New York Times* oder *Washington Post* zum Einsatz. Für die Analyse des gewaltvollen Vorgehens der Polizei gegen die Black Lives Matter-Demonstrant:innen in Charlotte, North Carolina, am 2. Juni 2020 fügte die New Yorker Architektur- und Rechercheagentur SITU Research beispielsweise Überwachungsaufnahmen und Social Media-Fotos von Gewalteskalationen in eine Modellumgebung der Stadt ein, um mithilfe virtueller Kameraführung eine Kontinuität zwischen den verschiedenen Fundstücken herzustellen und diese in der räumlichen Situation zu lokalisieren (vgl. SITU Research 2021).

Gleichzeitig wird in der Modellierung des Ereignisses dessen räumlicher Umfang und seine Erstreckung im urbanen Raum anschaulich, die sich in einer einfachen Auflistung oder Kartenmarkierung nicht derart eindrücklich nachvollziehen ließen.

## Verfahrensevidenz einer Modelloperation

In der Einleitung dieses Buchs habe ich die Videoinvestigationen von Forensic Architecture als einen Ansatz beschrieben, der sowohl die Anschaulichkeit der Beweisschnipsel, die von den Asylsuchenden und ihrem Netzwerk angefertigt wurden (Fluchtauftritt) erhöht, als auch im Evidenzprozess eine neuartige Formensprache der Zwischenräume und Übergänge entwickelt. Diese parallele Arbeit, die gleichzeitig auf die Evidenz einzelner Bilder und auf die Einsichtigkeit der Verfahren ihrer Sichtbarmachung abzielt, wird in der vorliegenden Sequenz beobachtbar. Ich habe diesen doppelten Auftrag der Investigationen bisher als szenische und operative Dimension des Evidenzprozesses gerahmt, der rhetorische und forensische Ansätze miteinander verzahnt. In dieser Sequenz lässt sich dieses Spannungsfeld mit der Doppelfunktion aus Anschaulichkeit und Funktionalität koppeln, welche einzelne Bilder im modellgestützten Entwurfsprozess der Architektur einnehmen. Ein zentraler Einsatz dieses Unterkapitels liegt darin, die Verfahrensevidenz der Modelloperation nicht ausschließlich aus filmästhetischen Überlegungen abzuleiten, sondern in der Gebrauchsweise von Entwurfssoftware der Architektur zu situieren.

Dazu betrachte ich im vorliegenden Kapitel den Umgang der Videoinvestigation mit dem zweiten Foto, das Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar auf dem Platz in Nea Vyssa zeigt (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:04:33–00:05:11). Es handelt sich um das letzte Foto, das die drei Personen in Griechenland zeigt und das letzte Bild, das dem WhatsApp-Chat des Netzwerks um Ayşe Erdoğan entnommen wird. Eine heuristische Fokussierung auf ein einzelnes der drei visuellen Artefakte ist insofern gerechtfertigt, als dass der Umgang mit den Bildern sich in dem Video strukturell gleicht. Als mittleres Bild einer Dreierkette erscheint mir aber vor allem die zweite Ansicht geeignet, um die Übergängigkeit zwischen den verschiedenen visuellen Ordnungen, die in der Sequenz auftauchen, in einem *Close Viewing* nachzuvollziehen.



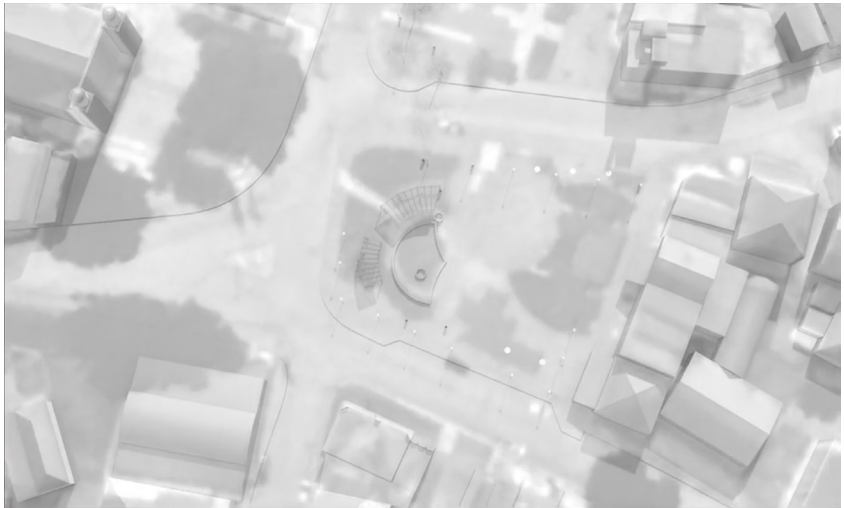
### Übergänge zwischen Bild und Karte

Zu Beginn der Sequenz ist eine schwarz-weiße Satellitenansicht im Kartenfenster auf der Montagefläche installiert. War die Karte in den vorhergehenden Abschnitten nur als statisches Satellitenbild visualisiert, so wird das kartografische Dispositiv nun zum primären Handlungsfeld der folgenden beiden Abschnitte der Investigation. Wie bereits im dritten Kapitel eingehend beschrieben, ist die Karte Teil der Anordnung auf der Montagefläche. Ihr Aufbau besteht weiterhin aus den Kartenansichten im zentralen Fenster, einer Zeitleiste am unteren Rand und der „Footage“-Liste rechts neben der Karte. Die Screenshots von WhatsApp, die als primäre Quelle der Dokumente und Bilder dienen, aber auch deren ständige Rückbindung an die auftretenden Personen und deren Rede visualisieren, werden dort aufgerufen. Dort erscheint das Foto, das Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar auf der Bank sitzend zeigt, im Chat-Verlauf zwischen dem Anwalt („the local lawyer“) und İhsan Erdoğan (Abb. 13). Bereits in dieser Bildanordnung steckt ein Vergleich zwischen Bild und Karte, der im Laufe der Sequenz eine glaubwürdige Übereinstimmung beider Medien der Ortsmarkierung veranschaulicht.

Das Satellitenbild von Google Earth zeigt einen Ausschnitt von ca. 200 x 300 Metern (Abb. 14). In der extremen

14 Satellitenbild, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture (Ausschnitt AP)

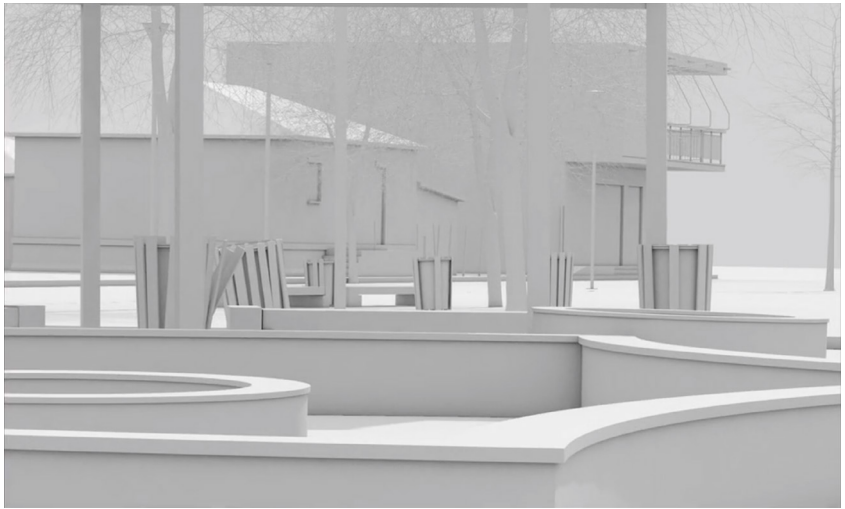
15 Sinkflug zwischen Karte und Modell, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture (Ausschnitt AP)





**16 Horizontale Ansicht des Modells, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture (Ausschnitt AP)**

**17 Forensisches Aspektsehen, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture (Ausschnitt AP)**



Draufsicht entsteht eine plane Ansicht der Topografie ohne optische Verzerrungen. Während des virtuellen Sinkflugs in das Kartenbild hinein überblendet sich die Karte graduell zu dem dreidimensionalen Modell von Forensic Architecture (Abb. 15). Der Präzisionsgrad des modellierten Kartenausschnitts steigert sich bei Verringerung des Abstands. Von oben erkennbar ist eine halbkreisförmige Struktur, umsäumt von zwei halbrunden Pergolen. Mit einem simulierten Schwenk bei gleichzeitigem Absinken der Kamera wird der Blick in die Horizontale der Modellwelt hinein erreicht. Der Wechsel zwischen Kartenbild hin zur Nahsicht vom Boden gelingt dadurch bruchlos. In der hellgrauen Ansicht des Modells ist im Rendering mithilfe von Schattenwürfen eine räumliche Tiefe und Materialität der Szene nachempfunden. Im Vordergrund sind Umrisse des Springbrunnens erkennbar. Das Modell verfügt über klare, orthogonale Ecken und Kanten und die maßstäbliche Exaktheit einer zentralperspektivischen Projektion (Abb. 16). Es wirkt daher als Korrektur und Inzision, die sich als Präzisionsmoment in die Sequenz einschneidet.

Nun schiebt sich das Farbfoto, das vorher bereits in dem WhatsApp-Screenshot als Teil des Chatverlaufs in Miniaturansicht zu sehen und im Kommentar einleitend erwähnt worden war, auf das Modell, sodass die hellen Kanten und Flächen als dreidimensionale Erweiterungen des Bildkaders erscheinen (Abb. 17). Die Modellwelt rekonstruiert nicht nur die unmittelbaren Ränder des Bildausschnitts, wie es etwa eine filmische Kulisse tun würde, sondern widmet sich ausgehend von der Karte einem weiträumigen Bereich in Nea Vyssa. Sie verfügt über eine höhere Detaillierungsdichte, die in sich Informationen beinhaltet, die das Bild allein als visuelles Artefakt nicht geliefert hätte. Dies fällt wiederum erst ins Auge, wenn man die Videodatei stoppt und das Bild und den Modellrahmen miteinander vergleicht. So wird augenscheinlich, dass vor allem die Vertikalen, also die Kanten der Holzmasten, des Laternenpfahls und die angeschnittenen Mülleimer perfekt in der Modellkulisse aufgehen, während die gekrümmten und horizontalen Linien der Ränder des Springbrunnens von den Kanten des Modells abweichen.

Das Foto erscheint einerseits als Layering des abstrakt gehaltenen Modells. Andererseits bewirkt das Modell eine erhöhte Plastizität des Fotos und verleiht ihm nicht nur räumliche Tiefe, sondern fügt dem Bildausschnitt am Rand weitere Details hinzu. Das Bild fügt sich also gleichzeitig in die Modellwelt ein, wie es sich von dieser als freigestellte Form ablöst. Ob es sich bei dem Bild um eine detaillierende Oberfläche des Modells handelt oder ob das Modell als plastische

Stütze eines prekären Bildes dient, scheint mit diesem Effekt uneindeutig: Die oben beschriebene Doppellogik aus Verfahrensevidenz und Evidenz einzelner Bilder wird in diesem Moment zugespitzt.

An dieser Stelle lohnt sich ein kurzer methodischer Einschub im Anschluss an die Überlegungen, die ich dieser Studie eingangs zum *Close Viewing-Reading-Listening* vorweggestellt habe. Die Art und Weise, wie die hier vorgelegte Analyse mit dem Video operiert, ist speziell: Die im Folgenden beobachteten Effekte und Übergänge sind bei der Sichtung der Investigation so effektiv und rhetorisch wirksam, weil sie im Video in einer sehr kurzen Dauer stattfinden und den Betrachter:innen eigentlich nicht die Zeit lassen, die Übergänge zwischen den Bild- und Kartenwelten zu hinterfragen und Schnitte im Kontinuum auszumachen. Für meine Analyse musste ich mit Screenshots und wiederholten Sichtungen der Sequenzen arbeiten, habe das Video mehrfach angehalten und bin immer wieder in einzelnen Frames vor- und zurückgegangen. Diese Arbeit mit dem Material unterscheidet sich von der Betrachtung der Videoarbeiten im Ausstellungsraum oder in den sozialen Medien. Die Effizienz der 38-sekündigen Modelloperation scheint gerade für diese Räume ausgelegt, in denen kurze Formate vorherrschen. Meine Analyse übersetzt eine Sequenz des Videos, die – zumindest in meiner Rezeption – visuell beeindruckend wirkt, in die Form eines Texts. So ergibt sich die etwas paradoxe Situation, dass sich gerade die in den Bildübergängen stattfindende Verfahrensevidenz erst über das Rekonstruieren der Schnitte und ein schriftsprachliches Zergliedern nachvollziehen lässt.

### **Navigation in operativen Modellen**

Die Modelloperation erweitert die Diagnose zum digitalen Bewegtbild, die schon im Kapitel zur Montagefläche bemüht wurde: Die Rede ist vom Überflüssigwerden der kinematografischen Montage in digitalen Bildkulturen und Bewegtbildpraktiken. Lev Manovich (2001, 322) hatte bereits Anfang der 2000er Jahre vorgeschlagen, angesichts der Neuorganisation von Bildzusammenhängen im Digitalen von einer „spatial montage“ zu sprechen, die die Öffnung der Kadrage in einen virtuellen Raum hinein bedeutet. Anstatt einzelne Frames in der Zeit anzuordnen, ermögliche digitale Montage eine Komposition von Bildelementen und Artefakten auf einer Fläche und in der Tiefe. Dies heißt jedoch nicht, dass Anleihen bei kinematografischen Ästhetiken aufgegeben werden.<sup>85</sup> Filmwissenschaftlich etablierte Fragen nach der Beziehung zwischen Bildrahmen und Off, zwischen *cadre* und *cache* (vgl. Bazin 2004) werden mit dieser Weiterentwicklung nicht

<sup>85</sup> Eine weitere Ästhetik wäre die „ungeschnittene Einstellung“, um filmgeschichtliche Konventionen der Sequenzeinstellung aufzurufen (vgl. Richter 2008, 127; Jehle 2021).

aufgegeben, sondern noch stärker dynamisiert. Gilles Deleuze (1989, 32) hatte diese Unterscheidung für seine Filmphilosophie weiterentwickelt, um die Beziehung des Filmbilds zu seinem Off zu befragen. Deleuze (1989, 33) verwendet das Bild von einem „feinen Faden“, der Bildfeld und Off selbst in geschlossen scheinenden Kadragen immer miteinander in Verbindung halten wird. Das Off sei einerseits topologisch als Umgebung, als „woanders, nebenan oder im Umfeld“ (Deleuze 1989, 34) charakterisiert. Es sei als beunruhigendes Einwirken präsent, das auf das Bildfeld „insistiert“ (Deleuze 1989, 34) und daran erinnert, dass sich das Ensemble der im Bildfeld versammelten Elemente in einer nie abgeschlossenen Figuration befindet, die einer zeitlichen Dauer unterliegt und bis ins Feld des Nichtsichtbaren verweist. Diese Betrachtung eines Filmbilds als Ausschnitt eines „Informationssystem[s]“ (Deleuze 1989, 35) ist ohne Weiteres auf digitale Bildumgebungen übertragbar. Für das digitale Bewegtbild und für die Navigation in digitalen Spielen oder Anwendungen hat Manovich beobachtet, wie sich die Kamera in die digitalen Bildräume integriert und als dynamische Kadrage im Bild selbst stattfindet: „Computer games and virtual worlds continue to encode, step by step, the grammar of a kino-eye in software and in hardware.“ (Manovich 2001, 85) Vor allem bei der Integration eines mobilen Betrachter:innen-Standpunkts als „incorporation of virtual/camera controls“ (Manovich 2001, 84) in Computerspielen seit den 1990er-Jahren komme dieser Eindruck zur vollen Entfaltung.

Seither lassen sich Wechselwirkungen zwischen Film und Gaming beobachten, sodass mobile Kameras, virtuelle Raumdurchquerungen und navigatorische Blickführungen in einer ganzen Reihe von medialen Praktiken und Ästhetiken zum Einsatz kommen. Auch Harun Farocki (2014) hatte die Beobachtung, dass ein „klassisches“ Modell der Filmmontage durch einen navigatorischen Bildgebrauch abgelöst worden sei, unter Rückgriff auf Alexander Galloways Analyse von Praktiken des Gaming formuliert.<sup>86</sup> Galloway beschreibt eine grundsätzliche Annäherung zwischen Film und Gaming, die er in der Entwicklung einer subjektiven Ego-Perspektive der Kamera sieht. Diese Perspektive beschreibt er im Verlauf seines Buchs *Gaming as Gamic Vision*, die einen komplett gerenderten virtuellen Raum benötigt, der für die Gamer:innen *actionable* ist (Galloway 2006, 63). Während in der Filmproduktion mit dem Bau von Kulissen nur ausgewählte Ausschnitte in einer bestimmten Perspektive konstruiert werden würden, erfordere das Gamedesign die Konstruktion eines vollständigen Raums im Voraus, welcher dann ohne Montage explorierbar sei. Nicht die Filmregie, sondern die Gamer:innen

**86** Diese These wurde bereits von der Filmwissenschaft und der an Farocki anschließenden Bildwissenschaft aufgegriffen (vgl. Holert und Mende 2023; Broadey 2023).

seien diejningen Personen, welche die Kameraposition durch Befehle kontrollieren: „[G]aming makes montage more and more superfluous.“ (Galloway 2006, 64, Hervorh. i. O.)

Ich nähere mich der Auseinandersetzung mit der Modellope-  
ration von Forensic Architecture über diese Diskurse, weil sie  
in der Begriffsarbeit der Agentur selbst als eine der wenigen  
Referenzen von Bewegtbildverfahren aufgegriffen werden,  
um den visuell-navigatorischen Gebrauch von Modellen inner-  
halb der Videoinvestigationen zu beschreiben. Bei Forensic  
Architecture wird der Gebrauch von Modellen zum einen in  
der jüngeren Vergangenheit mit dem Begriff des „operative  
model“ (Weizman und Fuller 2021, 6) zum anderen mit der  
Wortkombination „architectural image complex“ (Weizman  
2017, 100) umschrieben. Beide Komposita beschreiben die  
Konstruktion einer digitalen Modellumgebung als eines ana-  
lytischen Felds, um verstreute Bildquellen zu betrachten und  
zu deuten. Mit der virtuellen Durchquerung der Modelle soll  
eine Polyperspektivität in der Darstellung und Bewertung von  
Ereignissen erreicht werden, da diverse Fundstücke und aus  
den sozialen Medien gesammelte Bilder miteinander ver-  
bunden werden können. Modelle dienen gleichzeitig als Daten-  
banken, um Quellen aufzunehmen als auch als Medien, die  
ein „environment of simultaneous media“ (Weizman und Fuller  
2021, 6) erfahrbar machen. Ein Modell von urbanen Umge-  
bungen und Tatorten, so Eyal Weizman und Matthew Fuller,  
erlaube eine navigatorische Durchquerung von einem visuellen  
Fundstück zum nächsten.

Weder Weizman und Fuller noch Farocki oder Galloway widmen  
sich in ihrer Beschäftigung mit navigatorischen Montage-  
verfahren bzw. an Gaming angelegten Formen der Bildkom-  
position dem bild- und bewegungsgenerierenden Verfahren  
der virtuellen Kamera. Um Modell, Bild und Bewegung durch  
den Raum als miteinander verzahnt zu betrachten, ist jedoch  
die Betrachtung dieses bildgebenden Werkzeugs hilfreich, das  
für die visuelle Verfahrensevidenz sorgt, die in der Modellope-  
ration bei Forensic Architecture zum Tragen kommt. Es lohnt  
sich, das Desiderat aus den Sekundärreferenzen aufzunehmen  
und dem Einsatz der virtuellen Kamera in der Modellsequenz  
des Videos von Forensic Architecture nachzugehen. Als zen-  
traler Akteur der Modelloperation dient die virtuelle Kamera  
der Synthetisierung, indem sie die Anschaulichkeit des Einzel-  
bilds erhöht, navigatorische Raumerfahrungen evoziert und der  
zeitlichen Montage einer Dauer von wenigen Sekunden dient.

### **Einsatz der virtuellen Kamera**

W.J.T. Mitchell (1992, 117) beschrieb die virtuelle Kamera Anfang der 1990er Jahre als algorithmische Bildkonstruktion. Sowohl im Bereich der Animationssoftware für die Erstellung von bewegten Bildern als auch in Modellierungsanwendungen für das Generieren von Ansichten werde sie genutzt. Ästhetische Effekte der virtuellen Kamera resultieren aus den teils unterschiedlichen Konventionen von Spielfilmanimation, Gaming, Archäologie, Architektur und Kartografie. Mitchells Beschreibung (1992, 117) ist insofern treffend, da es sich bei der virtuellen Kamera um ein Element im Prozess technischer Bildgenese handelt, welchen er als „manual execution of procedures for accurately locating positions in space and depositing corresponding marks on a surface“ beschreibt. Er zeichnet deren Traditionslinien bis hin zu Verfahren geometrischen Zeichnens seit der Renaissance nach und verweist auf Albertis Traktate zur Malerei. Bei der zeichnerischen Konstruktion nach den Regeln der Zentralperspektive handele es sich um einen objektiven Prozess, der rückwirkend mit filmischen und fotografischen Gebrauchsweisen als „cameraless photograph“ (Mitchell 1992, 117) beschrieben werden kann: Wie mit einer Fotokamera ließe sich das Bild steuern, indem einzelne, isolierbare Parameter wie Standpunkt, Blickrichtung, Blickwinkel sowie Abstand und Neigung der Bildebene zum Standpunkt variierbar werden (Mitchell 1992, 118). Ob sie dabei anthropomorphe Perspektiven vorgibt, die dem menschlichen Sehvermögen entsprechen, ob sie im Sinne eines „funktionalen Realismus“ (vgl. Ferwerda 2003) eine Perspektive wie den Querschnitt einnimmt, die zwar vom menschlichen Auge nicht erkennbar, aber im logisch-konstruktivistischen Sinne vorstellbar ist, oder ob sie die Physikalität der Szene gänzlich überschreitet, hängt dabei allein von den Designentscheidungen ab.

Mitchell (1992, 117) hebt Gemeinsamkeiten zwischen der kartografischen Bildgenese einer Stadtkarte (dem die Modellierungen von Google Earth entsprechen) und architektonischen Planungswerkzeugen hervor. Denn kartografische und architektonische Verfahren fügen dem Prozess der Bildgenese einen Zwischenschritt hinzu: Anhand von Messungen wird ein „intermediate numeric model“ (Mitchell 1992, 117) erstellt, woraufhin Projektionsverfahren zum Einsatz kommen, um dieses numerische Modell in zweidimensionale Bilder umzuwandeln. In einem klassischen architektonischen Entwurfsprozess, an dessen Ende der Plan eines Gebäudes als visuelle Ansicht stünde, würde das Modell mit Kenndaten anhand einer Karte oder eines Lageplans erstellt werden, um anschließend mithilfe von Texturen gestaltet und gerendert zu werden.

Durch die Verwendung verschiedener Projektionsverfahren und -parameter können aus demselben numerischen Modell verschiedene Ansichten erzeugt werden, welche mithilfe von Oberflächentexturen in fotorealistische Ansichten transformiert werden können.

Aus medienwissenschaftlicher Perspektive wurde die virtuelle Kamera bisher vor allem in Bezug auf Animationsfilm und Spielfilm betrachtet und im Vergleich mit einer herkömmlichen Filmkamera eingeführt, die über Zooms, Schwenks, Einstellungsgrößen etc. verfügt (vgl. Jones 2007; Schröter 2003; Richter 2008). Selbst mediengeografische Studien wie Pablo Abends Buch *Geobrowsing* (2013, 22) führen die virtuelle Kamera in Rückgriff auf den Film ein. Im Folgenden möchte ich den Anspruch aufnehmen, die Ästhetik digitaler Medien nicht ausschließlich aus dem Film abzuleiten und eine Erweiterung der medialen Referenzen um eine Auseinandersetzung mit der virtuellen Kamera im Entwurfsprozess der Architektur vornehmen. So lässt sich den disziplinären Wurzeln von Forensic Architecture nachgehen und der Einfluss der architektonischen Praxis in diese Untersuchung integrieren. Für eine medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der virtuellen Kamera im Kontext der digitalen Entwurfspraxis der Architektur gibt es wenig Literatur.<sup>87</sup> Instruktiv sind darum Gebrauchsformate wie Tutorials und Anleitungen, um zu verstehen, wie Forensic Architecture die virtuelle Kamera in Konvergenz<sup>88</sup> verschiedener Medienpraktiken in der Modelloperation zum Einsatz bringt und den Betrachter:innen das Foto von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar in Nea Vyssa vor Augen stellt.

In der softwaregestützten 3D-Modellierung, die die Praxis von Forensic Architecture informiert, lassen sich drei Einsatzfelder feststellen: Grundsätzlich dient sie der Ausgabe von Bilddateien – ob es sich wie im Fall der Animationssoftware um Bewegtbilder handelt oder um unbewegte Perspektiven der Architekturanwendungen, macht prinzipiell nur einen geringen Unterschied. In beiden Fällen wird eine erhöhte Anschaulichkeit und – qua Stabilisierung in Bilddateien – eine Kommunizierbarkeit der errechneten Modellwelt erzeugt, die über weitere Bearbeitungsschritte bis zum Fotorealismus ausgedehnt werden kann. Als Teil dieser Anschaulichkeit kann die virtuelle Kamera Bewegungen simulieren und dabei geschmeidige Übergänge herstellen, die den Wirkungsgrad einer herkömmlichen Kamera übersteigen. Sie dient insofern nicht nur als ein Bildaufzeichnungstool, sondern auch als ein Kompositions- bzw. Montagewerkzeug. Im Prozess des Modellierens selbst dient die Kamera als ein analytisches Tool, das Orientierung

87 Inge Hinterwaldner (2017, 22) erwähnt die virtuelle Kamera kurz in ihrer Einführung in den Sammelband *Bildlichkeit im Zeitalter der Modellierung: Als historische Vorläufer wären analoge Kameras, sog. modelscopes zu nennen, mithilfe derer Architekt:innen in die Innenräume der haptischen Modelle schauen. In einem zweiten Schritt wäre der Gebrauch von Computerspielumgebungen für die Architektorentwurfspraxis genauer zu betrachten, die für walkthroughs genutzt werden.*

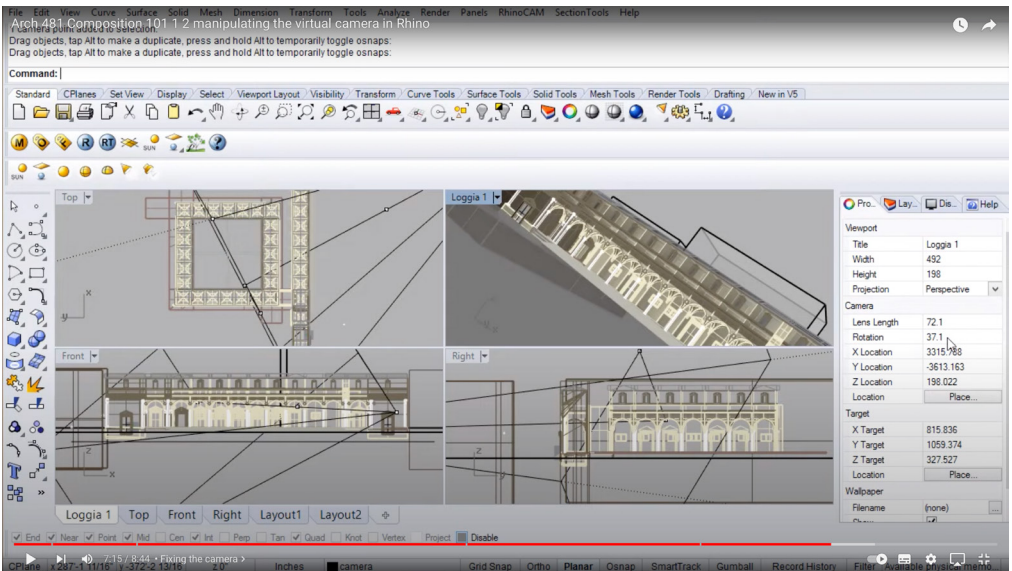
88 Für Konvergenzen und Hybridisierungen unterschiedlicher Medienpraktiken wurden eine Reihe von diagnostischen Begriffen wie *Remediation* oder *Convergence Culture* gefunden. In den meisten Fällen geht es darum, das Zusammenkommen bestehender Medienfunktionen in neuen, digitalen Medien zu beschreiben und zu verstehen, wie Computer (oder Smartphones) als Metamedien unterschiedliche Medieneffekte und Gebrauchsweisen zwischen Immedialität und Hypermedialität in sich bündeln (vgl. Bolter und Grusin 1999; Jenkins 2006; Chun, Fisher und Keenan 2015).

schaffen kann, Vergleiche erleichtert und Fortschritte markierbar macht. Als vielseitiges Werkzeug bündelt die virtuelle Kamera daher erstens Bildregime der Repräsentation in der Einzelansicht, zweitens Verfahren der Bewegtbildkomposition und drittens der operativen Gebrauchsbildlichkeit in der Entwurfskette. Diese drei Gebrauchsweisen werden in der Modelloperation von Forensic Architecture aufgerufen.

Im Bereich der digitalen Bewegtbildproduktion kommt oft die Anwendung *Blender* – eine Open Source-3D-Grafiksoftware, die auch in den Investigationen von Forensic Architecture genutzt wird (vgl. Masterton 2022) – zum Einsatz. Anhand bestimmter Keyframes, also ausgewählter Punkte im Koordinatensystem, das im Interface von Blender als Orientierung dient, kann ein Objekt von einer Position zu einer nächsten bewegt werden. Die virtuelle Kamera lässt sich als ein weiteres Objekt in der Modellwelt ähnlich einer Filmkamera frei im Raum koordinieren, um das animierte Objekt „aufzuzeichnen“ (vgl. Rendinguide 2020). Die Übergänge zwischen den Keyframes werden mithilfe der virtuellen Kamera als weiche Fahrten und nicht als harte Schnitte in einem Videobild darstellbar. Diese „Kameraführung“ ermöglicht den navigatorischen Bildgebrauch, auf den Galloway und Farocki eingegangen sind, findet aber auch in digitalen Kartenanwendungen Verwendung, um in Google Earth beispielsweise den Flug vom Satellitenbild über die 3D-Ansicht von Stadtteilen hin in die Feldperspektive von Google Street View zu ermöglichen.

Pablo Abend (2013) hat diese kartografische Operation, die den Gebrauch einer Informationsdatenbank mit der Nutzung einer Karte verbindet, als „Geobrowsing“ beschrieben. Ein Element dieser neuartigen Medienkonfiguration besteht in der Zentrierung der/des User:in in einer Personalisierung, die einerseits den Blick auf die Karte, andererseits die Bereitstellung von Suchergebnissen meint. Virtuelle Karten von Google Earth brechen daher mit tradierten kartografischen Orientierungen, der Nordung oder der fixierten Draufsicht zugunsten einer „interaktive[n] Manipulierbarkeit“ (Abend 2013, 175). Diese Zentrierung der Betrachter:innen verlangt, dass das Kartenmaterial lückenlos als Datensatz vorliegt und im Prozess des Mappings bruchlos berechnet, gerendert und dargestellt werden kann, während sich durch die Kartenwelt bewegt wird. Google Earth erstellt aus Satellitenbildern und Luftaufnahmen einen virtuellen 3D-Globus, mit dem auf unterschiedliche Weise interagiert werden kann (Farman 2011, 465). Für den erfolgreichen Einsatz einer virtuellen Kamera als Mittel dynamischer Blickführung und Komposition ist daher eine reichhaltige Datengrundlage vonnöten, die in einem Datenspeicher abrufbar





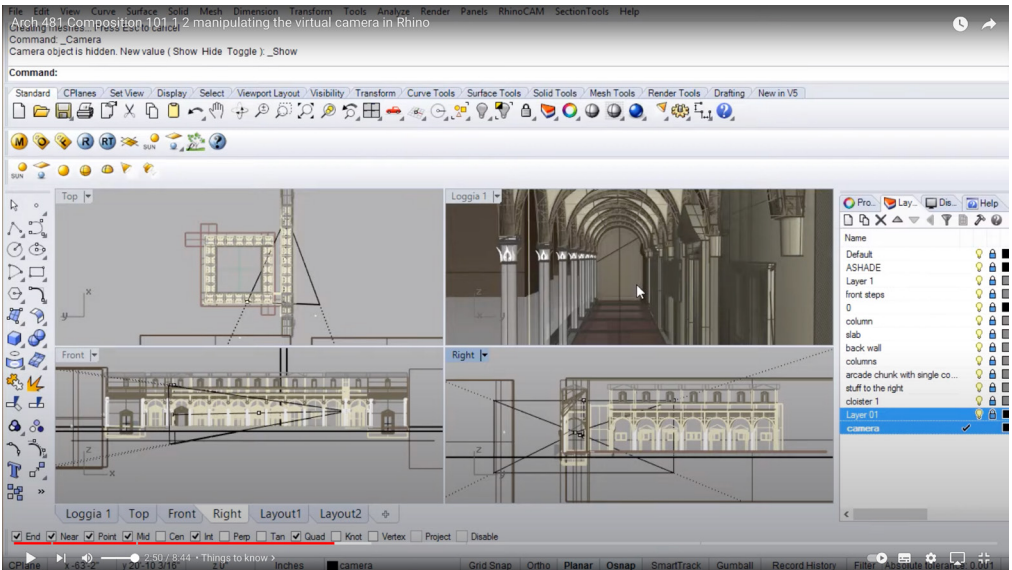
gehalten wird. Der Effekt des Sinkflugs vom Satellitenbild zur Landung auf der Erde und der Aufrichtung des Blicks in die Horizontale, ist jedoch vor allem in seiner sensationellen und affektiven Dimension relevant. Er dient weniger der Orientierung als der Suggestion einer nahtlosen, mühelosen und quasi instantanen Bewegung, die Betrachter:innen losgelöst von körperlichen Erfahrungen suggeriert, eine zentrale und damit machtvolle Position gegenüber des Territoriums einzunehmen (vgl. Mittman 2012).

Nicht nur für die Simulation von extra-anthropomorphen Bewegungen wie dem Google-Earth-Flug, auch für die Erstellung von statischen Modellansichten wird die virtuelle Kamera im Animations- und Entwurfsprozess eingesetzt. Zur Errechnung von 3D-Modellen wird in der architektonischen Entwurfspraxis vor allem mit der Software *Rhinceros* (*Rhino*) gearbeitet. Die virtuelle Kamera ist ein im Interface des Programms aktivierbares Objekt, das anhand von modulierbaren Parametern *Viewport*, *Camera* und *Target* zweidimensionale Ansichten des Modells, sog. *Views* ausgibt. Im *Viewport* lässt sich die Ausrichtung der Ansicht angeben. Dort ist zu bestimmen, ob es sich um eine zweidimensionale Parallelprojektion handelt, die die Front-, Drauf- oder

Rückansicht des Gebäudes darstellt oder um eine Perspektive, die das Gebäude in dreidimensionaler Form einer nicht-anthropomorphen Draufsicht etwa als Isometrie oder Axonometrie visualisiert. Die Einstellungen zum Reiter *Camera* umfassen die Eigenschaften des virtuellen Aufnahmeegeräts in Form von Brennweite (*Lens Length*), Drehung (*Rotation*) und den Standpunkt der Kamera im Koordinatensystem (*X Location*, *Y Location*, *Z Location*). Schließlich lässt sich die Position des Modells (*Target*) innerhalb der Ansicht anhand der Verortung im Koordinatensystem einstellen (Abb. 18) (vgl. Rhino 6 Tutorials 2019b).

Diese Ansichten werden in der Praxis nicht nur erstellt, um das finale Modell für Betrachter:innen als statisches Rendering zu veranschaulichen, sondern dienen im Prozess des Entwurfs als analytische Werkzeuge, um sich die Wirkung des Gebäudes aus verschiedenen Perspektiven zu vergegenwärtigen oder im kollaborativen Prozess im Team den Fortschritt des Projekts zu diskutieren (vgl. Rhino 6 Tutorials 2019a). Auch können sie über die Speicherfunktion, quasi als voreingestellte Blickachse, immer wieder aufgerufen werden, um vergleichend Veränderungen und Fortschritte im Prozess erkenntlich zu machen. Über einen Befehl wird die Ansicht im ausgewählten Viewport als ein Bild gespeichert (vgl. Rhino 6 Tutorials 2019a). Solche im Designprozess als analytische Hilfsmittel erstellten Views bringen laut Inge Hinterwaldner (2017, 13) das „Zusammenspiel zwischen Anschaulichkeit und Funktionalität, Bildlichkeit und Modellhaftigkeit“ zum Ausdruck, das im Kontext digitaler Entwurfsmöglichkeiten in der Architektur und im Ingenieurwesen diskutiert wird. In dieser Hinsicht dienen die Views nicht nur als Repräsentationen des Geplanten, sondern sind handlungsweisende Gebrauchsbilder, die Gestaltungsprozesse mitinformieren (Ammon 2017, 179). Es kommt anhand der Bildgenese zu einer situativen Reflexivität *in actu*. Mit den Begriffen des Designtheoretikers Donald Schön (1983) lässt sich die Arbeit mit dem Modellgebrauchsbild als „reflection-in-action“ beschreiben, wenn das im Prozess generierte Bild die Designer:innen *anspricht* und eine *Antwort* herausfordert (Ammon 2017, 186).

Als ein solcher View innerhalb der dynamischen Modellierung kann das Handybild des Anwalts, das Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar in Nea Vyssa zeigt, gelten. Die von Hinterwaldner beschriebene Kopplung aus Funktionalität und Anschaulichkeit trifft die Rolle dieses Einzelfotos: Als Einzelbild veranschaulicht es einen konkreten Moment im Fluchtprozess und in der Route der drei Personen. Gleichzeitig wird es funktional eingebettet, um die Personen zu geolokalisieren



und deren Aussagen zu beweisen. In dieser Rolle ist es eingebunden in den Ablauf der Modelloperation, wird aber durch seine Ablösung und ästhetische Unterscheidung vom hellgrauen Modell gleichfalls als einzelnes Bild, das einen bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer Fallgeschichte markiert, präsent gehalten. Auf diesen Aspekt werde ich zurückkommen.

Eine weitere Überschneidung zwischen dem Gebrauch der Architektursoftware und der Sequenz bei Forensic Architecture besteht in dem Aufbau des Software-Interfaces bzw. der Anordnung der Elemente auf der Montagefläche. Die Architektur-Software lässt sich als ein Splitscreen aus den vier Ansichtsfenstern bedienen, in denen die immersive perspektivische Ansicht mit Messbildern ergänzt wird. Um in der Navigation der perspektivischen Ansicht nicht die Orientierung zu verlieren oder eine zufällige Blickachse zu generieren, die sich später nicht rekonstruieren lässt, empfehlen die Tutorials, die virtuelle Kamera einzublenden: Über einen Shortcut wird die Kamera in einem weiteren Fenster im Splitscreen als Linienmodell sichtbar. Je nach Viewport-Ansicht erscheint sie als eine Art Spotlight (Draufsicht) oder ein Sichtfeldraster, das die ausgewählte Bildeinstellung rahmt. Nur in der perspektivischen Modellansicht ist die Kamera,

dem „subjective shot“ vergleichbar, nicht sichtbar (Abb. 19), denn – so das Tutorial – „you are holding the camera [...] you actually are the camera so you can't see yourself“ (Rhino 6 Tutorials 2019b 00:02:50–00:02:58). Durch eingezeichnete Sichtachsen erscheinen die Visualisierungen in den anderen Viewports als Messbilder, welche die Sehformation der Zentralperspektive einer *camera obscura* aufrufen (vgl. Crary 1996 37ff.; Snyder 2002). Auf diese Weise installiert der Splitscreen im Modellierungsprozess ein reflektives Anschauungsfeld, das die immersive Einstellung des Perspektivfensters („you actually are the camera“) durch den Vergleich mit den Messbildern situiert.

Dieser Moment des „you actually are the camera“ wird bei Forensic Architecture evoziert. Der Moment, in dem sich das Foto auf das Modell schiebt, wird als Einsatz der Handykamera des griechischen Anwalts, der Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar fotografiert hatte, simuliert. Die kurze Zeit, in der das Foto auf dem Modell steht, passt zur kurzen Dauer einer Bildauslösung, sodass der Moment des „Fotografierens“ eingefangen wird. Die Betrachter:innen der Videoinvestigation werden aufgefordert, so in das Modell hineinzusehen, wie der Fotograf *in situ* auf den kleinen Platz in Nea Vyssa geschaut hat. Sie nehmen damit exakt die Perspektive des Augenzeugen ein, der die drei Personen ablichtete. Inszeniert wird die virtuelle Handykamera als eine Geste des „evidentiary gaze“ (Galloway 2006, 42). Über das durchgehend sichtbare WhatsApp-Interface wird die Interface-Logik eines Smartphones überdies als reflektives Anschauungsfeld bestätigt. Der „evidentiary gaze“ entspricht in etwa der Einstellung, in der die Betrachter:innen die Videos von Forensic Architecture, vor allem die Operationen auf der Montagefläche, betrachten.<sup>89</sup> Es handelt sich weniger um einen Point-of-View-Shot einer innerdiegetisch handelnden Person, der sich aus der Tradition des Spielfilms ableiten ließe, sondern um eine Perspektive, die „*subjective with regard to computerized space*“ (Hervorh. i. O.) ist, welche Galloway (2006, 63) in den Bildwelten von Computerspielen verortet. Das folgende Zitat, in dem er sich fragt, ob es eine Kamera aus Perspektive eines errechneten Raumes geben könne, fügt sich passgenau in die hier rekonstruierte Szene: „But if one considers the ‚gaze‘ of the three-dimensional rendering technology itself as it captures and plots physical spaces in Euclidean geometry, which is nothing but an avatar for the first-person-perspective of the viewer or gamer, then the answer is certainly yes.“ (Galloway 2006, 63) Mit der virtuellen Kamera als Element der Bildkonstruktion wird der ganze Modellraum ausgehend von dem Foto so gestaltet, dass er der Perspektive des Bildes entspricht. Auf diese Weise

89 Laut Alexander Galloway (2006, 42) wird diese Blickführung in Filmen genutzt, um den Betrachter:innen visuelle Fundstücke, Dokumente zur Lektüre vor Augen zu stellen: „The collection of visible evidence is often crucial in films, and the POV shot is commonly used to present to the audience evidence necessary to the film's narrative. The binocular shot is almost always used to convey some sort of visual fact to the viewer. Letters, telegrams, and notes are similar, as in Casablanca when Ilsa's good-bye note is pasted flat on the screen for the audience to read and then yanked back into diegetic space by a dusting of heavy raindrops.“

wird der Blick des Fotografen in Nea Vyssa durch das Modell hervorgerufen.

Diese drei unterschiedlichen Gebrauchsweisen führt die virtuelle Kamera in der Investigation von Forensic Architecture mit sich. Die Navigation im visuellen Modell erlangt vor dem Hintergrund Evidenz, als dass sie fest in die Nutzungskonventionen virtueller Kartenangebote integriert ist und dort den Effekt des Geobrowsing ermöglicht. An diesen medienkulturellen Gebrauchskontext schließt die virtuelle Kamera bei Forensic Architecture an, indem sie den in einem Sekundenbruchteil stattfindenden „Flug“ zwischen Google Earth und Google Street View nachempfunden ist, geht aber gleichzeitig über ihn hinaus, weil sie in Anlehnung an architektonische Verfahren und Modellpraktiken als Werkzeug zur Bildgenerierung und -hervorhebung eingesetzt wird. In diesem Kontext sorgt sie nicht nur für zirkulierfähigen Output in Form von Renderings, sondern ist selbst im Prozess der Modellierung als bildgebendes Verfahren im Einsatz, das auf Anschlussreaktionen hin wirkt. So lässt die virtuelle Kamera im Architektorentwurf ein Verständnis für das reflexive Verhältnis von Einzelbild und Bewegung durch einen Modellraum aufkommen, welches durch Forensic Architecture zum forensischen Aspektsehen erweitert wird.

## **Sehanleitung zur infrastrukturellen Inversion**

Die Analyse der Modelloperation hat aufgezeigt, wie die Investigation Anleihen aus der Architektur, der digitalen bzw. virtuellen Kartografie und dem Gaming zusammenführt, um ein einzelnes Bild zu lokalisieren. Nicht das Bild als fixierbare Gestalt im Modus einer Abbild-Evidenz des „So ist es gewesen“, aber auch nicht ausschließlich im empiristischen, auf Metadaten basierenden „Dort ist es gemacht worden“ ist hier in Bezug auf die Bildbetrachtung beachtenswert, sondern der mobile Rahmungsprozess zwischen unterschiedlichen visuellen Raumdarstellungen, der durch das Modell als Arbeit am Bild bewerkstelligt wird. Für die Rolle des Bildes bedeutet dies, dass ihm mit einem gewissen Pragmatismus begegnet wird und der Stellenwert des Bilds sich aus seiner von der Rahmung abhängigen Rezeption und Wirkung ergibt. Pragmatisch wird das Bild verhandelt, weil digitale Fotos, wie ich bereits im Kapitel zur Montagefläche beschrieben habe, mit Bezug auf ihre „undecidability“ (vgl. Rubinstein und Sluis 2013) gelesen werden sollten. Zwar beziehen sich Rubinstein und Sluis (2013, 154) in ihrer Diagnose auf den Gebrauchskontext von Metadaten und die nichtvisuelle Seite digitaler Bilder,

die das Bild für die „noise of online communication“ öffnen. Ihre Beobachtung, dass das Bild weniger als stabiles Einzelobjekt, sondern als Ressource für den Gebrauch in variablen Kontexten dient, prägt jedoch die grundsätzliche Haltung, mit der den Fotos in der Investigation von Forensic Architecture begegnet wird (Rubinstein und Sluis 2013, 153). Diese Entwicklung ist im Kontext gegenwärtiger Bildkultur und Sehkonventionen die entscheidendere Beobachtung als die Frage nach der Echtheit des Bildes, die noch mit dem Modell des ikonischen Einzelbilds operiert:

In diesem ‚Bildraum‘ erlangen audiovisuelle Aufzeichnungen durch Beschriftungen, Bearbeitungen und Medientransfers Rahmungen, die sie mit Bedeutungen versehen, lesbar und ihren Wahrheitswert zugleich verhandelbar machen. Diese Rahmungen haben durch digitale Technologien in der Tat tiefgreifende Veränderungen erfahren: weniger durch die Ersetzung des Films durch einen CCD-Chip, sondern durch fotografische Praktiken, die dadurch erst möglich wurden. (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 163)

In der visuellen Kultur sozialer Medien und Nachrichtendienste erscheinen Bilder eingebettet in Feeds, sind gerahmt von proprietären Paratexten und Interaktionsangeboten und werden vor allem eher flüchtig und im Kontext der sie auf den Weg bringenden Infrastrukturen und Interfaces rezipiert. Als Teil eines Verlaufs aus kurzen dialogischen Textpassagen und Standortmitteilungen, die das Video von Forensic Architecture durchweg über Screenshots präsent hält, ist das WhatsApp-Bild in ein sich schnell aktualisierendes kommunikatives Gefüge eingebunden. Rezeptionsanleitende Rahmungen werden den Bildern, die in digitalen Medien zirkulieren, nicht einfach hinzugefügt, um sie ausdeutbar werden zu lassen, sondern umgekehrt findet das Bild ohne den Rahmen nicht mehr statt. In einer digitalen Mediumgebung, in der Bilder weniger Einzelwert als Anschauungsobjekte besitzen, denn als quantitative Größen gelten, die sich durch Netzwerke, Plattformen und Server bewegen, gibt es keinen designierten Ort für die per WhatsApp verschickte Einzelansicht.

### **Forensisches Aspektsehen**

Anders als in den Paratexten und Beschriftungen, die in der Anordnung auf der Montagefläche oder im gesprochenen Kommentar stattgefunden haben, operiert der Bildkommentar nun selbst visuell: Es wird mit visuellen Mitteln erklärt, wie das Bild angeschaut werden soll. Mithilfe des Modells wird demnach nicht nur gezeigt, was auf den Bildern zu sehen ist, sondern vielmehr wird visuell argumentiert, wie es zu betrachten ist

– nämlich als Teil einer navigatorischen Bewegung, die das Bild in die Kartenwelten von Google Street View und Google Earth einbettet und es insofern verifiziert. Um in diese Bewegung überzugehen, müssen im Bild nicht die drei Personen auf der Bank am *central square* von Nea Vyssa in den Blick genommen, sondern die sie rahmenden Strukturen – also ganz konkret die vertikalen Linien der sie umgebenden Pergola und der Laternenmasten – fokussiert werden.

In dieser visuellen Sehanleitung liegt nicht nur eine Geste der Geolokalisierung, sondern ein ästhetisch-epistemischer Effekt der infrastrukturellen Inversion, die Vorder- und Hintergrund tauscht. In Ergänzung zur infrastrukturellen Inversion, die im dritten Kapitel als analytisches Tool hilfreich war, um die Montagefläche als „bescheidene infrastrukturelle Technologie“ zu konzeptualisieren, ist sie nun ein investigativer Kunstgriff, der sich auf das Material bezieht, das zur Ermittlung des Pushbacks vorliegt. Die infrastrukturelle Inversion wird nun als „gestalt switch“ (Bowker und Star 1999, 34) innerhalb des digitalen Bilds provoziert und dient als ein Mittel des forensischen Blicks. Sie vermittelt einen Ebenenwechsel, um von den Personen zu abstrahieren und stattdessen Gebäude und Infrastrukturen der Flucht, des Pushbacks und der griechischen Grenzkontrolle in Gestalt von öffentlichen Räumen, Polizeistationen und Verwaltungsgebäuden in den Blick zu nehmen. Vom Fokus auf die Personen verlagert sich das Interesse hin zu einer Konzentration auf Adressen und räumliche Zusammenhänge. Diese Schwerpunktverlagerung ist für die Fallerzählung bemerkenswert, denn sie leitet über in die finale Sequenz der Videoinvestigation, in der das Video versucht, vom exemplarischen Fall auf ein systemisches Problem umzustellen. Im Anschluss an diese Sequenz kulminiert die Investigation in einer grafischen Darstellung der Flucht mithilfe eines Diagramms, welches die exponierte Sichtbarkeit und Hörbarkeit der Asyluchenden, die den Anfang der Investigation ausgezeichnet hatten, in ein bürokratisches Dokument transformiert. Vom Einzelschicksal dreier Personen ausgehend wird auf das strukturelle Problem der Migrationspolitik der Europäischen Union und der geduldeten Menschenrechtsverletzungen im Kontext gewaltvoller Zurückweisungen aufmerksam gemacht.

Anders als bei Geoffrey Bowker und Susan Leigh Star, die den Begriff als eine analytische Denkmethode begreifen, wird der Gestalt-Wechsel der infrastrukturellen Inversion in der Videoinvestigation von Forensic Architecture zu einem ästhetischen Verfahren. Um diesen Wechsel von Figur und Grund im optischen Register begrifflich zu fassen, ist ein Abstecher zu

Ludwig Wittgensteins Begriff des „Aspektsehens“ hilfreich. In seinen philosophischen Überlegungen zum Sehen und im Hinblick auf die Frage, wie wir etwas *als* etwas sehen, hat Wittgenstein sich neben sogenannten „Kippbildern“ mit Zeichnungen von geometrischen Figuren und mit Modellzeichnungen auseinandergesetzt. Diesen schreibt Wittgenstein (1995b, 533) prinzipiell das Potenzial zur Inversion zu, insofern man sie gleichermaßen zwei- oder dreidimensional betrachten könne: „Gewisse Figuren sieht man immer als Figuren in der Ebene, andere manchmal, oder auch immer, räumlich.“ Je nach Sichtweise erkenne die/der Betrachter:in eine tiefenräumliche oder eine flache Ansicht. Auf diese Weise kann die Veränderung räumlicher Beziehungen im Dargestellten Wittgenstein zufolge einen Aspektwechsel zwischen Plastizität und Flachheit hervorrufen. Beim Würfelschema, dem er sich ausführlich widmet, lasse sich dieser Effekt als eine Aufforderung oder eine Sehanleitung für andere *herbeiführen*: „Man kann Einen auffordern: Schau es dir jetzt so an.“ (Wittgenstein 1995a, 410)

Im Fall der Modellsequenz bei Forensic Architecture wird der Prozess des Aspektsehens bewegtbildlich über die Elemente des Modells und der virtuellen Kamera erzwungen. Die Aufforderung „Schau es dir jetzt so an“ (Wittgenstein 1995a, 410, Hervorh. i. O.) wird nicht etwa sprachlich in der Kommentarstimme ausgeführt, sondern in der Blickführung mithilfe der virtuellen Kamera zum Ausdruck gebracht. Insofern lässt sich die Beobachtung, dass die virtuelle Kamera im Animationsfilm die Rolle einer omnipräsenten extradiegetischen Beobachterin einnimmt, die als Autoritätsfigur mit einer Voiceover-Stimme vergleichbar ist (vgl. Jones 2007, 235) für die dokumentarische bzw. investigative Nutzung in der Videorecherche anführen. Indem das Bild sich in diesen Prozess der Inversion und des Aspektwechsels begibt, kann es zur Evidenzsteigerung des Falls beitragen. Die infrastrukturelle Sehweise, mit Wittgenstein (1995b, 549) gesprochen, kann in ihm „[a]ufleuchten“ als eine „interne Relation zwischen ihm und anderen Objekten“. Dieses „Aufleuchten“ ist ein mehrdeutiges Phänomen, das der Philosoph im Bereich der Sprache, der Wahrnehmung und der Ästhetik verortet. Vor allem in seinen *Philosophischen Untersuchungen*, aber auch in den Bemerkungen *Über die Philosophie der Psychologie* hat er es anhand wechselnder Beispiele bis hin zu Gesichtsähnlichkeiten entfaltet. Weiterhin spricht er vom *Erleben* oder *Erscheinen* des neuen Aspekts, dem in dieser Hinsicht ein sensationeller Charakter innewohnt. Wenn es sich bei dieser Eindrücklichkeit der momentanen Evidenz im Aspektsehen um ein affizierendes Verhältnis zum Gesehenen handeln kann, heißt dies jedoch nicht, dass beim Aspektsehen die Erkenntnisfunktion suspendiert wird. Vielmehr



liegt eine Weise des denkenden und erkennenden Sehens vor, die sich von der empiristischen Betrachtung eines Bilds (eines Gesichts, einer Zeichnung) unterscheidet. Denn Wittgenstein trennt zwischen einem auf Sachverhalte konzentrierten Sehen, das sich etwa auf Wahr-Falsch-Aussagen hin orientiert und dem Erscheinen eines Aspekts. Der Effekt des Aufleuchtens eines solchen Aspekts ist ein kognitives Manöver, das nicht nur in der visuellen Gestaltung oder der ästhetischen Machart des Bildes zu finden ist, sondern sich über die rezeptive Position der Betrachtenden einstellen kann. Die Relevanz solcher Seherlebnisse wird bei Wittgenstein (1995b, 551) insofern unterstrichen, als dass er davon ausgeht, dass sich das Aspektsehen erlernen lässt, dass es vergleichbar sei mit Fantasie oder musikalischem Gespür. Das Aspektsehen gleicht einer intendierten „Willenshandlung“ (Wittgenstein 1995a, 410). Dementsprechend differenziert Wittgenstein zwar zwischen *Sehen* und *Deuten*, lässt beides im Aspektwechsel jedoch in Eins fallen, wenn sich ein *deutendes Sehen* einstellt. Dieses deutende Sehen geht über Wahr/Falsch-Aussagen hinaus. Es operiert im Bewusstsein, dass es einen Aspekt in der Betrachtung des Bilds hervorhebt oder bevorzugt, also eine Auswahl trifft und dabei andere mögliche Betrachtungsweisen suspendiert. Es handelt sich, so fasst es Hana Gründler (2019, 48) zusammen, um ein „indirekteres Sehen“. Die Verknüpfung aus Denken und Sehen führt zu einem veränderten sprachlichen Umgang mit dem Wahrgenommenen: Anders als Sachverhalte zu beschreiben, gehe es, so Gründler (2019, 50), beim „Sehen-als [...] darum, das Erlebnis in seiner Eigenart mitzuteilen, ihm durch den Ausdruck gerecht zu werden“. Dieser Beobachtung ein wenig konträr entgegen steht Gründlers (2019, 50) Analyse, dass das Aspektsehen „von kurzer Dauer“ sei und insofern einen Unterschied zur normalen Betrachtung beinhalte.

Das Tempo, in dem Forensic Architecture die Bildsehanleitung modelliert, stützt diese Beobachtung: Insgesamt ist das Einzelbild auf dem Modell nur für zwei Sekunden stehend zu sehen, in der dritten Sekunde tritt es bereits durch eine Erhöhung der Transparenzwerte wieder ab. Über die Akte des Bildtransfers und des Einfügens und Ablösens von Kartendispositiven und Modelloberflächen wird eine Bildbetrachtung als visuelles Ereignis inszeniert. Auch hier ist eine Kombination aus forensischen und rhetorischen Verfahren zu beobachten, die ich bereits anhand der Bildoperationen auf der Montagefläche beschrieben hatte: Forensische Open Source-Geolokalisierung mittels der Kartendienste von Google und Arbeit am Fall finden gleichzeitig und untrennbar miteinander verbunden statt.

Das Konzept des Aspektsehens macht ein Angebot, erkenntnisgeleitete und visuelle Wahrnehmung oder Bildwahrnehmung und Bildinterpretation als Teil einer gemeinsamen Bildrezeption zu betrachten. Dies wird in der Modelloperation von Forensic Architecture in der Pushback-Investigation realisiert. Nicht nur mit Blick auf den Bildinhalt, sondern auch auf das Bild als Objekt wird eine einschlägige Erkenntnis produziert: Das Foto soll als *operatives Dokument* anerkannt werden. Der vom Modell realisierte Aspektwechsel ist zwar eindrücklich und technisch raffiniert produziert, es geht jedoch weniger um ein Umschlagen der Aspekte als um ein graduelles Moment des „Sehen als“. Ein Bild, das drei Personen zeigt, nicht über die Motive dieser drei Personen, sondern über die Strukturelemente der urbanen Umgebung zu interpretieren, bewirkt eine graduelle Verschiebung weg von der Präsenz und der Stimme der Asylsuchenden. Die Frage nach der „Wahrheitsfähigkeit“ der digitalen Fotografie angesichts einer isolierten WhatsApp-Fotografie ist nicht über eine bildontologische Fragestellung beantwortbar, sondern nur über einen Modus des interpretierenden Sehens.

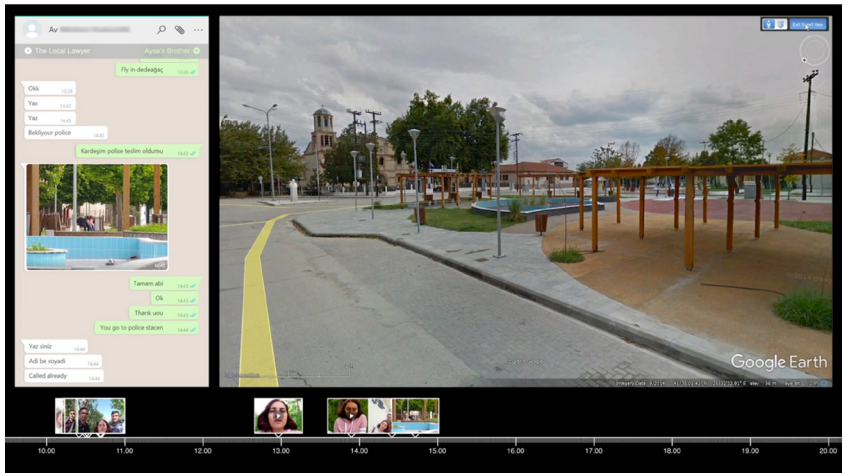
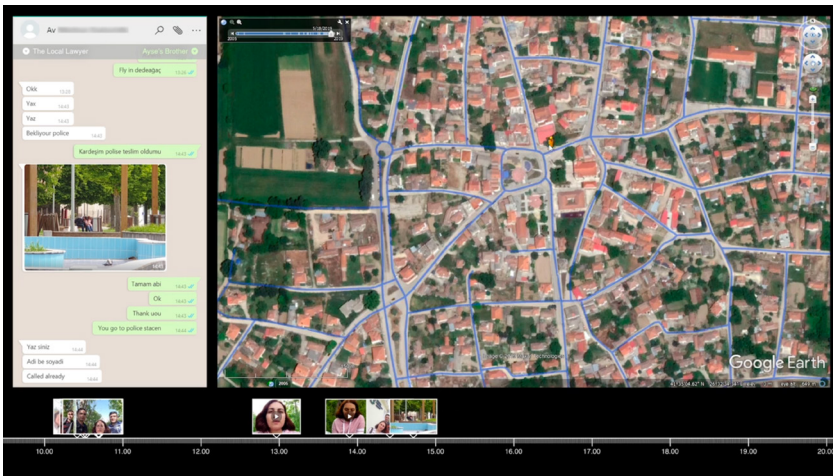
Die folgende Street View-Navigation rückt die Betrachter:innen über ein Aufgreifen der navigatorischen Geste ins Zentrum der Bildanordnung und versucht auf diese Weise eine Nachvollziehbarkeit der im Video gezeigten Situation aufzubauen. Dies passiert über die Aneignung der navigatorischen Geste von Google Maps, insbesondere im Perspektivwechsel zwischen Earth und Street View und anhand der nachfolgenden Bewegung des Drehens, Ziehens und Schiebens innerhalb der Bildhybride von Google Street View. Die Bildwelten der Navigationsplattform werden aufgerufen, um noch einmal zum Schauplatz der Fotografie zurückzukehren und ihn erneut zu verifizieren. Mehr noch als in den anderen Sequenzen wird die Betrachterin des Videos der Bildhandlung, die sich in dieser Form direkt von jedem beliebigen Internetzugang aus nachvollziehen lässt, ins deiktische Zentrum der Videoinvestigation versetzt. Auf diese Weise wird weniger der konkrete Ort der Bildaufnahme aufgerufen, um eine geografische Evidenz zu erzeugen, wie es im Videokommentar noch geschildert wird, sondern über die Navigation mit Google Street View ein rezeptionsästhetischer Evidenzeffekt erzeugt.

### **Geolokalisierung mit Google Street View**

Mit einem stark beschleunigten Flug sinkt die virtuelle Kamera erneut in die fotografische Ansicht hinein, die nun nicht mehr der Konstruktion aus Modell und Foto entspricht, sondern dem „eigentlichen“ Bildraum Google Street Views. Der Flug der virtuellen Kamera wird nicht mehr durch Forensic Architecture

20 Navigation mit Google Earth, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture

21 Navigation mit Google Street View, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture



selbst gestaltet, sondern findet im Screencast zwischen Earth und Street View statt (Abb. 20–21). Er geschieht weniger geschmeidig und läuft in kürzerer Zeit ab, da er nicht den Umweg über das Modell nehmen muss. Im Ausschnitt auf der Montagefläche sichtbar sind die Steuerungs- und Annotationselemente, Pfeile, die Maus und eine Maßstabsleiste sowie der Logo-Schriftzug des Kartenanbieters. Die Kamera landet an einem Ort in der Nähe der Szene, die der Bildausschnitt bezeichnet hat (Abb. 21). In drei Navigationsbewegungen, die einen veränderten Schnitt aus dem Bildensemble generieren, werden die möglichen Ansichten korrigiert, denn die Benutzer:in der Plattform versucht, den Bildausschnitt des fragmentarischen Bilds im Datensatz von Google Street View zu finden: „We located this fountain in the central square of Nea Vyssa using Google Street View.“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:04:55–00:05:00) Die drei ziehenden Bildverschiebungen wirken als Suchbewegung, denn eine Übereinstimmung zwischen dem Ausschnitt des Fotos und einer vergleichbaren Bildgenese in Google Street View gelingt nur in etwa. Zwar sind die wesentlichen Elemente des Bilds – der zentrale Platz mit Bänken, Holzüberdachungen und dem leeren Springbrunnenbecken, die Bäume und Müll-eimer – erkennbar, eine Einfügung des Bilds in das intermediale Dispositiv der Plattform, wie sie mit dem eigens produzierten Modell ermöglicht wurde, erfolgt nicht.

Beschreibungen der kartografischen Plattform Google Street View bedienen sich gern einem superlativischen Gestus, um deren Bildlichkeit zu begreifen. Street View gilt als „Weltbildarchiv“ (Bergemann 2016) oder „größte Fotomontage der Welt“ (Siegel 2018). Nach eigenen Angaben des Unternehmens beinhaltet die 2004 entwickelte Anwendung Google Street View, die auf Google-Mitbegründer Larry Page zurückgeht, derzeit 200 Milliarden Fotografien aus 100 Ländern (vgl. Google Street View 2022). Die mit den Kamerafahrten des Google Street View-Autos aufgezeichneten und georeferenzierten Bildermassen werden, kurz gesagt, mit einem speziellen Algorithmus zusammengeführt und räumlich gedehnt. Der Raum der *overlaps*, der einander überragenden Bildränder und Kanten wird aus den entstehenden Hybriden herausgerechnet und verschwindet als „Daten-Unmenge im Anästhetischen“ (Künzler 2012, 272), sodass die Bildübergänge als fließend erscheinen bzw. in einer nahtlosen Simulation im Gebrauch ausvisualisiert werden. Innovativ sei in dieser kartografischen Form der Bildzusammenstellung, so Steffen Siegel (2018, 11), jedoch weniger der Aspekt der kumulativen Montage als solcher, sondern der „Schritt von der Einzelansicht zum Erfahrungsraum“, in dem sich Google Street View

als ein intermediales Dispositiv und praxeologisches Terrain entfaltet. Dieser visuelle Eindruck stehe als intermediale Position zwischen der Rezeption eines filmischen Bewegtbilds und einer fotografischen Einzelansicht und sei daher am sinnvollsten im Modus der Überschreitung zu denken, der an die von Manovich und Galloway geäußerten Diagnosen erinnert: „Navigation ist hier gleichbedeutend mit einer fortgesetzten Rekadrierung des fotografischen Blicks auf die Welt.“ (Siegel 2018, 11) Was in dieser Beschreibung durch die Verbindung der Begriffe von Navigation und Kadrierung zusammenfällt, ist der Modus eines optischen Orientierens in der Verkoppelung von Karte und Fotografie (Hoelzl und Marie 2015, 84). Auch Google Street View operiert mit einer virtuellen Kamera, welche sich jedoch näher an den Konventionen eines Fotoapparats bewegt und in der Beweglichkeit im Vergleich zu Earth deutlich eingeschränkter ist.

Noch einmal zurück in die Videoinvestigation von Forensic Architecture: Die Ego-Perspektive von Google Street View, das Drehen, Ziehen und Zoomen in den Bildraum hinein stellen das navigatorische Verorten des Bilds als eine nachvollziehbare Praxis vor Augen. In der direkten Hintereinanderfolge der beiden Navigationssequenzen verifizieren diese sich gegenseitig, indem beide Praktiken des Alltagsgebrauchs aufrufen und die Betrachter:innen zu spezifischen Seh-Eindrücken auffordern. Die Sehanleitung im forensischen Aspektsehen erweist sich hier sofort als produktiv, wenn die Betrachter:innen durch die Modelloperation geschult wurden, die Stelle mit dem Springbrunnen und der Bank auf dem öffentlichen Platz wiederzuerkennen.

In dieser Sequenz findet ein positivistischer Mediengebrauch der Navigationsplattformen von Google statt. Weder im Kommentar noch in der Bildinszenierung wird eine reflektierende oder kritische Perspektive hinzugenommen. Eine infrastrukturelle Inversion, die die Protokolle der Google-Kartografie adressierbar machen würde, deutet sich – anders als bei der animierten Einfügung der Fluchtbotschaft in den Twitter-Screenshot – nicht an. Auf diese Weise schließt der Gebrauch von Screencasts, aber auch die Anverwandlung navigatorischer Blickführungen mithilfe der virtuellen Kamera an die Screenshot-Evidenzen an, welche ich im Kapitel zu Twitter beobachtet hatte. In einer letzten Schleife, die ich an dieser Stelle nur andeute, ließe sich diese Praxis über das plattformökonomische Modell der nutzungsbezogenen Datenakquise, die Ingrid Hoelzl und Rémi Marie (2015, 84) im Fall von Google Street View als *reverse operativity* bezeichnen, kritisch reflektieren. Denn letztlich lässt sich die Modellsequenz und

das Einfügen des Einzelbilds in die Kartenwelten der Google-Plattformen daraufhin ausdeuten, dass ein Datenaustausch zwischen Investigation und Plattform stattfindet, dass die Bildpraktiken von Forensic Architecture selbst das Datenkalkül von Google fortschreiben.

Gleichzeitig fügt sich dieser unkritische Gebrauch der Kartenplattformen in die Verfahren der eingangs erwähnten *Open Source Intelligence* (OSINT),<sup>90</sup> welche es sich zur Aufgabe macht, aus den sozialen Medien gesammeltes Material mit frei zugänglichen Methoden zu analysieren und zu verifizieren. Auch die pädagogische Geste des Anleitens, die im Aspektsehen liegt, ist ein zentrales Element der Open Source-Community, die über vielfältige Methoden der Weitergabe ihres Praxiswissens verfügt. Hierfür kommen beispielsweise Screencasts zum Einsatz, die an die Google Street View-Sequenz in der Videoinvestigation von Forensic Architecture erinnern. Screencasts sind in der digitalen Kultur sehr weit verbreitete kurze Videoaufzeichnungen, die Teile des oder den gesamten Computerbildschirm registrieren, um die Aktivität der/des User:in zu dokumentieren.<sup>91</sup> In diesen kürzeren forensischen Lehrvideos wird beispielsweise gezeigt, wie es über Googles Kartendienste gelingen kann, ein Bild zu geolokalisieren und fehlende Metadaten zu ergänzen. Für die vorliegende Untersuchung am einschlägigsten sind jedoch die Nutzungsweisen von Screencasts in der OSINT-Community, die sich der die Vermittlung von Recherchemethoden und frei zugänglichen Tools widmen. Durch das Zusammenspiel von Bild und Stimme entsteht hier der Effekt des „Show and Tell“. So zeigt beispielsweise der Youtube-Account *Bendobrown* des Digitalermittlers Benjamin Strick in einer 14 Einträge umfassenden Liste „OSINT At Home – Tutorials on Digital Research, Verification and Open Source Investigation“ (2022) halbstündige Videos, in denen er verschiedene Strategien, online auffindbares Bildmaterial zu verifizieren und zu lokalisieren, demonstriert und erklärt. In „OSINT At Home #4 – Identify a location from a photo or video (geolocation)“ (2021) führt *Bendobrown* vor, wie mithilfe von Googles Kartendiensten der Aufnahmeort von Bildern bestimmt werden kann. Zu Beginn des Tutorials zeigt und testet er die unterschiedlichen Kartenanwendungen von Google wie Maps, Street View und Earth – „Google Maps is quite a useful tool because it is a very accessible representation of the Earth's surface“ (00:01:20–00:01:24) – und erklärt die grundsätzlichen Möglichkeiten zur Navigation, indem er sich den Menüelementen und Bedienungsangeboten der Plattform widmet.

90 OSINT dient als Abkürzung für Open Source Intelligence und umfasst investigatives Ermitteln jenseits der „Geheimdienste“, das mithilfe von frei zugänglichen Werkzeugen und Tools sowie anhand online erhältlicher Quellen und Informationen vorgeht (vgl. Bielska 2020; Dubberley, Koenig und Murray 2020).

91 Ich verweise hierzu auf die Forschung von Julia Eckel (2021) zu Animation, Dokumentation und Demonstration in Tech Demos (vgl. auch Ehrlich 2021).

Auffällig ist, dass auch dieses Tutorial einen positivistischen Umgang mit den Navigationskanälen vorführt. Es ignoriert, welche den Plattformen eingeschriebenen Protokolle die Erkenntnisse und Bildoperationen indirekt mitbestimmen oder welche Ausschlüsse und hegemonialen Sichtbarkeitsmuster reproduziert werden (vgl. Farman 2011; Gentzel, Wimmer und Schlagowski 2022).<sup>92</sup> Vielmehr wird Google Maps in den Videos von *Bendobrown*, die hier nur als Beispiel für einen größeren Praxiszusammenhang gelten, als zuhandenes Tool, dessen Existenz nicht infrage gestellt zu werden braucht, angewendet. Die begleitende Stimme, die in einer lockeren und wortreichen Art mit dem Bildschirm und dem zuschauenden Publikum interagiert, trägt zu einer Normalisierung und Verstärkung des intuitiven Gebrauchs dieses Kartendienstes bei. Verbunden mit Faszination und einem spielerischen Entdeckungsgestus und im Einklang mit den selbstgewählten Maßgaben der *Open Source Intelligence* steht in den Tutorials keine kritische Situierung, sondern vor allem die anerkennende Beobachtung im Vordergrund, dass die Kartendienste frei zur Verfügung stehen. Dass sie in der Abfolge von Recherche-schritten zur Geolokalisierung genutzt werden können, evoziert einen schnellen Lerneffekt und eine geteilte Faszination an forensischer Recherche.

92 Auch müsste eine kritische Perspektive den überwachungs-kapitalistischen Aspekt von Google im Allgemeinen einbeziehen (vgl. Zuboff 2019).

### **Vom Fluchtauftritt zum Fall**

Begriffe wie infrastrukturelle Inversion und Aspektsehen, die in diesem Unterkapitel als Effekte der Geolokalisierung beschrieben wurden, markieren Irritationen zur *starken* Evidenz des Auftritts. Sie verunklaren die stabile Figur-Grund-Absonderung, wie sie Juliane Vogel anhand höfischer Souveränitätsbühnen als Evidenz-Moment beschrieben hat. An deren Stelle tritt ein graduelles Umwecheln zwischen Figur und Grund. Nachdem Vogel Auftritte als Schritte nach vorn in die Sichtbarkeit, als phatische Momente der Absonderung von einem Hintergrund beschrieben hatte, die einen Evidenzeffekt auslösen, widmet sie sich an anderer Stelle einem Auftrittsgeschehen, das die Deutlichkeitsschwelle zwar immer wieder thematisiert, Figuren aber nie so ausgestaltet, dass sie diese überschreiten. Vogel (2018, 135) nutzt den Begriff des „ökologische[n] Protokoll[s]“, um zu beschreiben, wie sich ein Auftrittsgeschehen verändert, das Figuren in landschaftliche und klimatische Umgebungen einfügt, die deren Schritte in die Sichtbarkeit verunklaren und eher in ein *environment* diffundieren lassen, in dem es kaum klare Freistellungs-momente, sondern nur Tendenzen und Gradiationen gibt.

In Bezug auf die Figuration der Flucht und den Auftritt Ayşe Erdoğan möchte ich aus dieser Referenz den Punkt des

graduellen Einbettens aufnehmen. Innerhalb der Videoinvestigation befindet sich die Argumentation an einer Übergangsstelle. Den Beginn des Videos hatte ein Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan's markiert, in dem die Asylsuchende selbst zu Wort kommt und um Unterstützung bittet, da sie befürchtet, von der griechischen Grenzpolizei zurück in die Türkei gebracht zu werden, ohne einen Asylantrag stellen zu können. Um ihren Auftritt zu verstärken und zu untermauern, nutzt die Investigation von Forensic Architecture mehrere Strategien der Beweisführung, um zu belegen, dass Ayşe Erdoğan und ihre beiden Begleiter sich tatsächlich in Griechenland befunden hatten und dort in Kontakt mit der Polizei waren. Deren Aufgabe wäre es gewesen, die drei Personen zu registrieren und das geforderte Asylverfahren einzuleiten. Die Verortung der drei Personen im griechischen Territorium geschieht zwar auch über die Markierung auf der Satellitenkarte, wird aber vor allem über eine Verfahrensevidenz erreicht. Durch anschauliche und in der digitalen Medienkultur als evident wirkende Verfahren der Navigation werden die Betrachter:innen des Videos aktiviert und in verschiedene Positionen gebracht, die einen gestischen Nachvollzug evozieren. Mithilfe der Blickführung durch die virtuelle Kamera im Modell werden sie nicht nur in die Position des Augenzeugen in Nea Vyssa versetzt, sondern erlernen einen forensischen Blick auf das einzelne Foto, welcher aus der Fokussierung auf wiedererkennbare infrastrukturelle Elemente besteht. In der Wiederholung einer bekannten navigatorischen Geste, die im Interface von Google Street View erfolgt, wird dieser eingeübte Blick gefestigt.

Als zweiter, paralleler Strang zieht sich durch die Investigation das Anliegen, den Fall Ayşe Erdoğan's nicht als einzelnen zu isolieren, sondern Pushbacks als eine Routine-Praxis und als ein systemisches Problem darstellbar zu machen. Diese beiden Anliegen führen zu ästhetischen Verfahren zwischen einer politischen Sichtbarmachung Ayşe Erdoğan's und dem Entzug ihrer Stimme und ihres politischen Erscheinens. In der hier besprochenen Sequenz wird dieser Wechsel nicht als harter Kontrast, sondern als gradueller Übergang beschreibbar, der durch die Betrachtung des Bilds in der Modelloperation stattfindet. In der Sequenz der drei Bilder, die die forensische Modelloperation durchlaufen, findet *innerhalb der Bilder* ein Aspektwechsel zwischen Ansicht der Personen und der Ansicht von Hintergrundelementen und Gebäuden statt. Insofern entfernt sich die Videoinvestigation von den Personenauftritten, als dass nun in der beschriebenen Modelloperation primär Bilder als Artefakte zum Erscheinen gebracht und im Modell vor Augen gestellt werden, um in diesem Moment auf markierbare Elemente hin betrachtet zu werden. Ich begreife



diese Umstellung als einen strategischen *Infrastrukturalismus*, um einen Begriff von John Durham Peters (2015, 30) aufzugreifen. Eine strategische Fokussierung auf Infrastrukturen, auf Social Media-Protokolle, Smartphone-Übertragungen, aber auch auf die gebaute Umgebung, auf Polizeiwachen und Gefängnisse ist hilfreich, um den vorliegenden Einzelfall nicht anhand der drei auftretenden Personen zu essentialisieren, sondern um ihn als Teil einer umgreifenden normalisierten Praxis der Pushbacks, die selbst eine eingebettete Infrastruktur bezeichnet, denkbar zu machen. Dieses Deutungsangebot ist Teil eines Aspektsehens, das die Videoinvestigation anleitet: *Als wen* sehen wir die Figur der Asylsuchenden?



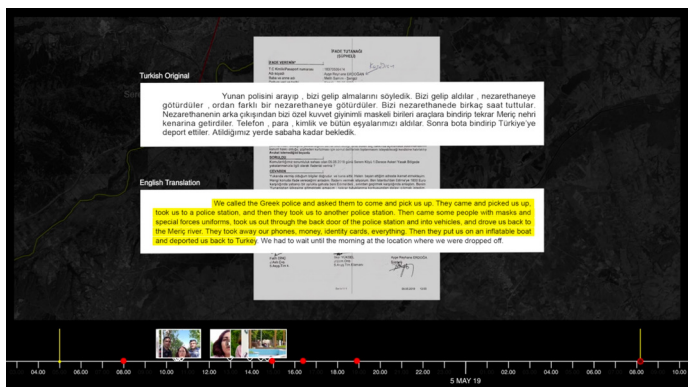
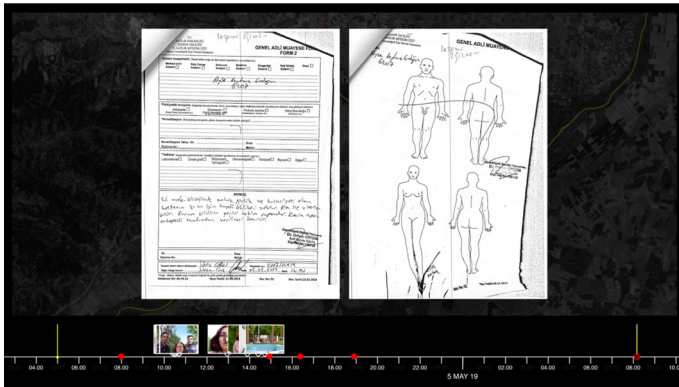
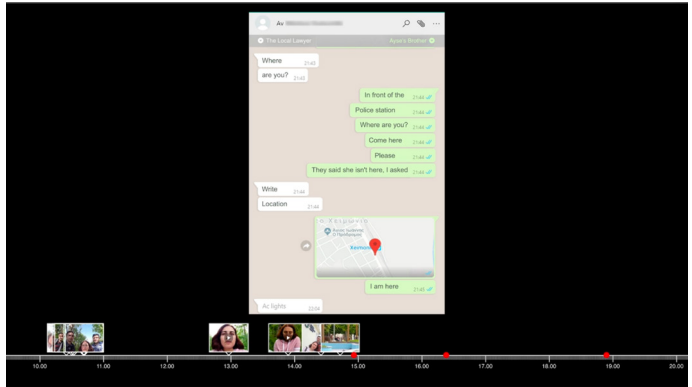
# Pushbacks bezeugen

Ein einzelner WhatsApp-Screenshot liegt zentral platziert auf der Montagefläche (Abb. 22). Er dokumentiert die Unterhaltung zwischen İhsan Erdoğan, Ayşe Erdoğan's Bruder, und dem Rechtsanwalt. Die Kommentarstimme erläutert, dass İhsan Erdoğan von Athen nach Neo Cheimonio reiste, um seine Schwester in Empfang zu nehmen. Am Nachmittag hatte ihm Kamil Yıldırım von dort eine Standortmitteilung geschickt, die er an den Anwalt weitergeleitet hatte. Dieser war daraufhin nach Neo Cheimonio gefahren, hatte die Polizeiwache fotografiert und İhsan Erdoğan aufgefordert, selbst dorthin zu kommen. İhsan Erdoğan war zuvor aus der Türkei geflohen und lebte in Athen (vgl. *Zurück in den Knast: Wie Europa türkische Regimegegner an die Türkei ausliefert*). Im Chatgespräch mit dem Anwalt, das die beiden auf Türkisch führten und das die Investigation von Forensic Architecture sequenziell in den Sprechblasen des Chats ins Englische übersetzt, berichtet İhsan Erdoğan, wie er vor der Polizeistation auf seine Schwester wartete und von den Beamten die Information erhielt, dass niemand unter deren Namen in der Wache anwesend sei. „They said she isn't here, I asked“, kommunizierte er gegen 22:00 Uhr per WhatsApp (*Pushbacks*

**22 WhatsApp-Chat von İhsan Erdoğan mit dem Anwalt, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture**

**23 Medizinisches Gutachten, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture**

**24 Ayşe Erdoğan's Aussage vor dem türkischen Gericht, Videostill aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, Forensic Architecture**



*Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:06:51). Zutritt zum Gebäude wurde ihm nicht gewährt; er stand vor dem geschlossenen Tor. Erst später wurde ihm berichtet, dass Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar etwa zur selben Zeit über die Hintertür der Polizeistation nach draußen gebracht worden waren. Am nächsten Tag, so erklärt die Kommentarstimme, wurde er von den türkischen Behörden benachrichtigt, dass seine Schwester deportiert und in der Türkei festgenommen worden war: „The family was informed about her arrest by the Turkish authorities.“ (00:07:08–00:07:12) Darüber setzte Ihsan Erdoğan den Anwalt in Kenntnis. Auch diese Kommunikation zwischen den beiden Männern ist in den WhatsApp-Screenshots nachzuvollziehen. „My sister was arrested“, schrieb Ihsan Erdoğan, „she went to court and was taken to prison“ (00:07:15). Der Anwalt reagiert mit einer trockenen Bemerkung: „Bravo Greek Police“ (00:07:15).

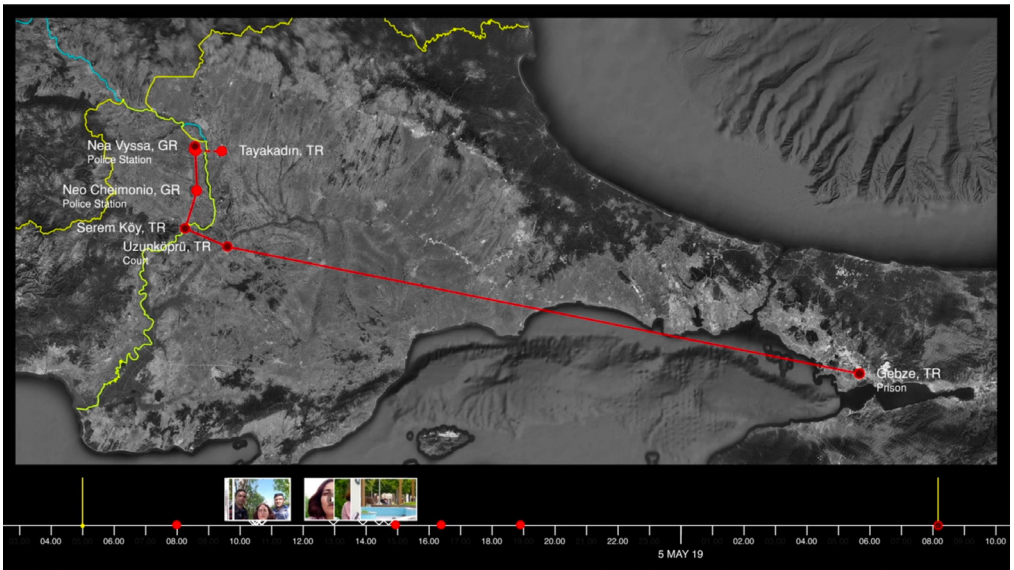
Visuell zeichnet sich das Ende der Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* durch eine durchgehende, direkt oder indirekt an die Flachheit von Papier anschließende Medialität der betrachteten Karten, Scans und Screenshots aus. Nicht zuletzt dank ihrer Materialästhetik erscheinen diese als *Dokumente*. Hintereinander werden sie einzeln aufgerufen und auf der Montagefläche aufgefächert. In der Reihenfolge ihres Erscheinens werden sichtbar: der soeben rezipierte WhatsApp-Screenshot der Kommunikation zwischen Ayşe Erdoğans Bruder und ihrem Anwalt; ein Scan des Berichts über die Benachrichtigung der Angehörigen durch die türkischen Behörden (yakinlarına haber verme tutanağı) mit einer Benennung der Zeit und des Datums der Festnahme; das Satellitenbild, auf dem mit gelben Linien die Landesgrenzen und mit roten Linien der Verlauf des Fluchtversuchs eingezeichnet sind und eine signierte, kartografische Handzeichnung, die den Ort skizziert, wo Ayşe Erdoğan in der Türkei festgenommen wurde. Es folgt ein zweiseitiges medizinisches Gutachten, bestehend aus einem tabellarischen Formular und einer schematischen Körperzeichnung, auf der die Knöchelverletzung markiert ist, die Ayşe Erdoğan während des Pushbacks erlitt (Abb. 23); danach eine weitere Ortsmarkierung im Satellitenbild, die nun in beachtlicher Entfernung zum Grenzgebiet liegt und auf das Gerichtsverfahren vor dem türkischen Gericht in Uzunköprü verweist, in dem die drei Asylsuchenden verurteilt wurden. Der Scan von Ayşe Erdoğan's Aussagebericht vor diesem Gericht dient der Investigation als Quelle, um ihren letzten Auftritt im Medium der Akte darzustellen. Nicht nur ist Erdoğan's Unterschrift

sichtbar, zusätzlich übersetzt und zitiert die Kommentarstimme ihre Worte, die sie vor Gericht zu Protokoll gab (Abb. 24):

We called the Greek police and asked them to come and pick us up. They came and picked us up, took us to a police station, and then they took us to another police station. Then came some people with masks and special uniforms, took us out through the back door of the police station and into vehicles, and drove us back to the Meriç river. They took away our phones, money, identity cards, everything. Then they put us on an inflatable boat and deported us back to Turkey. (00:08:22–00:08:51)

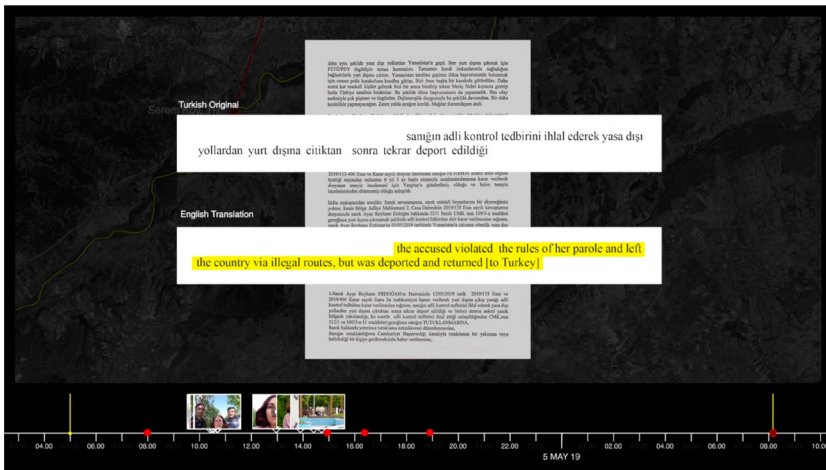
Schließlich tritt erneut die Satellitenkarte ins Bild; nun ist sie vollständig beschriftet und dient als ein Diagramm, das anhand der Ortsnamen den Verlauf der Flucht, der Zurückweisung und der Inhaftierung von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nıksar aufzeichnet: Tayakadin (TR), Nea Vyssa, Police Station (GR), Neo Cheimonio, Police Station (GR), Serem Köy (TR), Uzunköprü, Court (TR) und schließlich Gebze, Prison (TR) (Abb. 25). Das Gefängnis in Gebze, wo Ayşe Erdoğan nach dem Gerichtsurteil für eine Dauer von sechs Jahren inhaftiert wird, ist ein Hochsicherheitsgefängnis für Frauen. Die Kommentatorin beschreibt, dass mehrere Menschenrechtsorganisationen berichten, dass den Gefangenen dort, aber auch in dem Gefängnis, in dem Ayşe Erdoğan vor ihrer Flucht inhaftiert war, gewaltvolle Belästigungen und Folter drohen und dass es dort in der Vergangenheit zu Suizidfällen gekommen war. Zeitgleich erscheinen im Bild drei Titelseiten von Berichten, die von Todesfällen, Misshandlung und Hungerstreiks sprechen (00:09:09). Das Video endet daraufhin mit einer letzten Wiederholung und Zusammenfassung des Falls: Die soeben schon sichtbare, mit roten Markierungen versehene Karte wird erneut herangezogen und beschriftet, die einzelnen Punkte ein letztes Mal miteinander verbunden (00:09:14–00:10:08).

In dieser Versammlung von primär textbasierten Dokumenten und Karten wird das Ereignis des Pushbacks verhandelt. Neben den nüchternen Faktenbeschreibungen der Kommentarstimme sind es nur die Mitteilungen des Bruders an den Anwalt, die Aussage Ayşe Erdoğans als Angeklagte vor dem türkischen Gericht und die beschriftete Karte, welche das eigentlich zu bezeugende Gewaltverbrechen in die Investigation integrieren. Hatten die ersten Abschnitte der Videoinvestigation noch Gebrauch von den Bildern und Standortmitteilungen Ayşe Erdoğans, Kamil Yıldırıms und Talip Nıksars und den Fotoaufnahmen ihrer Kontakte gemacht, die vor dem eigentlichen



Pushback entstanden waren, so fehlen derartige Dokumente, um das Ereignis nachträglich *bezeugen* zu können. Dies wird an der Figur Ayşe Erdoğan deutlich: Ihr Auftritt auf Twitter sowie die Fotos, welche die Asylsuchende zeigten, entstanden als politische Dokumente aus dem Wissen um die Gefahr eines Pushbacks heraus. Nach ihrer gewaltvollen Zurückführung in die Türkei wurde sie als Angeklagte vor Gericht geladen. Auch wenn sie ihre Erfahrungen dort zu Protokoll gab, konnte sie nicht als Zeugin des Pushbacks selbst aussagen, da dieser nicht eigentlicher Inhalt des Verfahrens gegen sie war. Trotzdem wird das Geschehen von dem türkischen Gericht in den Prozessakten dokumentiert: „[T]he accused violated the rules of her parole and left the country via illegal routes but was deported and returned [to Turkey].“ (00:08:07–00:08:16) (Abb. 26) Das Vorgehen der griechischen Grenzpolizei vor Gericht anzuklagen, bleibt Ayşe Erdoğan jedoch verwehrt.

Dieses Kapitel schlägt eine Brücke zu dem einleitenden Unterkapitel, in dem ich Pushbacks als Grenzziehungen im Dokumentarischen aufgearbeitet habe: Die Ausführung und Geheimhaltung von Pushbacks ist eine grenzpolitische und polizeiliche Praxis, die gezielt *gegen* die Möglichkeit von Dokumentation und gegen politische Rechenschaftspflicht



gerichtet ist. Dieser absichtliche Entzug von Evidenz spitzt sich zum einen mit dem Objekt des in den Fluss geworfenen Smartphones, zum anderen mit der Bezeichnung Fake News und schließlich im *Othering* von Flucht-Migrant:innen und der Externalisierung der Grenzregion zu, um eine zentraleuropäische Innensicht zu stabilisieren.

Dass Pushback-Operationen gegen bestimmte dokumentarische Praktiken gerichtet sind, werde ich im Verlauf des Kapitels angesichts der finalen Sequenz der Videoinvestigation von Forensic Architecture verdeutlichen: Mit Pushbacks wird der Nexus aus *Flucht-Migration* und zirkulierenden *Bildern* unterbrochen. Der Entzug im Dokumentarischen betrifft primär visuelle Dokumente, sodass so gut wie keine Bilder, Clips oder Filmaufnahmen existieren, in denen der Ablauf einer gewaltvollen Zurückweisung am Evros beweisfähig ins Bild gesetzt oder für ein öffentliches Publikum anschaulich wird. In der gemeinsam mit dem Fall von Ayşe Erdoğan veröffentlichten Investigation *Pushbacks across the Evros/Meriç River: Analysis of Video Evidence* von Forensic Architecture wird zwar ein Moment der Flussüberquerung sichtbar. Dass die dort dokumentierten Flucht-Migrant:innen jedoch ihr Asylgesuch gegenüber der griechischen Polizei geäußert hatten, wird in dem Video ebenso wenig erkennbar wie beispielsweise menschenunwürdige Haftbedingungen in den Haftzentren der Grenzumgebung.



Verhindert wird das visuelle Bezeugen von Erfahrungen von Flucht-Migrant:innen am Evros vor allem durch den Entzug der Smartphones und die Zerstörung der Geräte im Fluss. Als Teil einer relationalen Infrastruktur, die sich aus Praxis-konventionen, Standardisierungen, Reichweite und weitest-gehender Transparenz im Gebrauch kennzeichnet (Star und Ruhleder 1996, 113), gilt für die Smartphone-Konnektivität auf der Flucht, dass deren Effekte vor allem im Moment des Zusammenbruchs und dann retrospektiv deutlich werden. Wie wird Smartphone-Konnektivität also als „Bild der Flucht-Migration“ bei Forensic Architecture sichtbar (*Bilder der Migration, Migration der Bilder*)? Wie transformiert Forensic Architecture den Einzelfall von Ayşe Erdoğan in eine Darstellung der Pushbacks integrierenden *borderscape* (*Diagramm eines Grenzraums: Arbeit am Fall*)? Und welche Infrastrukturen verteilter Zeugenschaft bilden sich jenseits einer Logik verteilter Bilder heraus, um das systemische Ausmaß von Pushbacks zu dokumentieren (*Bürokratie zwischen Wissenschaft und Aktivismus*)?

## Bilder der Migration, Migration der Bilder

In ihrem 2022 erschienenen Buch *Spektakel und Möglichkeitsraum. Kunst und der lange Sommer der Migration* macht Nanna Heidenreich auf eine diskursive Schnittstelle zwischen der Rede von ansteigenden Zahlen von Flucht-Migrant:innen und der Beobachtung scheinbar unbegrenzter Zunahme (digitaler) Bilder aufmerksam. Als ein „negatives Surplus, ein Zuviel“ (Heidenreich 2022, 35) werde in beiden Fällen die Metapher der Flut bemüht, welche über rechts-konservative politische Kreise hinausgehend den Diskurs zur Migration geprägt habe. Heidenreich (2022, 41) registriert eine konstitutive Verschränkung zwischen Bildern und der Formatierung von Migration als kollektives und politisches Medienereignis, wenn die „Rede von der ‚Menschenflut‘ [...] auch als Bilderflut“ (Hervorh. i. O.) stattfindet.<sup>93</sup> Diese die Quantität betreffende Beobachtung lässt sich mit Thomas Nail um den Aspekt der Mobilität erweitern. Die Mobilität von Menschen und Bildern habe die Lebenswelt des 21. Jahrhunderts grundlegend geprägt: „The migrant has become the political figure of our time just as the mobile digital image has become the aesthetic figure of our time.“ (Nail 2020, 147)

93 Migration und Visualität analytisch miteinander engzuführen, ist in der gegenwärtigen Forschung ein zentraler Einsatz (vgl. Lynes, Morgenstern und Paul 2020; Kuster 2018; Rass und Ulz 2018; Bischoff, Falk und Kafehsy 2010).

Ein für solche Diagnosen oft herangezogenes Beispiel ist das in den Nachrichtenmedien, in den sozialen Medien und in künstlerischen Bearbeitungen zirkulierende Foto des dreijährigen Jungen Alan Kurdi. Als ikonisches Bild zeigt es

das tote Kind liegend am Strand; es war bei dem Versuch, mit seiner Familie aus Syrien nach Europa zu fliehen, ertrunken und an der türkischen Küste in Bodrum vom Meer ans Land getragen worden (Heidenreich 2022, 42ff.). Nicht nur seine Ikonizität, sondern auch die Bewegung, die dieses Foto durch unterschiedliche Kanäle nahm, die Bearbeitungen, Rahmungen und Kommentare, die es in seiner Zirkulation um die Welt erfuhren, machten es zum „Symbol des Massensterbens von Geflüchteten im Mittelmeer“ (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 182). In Bildern wie diesen wird Migration als humanitäre Krise, werden Flucht-Migrant:innen und Asylsuchende als hilflose Opfer dargestellt. Die Emotionalisierung, die das Bild bei seinen Betrachter:innen auslöste, bewirkte zwar eine Aufmerksamkeitssteigerung und breit geäußerte Betroffenheit, die jedoch nur von kurzer Dauer war. Die schiere Menge an Bildern, so die gängige Diagnose, führe zu einer Reaktion der Abstumpfung (Heidenreich 2022, 45). Auch die konkreten Umstände der Flucht und des Unglücks fanden wenig Beachtung, sodass wenige Betrachter:innen des Bildes informiert gewesen sein dürften, dass die Familie Kurdi sich auf die gefährliche Flucht mit dem Boot begeben hatte, weil die kanadische Botschaft den Antrag ihrer in Kanada lebenden Verwandten auf einen Familienbesuch zurückgewiesen hatte (Weber 2017, 214).

Mit den audiovisuellen Medien, Bildern und Diskursen und den Imaginationen und Reflexionen, welche diese hervorrufen und übertragen, wird der Grenzraum Europas als eine „materiell-semiotische audiovisuelle Ko-Produktion“ (Kuster 2018, 10) mit hervorgebracht. Oder in den Worten Nanna Heidenreichs (2022, 41): „Die Frage, welche Bilder (in) der Migration zirkulieren, ist eminent politisch, bzw. diese Auswahl konfiguriert eben wie Migration politisch gedacht und verhandelt wird.“ Diese Feststellung gilt es für den vorliegenden Zusammenhang zu verfolgen: Welche Bilder von Pushbacks zirkulieren in den klassischen Nachrichtenmedien?

### **Kollektivsymboliken**

Eine Sendung des Magazins *ARD-Monitor*, die im August 2019, also bereits drei Monate nach dem Fluchtversuch Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırıms und Talip Niksars im deutschen Fernsehen gezeigt wurde, informiert die Betrachter:innen über zwei Fälle illegaler Zurückweisungen von Menschen, die aus politischen Gründen von der Türkei nach Griechenland flüchten wollten. Dazu widmet sie sich ebenfalls dem Fall Ayşe Erdoğan und zeigt die gleiche Twitter-Fluchtbotschaft, die am Anfang des Videos von Forensic Architecture zitiert wird. Ein über Videocall geführtes Telefonat mit Ihsan Erdoğan

ist ebenfalls Teil des Beitrags. Bei Forensic Architecture tritt dieser nicht persönlich in Erscheinung; in der ARD-Sendung steht er an einem Bahnsteig und berichtet vom gescheiterten Fluchtversuch seiner Schwester. Dass der Fall Ayşe Erdoğan Teil der ARD-Sendung ist, unterstreicht seinen exemplarischen Status und die Möglichkeit, ihn als Präzedenzfall zu nutzen.

In den einleitenden Worten durchzieht die Fernsehsendung eine Rhetorik von Gegenüberstellungen und harten Kontrasten. Die folgenden Szenarien seien kein „Horrorfilm“, sondern „Realität an der europäischen Außengrenze“ (*Zurück in den Knast: Wie Europa türkische Regimegegner an die Türkei ausliefert* 00:09:10–00:09:15). Auch erscheine das Kontrollregime, das die griechische Regierung an den Grenzen zur EU in Form von Grenzschutz und Sperrzonen installiere, als eine „finstere Diktatur“ im Unterschied zum Status Griechenlands als „EU-Staat“ (00:24:32–00:24:37). Die Sendung integriert dann Aufnahmen des Evros: Über suggestive Ansichten des Flusses, musikalische Untermalung und durch das Bild eines treibenden Schlauchboots wird eine symbolisierende Bildsprache bemüht. Als Kollektivsymbol festigt das in der Sendung wiederholt eingeblendete Schlauchboot ein etabliertes Narrativ der Migrationserzählung und eine visuelle Evidenz, die vor allem im affektiv Augenscheinlichen gesucht wird (Kuster 2018, 12). Im Unterschied zur Metapher besteht die Kollektivsymbolik aus „rudimentär expandierten, zumindest potenziell ikonisch realisierbaren Symbolisanten“, die „mittlere Geschichten“ zwischen Mikro- und Makrogeschichte visualisieren, um „Normalitäten“ zu produzieren (Link 2012, 137ff.). Solche Normalitäten stellen auch wiederkehrende Ansichten von seeuntüchtigen Booten her: Sarah Sander (2022, 75) beschreibt die instabilen Boote im Unterschied zum transportfähigen Schiff als „Vexierbild des derzeitigen Grenzregimes“. Die omnipräsenten Bilder von überfüllten Schlauchbooten tragen laut Sander (2022, 75) zu „Subjektconstitution von maritimen Migrant:innen [bei], die sich auf ihr ‚nacktes Leben‘ reduzieren müssen, um überhaupt die Möglichkeit zu haben, in Europa an Land gehen zu können.“ Diese Lesart lässt sich auf die Lektüre der ARD-Sendung übertragen: Als Titelbild der Sendung erscheint das treibende Schlauchboot auf einem großen Screen im Hintergrund des Fernsehstudios, in dem der Moderator den Beitrag ankündigt. Als Scharnier zwischen der rahmenden Moderation und den einzelnen Sendungen des Investigativ-Formats *Monitor* soll das Bild einerseits ohne Kommentar für sich selbst stehen, andererseits als ein Affektauslöser und wiedererkennbares visuelles Sujet einleuchtend vor Augen führen, worum es im Nachfolgenden gehen soll.

Neben dem Fall Ayşe Erdoğan's wird außerdem der Fall eines Paares erzählt, das ein Kind erwartet. In Naheinstellungen werden die Hände der beiden Flucht-Migrant:innen abgeleuchtet, die gestikulieren oder einander beim Gehen festhalten. Im Kontrast zu dieser Fokussierung auf symbolisierende Marker verbleiben die Gesichter der beiden, um ihre Identitäten zu schützen, in der Unschärfe. Stattdessen werden die Blätter und Bäume in der Umgebung des Grenzflusses Evros fokussiert, wo sich die beiden befinden. Auf diese Weise wird die „Drohkulisse“ des Flusses herausgebildet und verstärkt. Neben solchen Ansichten der Fluchtumgebung stützt sich der Beitrag auf die Aussagen von Expert:innen, die an ihren Arbeitsorten aufgesucht werden und von ihren Büroschreibtischen aus das Geschehen an der türkisch-griechischen Grenze kommentieren und anklagen. Es erscheinen Politiker:innen und Anwält:innen, die gegen die Menschenrechtsverletzungen ermitteln und politisch agieren. Wie die Expert:innen situiert sich auch die kurze ARD-Sendung nicht als nüchterne und neutrale Berichterstattung, sondern als engagiertes Projekt, das nicht nur informieren, sondern affizieren und vor allem anklagen möchte. Dies bringen die den Beitrag abmoderierenden Worte zum Ausdruck: „In dem Bewusstsein ihres geistig-religiösen und sittlichen Erbes gründet sich die Union auf die unteilbaren und universellen Werte der Würde des Menschen.“ So steht es in der Grundrechtecharta der Europäischen Union. Wäre gut, wenn das endlich auch an den Außengrenzen der EU gelten würde.“ (00:28:55–00:29:13) Die Empörung, die ARD-Monitor artikuliert, soll auf die Betrachter:innen überspringen. Diese journalistische Strategie hat den Nebeneffekt, dass sie die Schicksale der drei in dem Beitrag aufgeführten Personen zu einer Opfererzählung zusammenfasst. Die Agentialität der Fliehenden wird weniger als ihre Hilflosigkeit und ihr Ausgeliefertsein – der Verlust ihrer Würde – thematisiert. Die eigenständige Dokumentation der Betroffenen wird in der Sendung nicht aufgegriffen. Ihr eigene Arbeit an der Evidenz bekommt kaum Raum.

Wie Brigitta Kuster schreibt, versucht eine repräsentationskritische Migrationsforschung jedoch nicht nur, die visuelle Kommunikation über Migration etwa durch die Bildsprache von Kollektivsymboliken und anderen wiederkehrenden motivischen Evidenzen wie dem Schlauchboot in den Blick zu nehmen, die die ARD-Sendung vorgeführt hat. Stattdessen mache sie es sich zur Aufgabe, „auch die visuelle Kommunikation *in* der Migration zu adressieren“ (Kuster 2018, 21, Hervorh. i. O.). Bilder und audiovisuelle Darstellungsformen sollen nicht nur als Darstellungen von Migration, sondern auch als „konstitutive Bestandteile einer Migrationsgeschichte“ (Kuster 2018, 21)

anerkannt und einbezogen werden. Dies heißt, den Mediengebrauch von Menschen auf der Flucht in der kritischen Bearbeitung von Migrationsfallstudien zu berücksichtigen.<sup>94</sup>

94 Eine historische Perspektive auf diese Forschungsmaxime liefert die Doktorarbeit *Prekäre Passagen. Medien und Praktiken der Migration* von Sarah Sander (2019).

Der Nexus zwischen Migration und verteiltem Bild, zwischen Menschen und visuellen Artefakten *on the move* wird mit dem Gebrauch mobiler Medien, vor allem dem Smartphone, gefestigt. Im Jahr 2014 gewann ein Foto den *World Photo Award*, das eine Gruppe von Flucht-Migrant:innen zeigt, die ihre hell erleuchteten Handys auf der Suche nach Empfang in die Höhe halten. Sie stehen vereinzelt an einem dunklen Strand und sind nur als Umrisse zu erkennen (Nail 2020, 155). Dieses Bild bringt einen weiteren Aspekt in der politischen Sichtbarkeit von Migration zum Ausdruck: Smartphones mit digitalen Kameras ermöglichen Migrant:innen, selbst an politischer Bildproduktion teilzuhaben. Sie erlauben es, der Bildmigration sowie den Bildern der Migration eigene Ausdrucksweisen und Praktiken hinzuzufügen. Smartphones sind dabei nie ausschließlich Kameras, sondern treten als Medienverbund in Gebrauch. Zwischen GPS-Ortungsfunktion, Taschenlampe, Abspielgerät für Sprachnachrichten, Fernseher, Kompass, Kommunikationskanal und weiteren Medienfunktionen des Smartphones als Fluchtbegleiter bildet das visuelle Dokumentieren eine Funktion unter vielen: „Social media, mobile apps, online maps, instant messaging, translation websites, wire money transfers, cell phone charging stations, and Wi-Fi hotspots all constitute what we would define as a new digital infrastructure for global movement.“ (Latonero und Kift 2018, 2) Dass Handys im Gebrauch *getracked*, geortet und überwacht werden können, macht die in der Hinführung beschriebene Situation am Evros nur allzu deutlich. Smartphone-Filmproduktion von Flucht-Migrant:innen gilt vor diesem Hintergrund der konstanten unfreiwilligen Dokumentation durch Überwachung und der Zirkulation von Opfernarrativen als „new kind of guerrilla filmmaking that transgresses borders, both physical and aesthetic, and allows for new ways of thinking about representation and witnessing“ (Pérez Zapata und Navarro-Remesal 2023, 185).<sup>95</sup>

95 Dies zeigt z.B. der Film *Midnight Traveler* des afghanischen Filmemachers Hassan Fazili, der 2019 auf der Berlinale präsentiert wurde. Gemeinsam mit seiner Frau und seinen Töchtern filmte Fazili die Flucht der Familie entlang der Balkanroute von Afghanistan nach Europa mit drei iPhones. Über einen Zeitraum von drei Jahren entstand ein intimes Tagebuch, das von Momenten von Hoffnung, Situationskomik, aber auch Angst und Panik gekennzeichnet ist. Fazili selbst tritt weder als „Opfer“, das Fluchtbedingungen bezeugt, noch als Protagonist, der für den Film „Inhalte“ liefert, in Erscheinung, sondern als Regisseur, der trotz extremer Einschränkungen eine filmische Vision und Formensprache vermittelt (vgl. Rossipal 2021).

Im Kontext sozialer Medien sind sogenannte *harraga*-Videos situiert, die auf Youtube zirkulieren und eine derartige *countervisuality* der Flucht anbieten (vgl. Bayramoğlu 2023). *Harraga* lässt sich als „those who burn“ übersetzen und bezieht sich auf Musik oder Videos, welche von undokumentierten Migrant:innen aus Nordafrika während der Flucht über das Mittelmeer produziert werden, um „das Narrativ der Identität [zu] verbrennen“ (Kuster 2018, 273). Oft sind die Smartphone-Clips nur wenige Minuten lang und werden nachträglich nicht

bearbeitet. Die Bildsprache der *harraga*-Videos ist wiedererkennbar: Gezeigt werden die Boote, die See und die Mitreisenden, die auf die Kamera mit Siegerposen reagieren. Andere Boote im Konvoi oder der Moment, in dem vom Boot aus Delfine zu sehen sind, werden in *harraga*-Videos festgehalten (Kuster 2018, 270; Bayramoğlu 2023). Auch Handys selbst sind in den Clips häufig zu sehen, in den Händen von Begleiter:innen, beim Anfertigen von Selfies, zum Abspielen von Musik. In ihrer wiederkehrenden Bildsprache, ihrer Spontaneität und Kürze entziehen sich *harraga*-Videos nicht nur den Semantiken von Opfer-Narrativen, sondern als Momentaufnahmen auch einer Logik des Transfers mit Anfang und Ziel, wie Brigitta Kuster reflektiert: „Nicht-topographische, sondern Nachbarschaftsbeziehungen; es geht hier um die kleinen Kontakte. Ohne Dramaturgie, Handlung, storyline oder Ende sind diese Clips vielleicht so etwas wie Cliffhanger, denen alle Akte und Entwicklungen abhanden gekommen sind.“ (2018, 272)

Wie die *harraga*-Videos zeigen, sind Smartphones zentrale Schnittstellen für eine eigenständige Verkettung von Bildern und Migration, von sich über Netzwerke bewegendem visuellen Dokumenten und dem *displacement* von Personen. Damit wird das Smartphone selbst zu einem eigenständigen Kollektivsymbol, das die Selbstdokumentation und den Mediengebrauch von Flucht-Migrant:innen emblematisch zusammenfasst.<sup>96</sup> Als derartiges Kollektivsymbol ist das Smartphone geeignet, um Zuschreibungen und Vorannahmen migrantischer Identität zu problematisieren, nicht zuletzt, weil grundsätzlich jede Person unter ihm versammelt werden kann. Ein von der BBC im Smartphone-Format produzierter Videoessay von 2016 lässt sich als Ausdruck dieser Beobachtung lesen und führt zugleich deren Probleme vor Augen. Er trägt den suggestiven Titel *Your Phone is Now a Refugee's Phone*. Betrachter:innen werden angeleitet, einem Prozess der maritimen Flucht-Migration beizuwohnen, in dem das Smartphone im Verlauf der Grenzüberquerung als unbeständiger Begleiter erscheint: Es verliert Akku, vermittelt Kontakte mit dubiosen, nicht vertrauenswürdigen Personen, die Fluchthilfe anbieten und sein Bildschirm zerspringt. Schnell wird deutlich, dass die Smartphones der Betrachter:innen des kurzen Videos, die sich nicht auf der Flucht befinden, eben keine „refugee's phones“ sind (Schrade 2023). Als Teil der „digital passage“ (Gillespie, Osseiran und Cheesman 2018; Latonero und Kift 2018) hat das Smartphone in besonderer Weise einen Anteil an der performativen Hervorbringung von Grenzräumen. In direkter Weise wirkt es auf den Status der Personen zurück, indem es eine digitale Grenze entlang von Netzabdeckung und Datenroaming formiert.

96 Das Smartphone als Kollektivsymbol für Flucht-Migrant:innen gelten, zeigt auch der Diskurs in den Nachrichtenmedien, der vor allem im Zeitraum um 2015 von Vorurteilen und Abwertung gekennzeichnet war. Der Besitz von „teuren“ Smartphones schien nicht in das „gängige Bild“ von Flucht zu passen (vgl. Meyer 2015).

In der Region des Evros werden die GPS-Daten von Smartphones potenzieller Flucht-Migrant:innen ausgelesen, die sich mit dem Gebrauch des Geräts in besonderer Weise der „surveillant assemblage“ des Grenzraums aussetzen. Auch werden sie, wie einleitend beschrieben, durch die griechische Polizei adressierbar, die sie etwa per SMS auffordert, den Grenzübertritt zu unterlassen. Statt Mobilität zu befördern, können Smartphones qua Einbettung in Dateninfrastrukturen von Netzanbietern Grenzen festigen, wie Olga Demetriou 2013, also noch vor Einführung des EU-Roamings, präzise auf den Punkt gebracht hat:

At the point where the Evros river becomes the Meriç, halfway across a bridge that connects Greece to Turkey, a mobile phone will switch networks. In an increasingly digitalized age, where signal roaming is constant, the liminality of the river border contracts to an instant on the screen, often an instant of ‚no reception‘. The physical roaming of herders, migrants, fighters, and refugees that rendered the area of Thrace a border is now largely illegal, as migration is heavily controlled. In this digital border of the 0-1 binary, the either/or question is constant: a kind of aporetic roaming that destabilizes the precept of fluidity that theory assumes. The binary logic here permeates all senses of ‚belonging‘. Is this Greece or Turkey? Is the language Greek or Turkish? Are the people Greeks or Turks? Are the fields Greek-owned or Turkish-owned? (2013, 1)

Am wohl eindeutigsten wird die EU-Außengrenze jedoch in dem Moment wirksam, in dem das Handy der Asylsuchenden im Zuge des Pushback im Fluss entsorgt und die Infrastruktur einer „digital passage“ entzogen wird. Daher steht die Frage im Raum, von welchen Ausschlüssen und Rändern die Symbolik des Smartphones begleitet ist und zu welcher (Un)Sichtbarkeit von Geflüchteten sie beiträgt. Pushbacks und das gewaltvolle Konfiszieren von Handys erfordern, den Blick auf Smartphones in der Migration zu erweitern. Wie wird die Medienpraxis der Flucht als politische denkbar, wenn ihr die Bilder entzogen werden?

### **WhatsApp als *mobile commons***

In *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* geschieht die Verlagerung des Auftritts Ayşe Erdoğans analog zum gewaltvollen Entzug des Handys. Vom formatfüllenden Erscheinen hin zu einer diagrammatischen Fallrekonstruktion fächert sich der Fall auf und spitzt sich zu. In seinen finalen Sequenzen eröffnet die Videoinvestigation eine

Strukturebene, in der die Asylsuchende Ayşe Erdoğan nicht mehr persönlich erscheint, sondern nur noch vermittelt.

Das WhatsApp-Interface, das die Kommunikation zwischen ihrem Bruder und ihrem Anwalt zeigt und die Kommentarstimme von Forensic Architecture halten ihr Schicksal präsent. Die Videoinvestigation leistet figurative Arbeit, wenn sie den „Case of Ayşe Erdoğan“ als eine über das Einzelschicksal hinausreichende Darstellung der „connected migrant“ (Diminescu 2008) verfertigt, die vor allem im Sichtbarmachen der *connections* wirkt. Mit dem Konfiszieren ihres Smartphones und dem Verschwinden Ayşe Erdoğans werden diese über sie als Einzelperson herausragenden Verknüpfungen als infrastruktureller Bestandteil der Flucht und der Arbeit an der Evidenz im Moment ihres Entzugs in den Fokus gerückt: „[M]igrants are the actors of a *culture of bonds*, which they themselves have founded and which they maintain even as they move about.“ (Diminescu 2008, 567, Hervorh. i. O.)

Der Evidenzprozess zeigt sich als ein reichhaltiger Möglichkeitsraum, um Bilder der Flucht-Migration *infrastrukturell* zu verhandeln. Der Beginn der Videoinvestigation wählt eine Narrativierung des Falls über das Erscheinen der Asylsuchenden und amplifiziert in einem zweiten Schritt deren Auftritt, in dem nicht nur die fehlenden Metadaten zu einzelnen auf der Flucht angefertigten Bildern ergänzt werden, sondern auch die kurze Ansprache Ayşe Erdoğans wiederholt wird. Das Ende der Videoinvestigation fokussiert vor allem die räumlichen Strukturen und Orte der Flucht sowie die Stationen der gewaltvollen Grenzkontrolle. So wird neben dem kleinen Platz in Nea Vyssa die Polizeiwache von Neo Cheimonio in den Blick genommen, in die Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nixsar gebracht wurden, nachdem sie sich bei der Polizei in Nea Vyssa gemeldet hatten, um ein Asylverfahren zu beantragen. In jedem Abschnitt wird das Erscheinen der Asylsuchenden von Infrastrukturen abhängig, die bei Forensic Architecture thematisiert werden: Der krisenbehafteten Infrastruktur der Plattform Twitter setzt Forensic Architecture das eigene Hintergrundelement der Montagefläche entgegen. Dort werden mithilfe von Modelloperationen weitere Infrastrukturen der Flucht und des Grenzgebiets in Griechenland thematisierbar. Als grundsätzliche Bedingung dieser Arbeit an der Evidenz, die die Investigation vollzieht, muss jedoch die Infrastruktur des Smartphones für den Gebrauch des Nachrichtendienstes WhatsApp gelten: Es ermöglicht den Geflüchteten, ihre Clips und Bilder sowie Standortmitteilungen zu verschicken, Kontakt zu dem Anwalt, dem Journalist und zu İhsan Erdoğan zu halten. Diese suchen ihrerseits mithilfe des Handys nach



Möglichkeiten, den Fluchtauftritt zu bezeugen, einen Pushback abzuwenden und den Fall öffentlich zu machen. Müsste man *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* auf ein „Bild der Flucht-Migration“ reduzieren, wäre es ein WhatsApp-Screenshot, der die politische Ikonologie der Investigation zum Ausdruck bringt.

WhatsApp ist ein Instant-Messaging-Dienst und ermöglicht den Austausch von Kurznachrichten, Bildern, Videos, Sprachmitteilungen und Standorten. Diese Funktionen sind im Verlauf dieser Studie mit Blick auf den WhatsApp-Gebrauch von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar schon oft angeklungen. Dass die App beim Datentransfer mit Übertragungsprotokollen eingreift, wurde in Bezug auf die fehlenden Metadaten der Bilder, die über WhatsApp verschickt wurden, thematisiert. Die App trägt bei Forensic Architecture jedoch nicht nur über die Funktion des *Sendens* zur Darstellung von Mediengebrauch in der Migration bei, sondern auch über das *Empfangen*. WhatsApp ermöglicht beidseitige Konnektivität. Dies ist im Kontext digitaler Medienkulturen eine banale Feststellung, aber für die Investigation zu den Pushbacks am Evros ist sie essenziell: Die mit der App bewerkstelligten Dialoge finden auf mindestens zwei Geräten statt und sind auf beiden Geräten nachträglich nachvollziehbar. Der Begriff der „connected migrant“ bezieht sich daher nicht nur auf die Konnektivität während der Flucht als solcher, sondern formuliert eine Souveränität in digitalen Umgebungen, die ebenso vor und nach der Flucht von Relevanz ist (Tsianos 2015, 117).

Im Fall von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar hat WhatsApp als „infrastructural support“ (Butler 2016, 14) an der politischen Sichtbarwerdung ihres Fluchtversuchs teil, da die App das Aufrechterhalten von Beziehungen und eine Bildung von Allianzen unterstützt. Ich schließe mit dem Begriff des „infrastructural support“ an die Überlegungen zu den Erscheinungsräumen des Politischen aus dem ersten Kapitel und an die Relektüre von Hannah Arendts Begriff des Erscheinungsraums an, die Judith Butler vorgenommen hat. Wie an dieser Stelle beschrieben, versteht Arendt (2019, 219) das durch aktives Hervortreten gestiftete Sicht- und Hörbarwerden von Personen unter Anwesenheit als ein politisches Erscheinen auf der „Bühne der Welt“. Da es sich unter Präsenzbedingungen des Öffentlichen einstellt, ist es von einer stets zerbrechlichen Momenthaftigkeit gekennzeichnet (Arendt 2019, 235). Judith Butler (2016, 14) hat hingegen auf die Abhängigkeit des öffentlichen Raums von zeitgenössischen Medien hingewiesen. Insofern Medien neue raumzeitliche

Dimensionen des öffentlichen Raums gestalten, helfen sie Solidaritäten zu schaffen zwischen denjenigen, die „with-in the visual images of the public“ in Erscheinung treten und denen, die „through coercion, fear, or necessity“ außerhalb des visuellen Rahmens agieren (Butler 2016, 14).

Auch wenn sie zum Ende des Videos außerhalb des visuellen Rahmens der Investigation verbleibt, ermöglicht WhatsApp als „infrastructural support“ die zwischen Ayşe Erdoğan, ihren beiden Begleitern, ihrem Bruder, dem Anwalt und schließlich Forensic Architecture verteilte Arbeit an der Evidenz. Dabei ist diese Bildung von Allianzen nicht WhatsApp zu verdanken, lässt sich aber anhand des Gebrauchs der App rekonstruieren. Die prozesshafte Aktualisierung einer Gemeinschaft im Gebrauch von Nachrichten-Apps haben Isabell Otto und Mathias Denecke beschrieben. Ihre Formulierung des „gemeinschaftlichen Dazwischen“ lässt Anklänge an Arendt aufkommen: „Das Smartphone wird im Prozess des WhatsAppings [...] zum Tonaufnahmegerät, zum Fotoapparat, zum Datenspeicher, zur Schreibmaschine etc. als Medium, verliert seinen instrumentellen Charakter als bloßes Device und gestaltet den medialen Zwischenraum, in dem sich das ‚gemeinschaftliche Dazwischen‘ abspielen kann“ (Otto und Denecke 2013, 19). Wesentlich ist diese Beobachtung vor allem, da sie vom Gerät des Smartphones auf die Praxis dessen Gebrauchs umschwenkt. Das Interface der App setzt für die Gestaltung dieses „Dazwischen“ Strategien der Sichtbarmachung ein, um das Versprechen von Synchronität, Teilhabe und Gemeinschaft der Unterhaltung zu realisieren. Hierzu zählen beispielsweise die beiden Häkchen, die den Empfang einer Nachricht dokumentieren, aber auch die Angaben zur Uhrzeit des Versendens und die Anzeige, ob und wann die Dialogpartner:innen zuletzt die App geöffnet haben.

Diese prozessuale Dialogizität wird in den Screenshots festgehalten, die sich durch die Investigation von Forensic Architecture ziehen. Die zentrale Stellung, die der einzelne Screenshot der Unterhaltung zwischen İhsan Erdoğan und dem Anwalt in der finalen Sequenz des Videos einnimmt, bestätigt die These, dass in diesem Bild der Einsatz medialer Kommunikationsinfrastrukturen als „Bild der Flucht-Migration“ verdichtet wird. Insofern ermöglicht der Gebrauch von WhatsApp Teilhabe an den *mobile commons* als dem „verteilt[e]n“ Vermögen, innerhalb des Kontinuums von online- und offline-Kommunikationsstrukturen zu agieren und gleichzeitig im Stande zu sein, für die Nachhaltigkeit dieser Struktur in der Nutzung zu sorgen“ (Tsianos 2015, 118). An diesen *mobile commons* haben alle Personen Teil, mit denen die Asylsuchenden in

Kontakt stehen und die ihr Wissen und ihre Kapazitäten mit ihnen teilen. Besonders deutlich wird dies jedoch in der Person İhsan Erdoğan, welcher selbst vor seiner Schwester und den beiden Freunden nach Griechenland migriert war und die drei Personen mittels der WhatsApp-Kommunikation laufend begleitet und unterstützt. Mithilfe dieser dokumentierten Kommunikation, den konstanten Updates und den empfangenen Bildern gelingt durch den Einsatz von Forensic Architecture eine rückwirkende Dokumentation des Pushbacks, die trotz des konfiszierten Smartphones und der Ausübung von Grenzgewalt die mediale Artikuliertheit und das Wissen der Asylsuchenden als eine weitere Facette der *mobile commons* vor Augen stellt: „Und *mobile commons* der Migration sind die Antwort auf eine bestimmte Form digitaler Erfassung oder digitaler Gefängnisse. [...] Die reelle Überschreitung einer realen Grenzlinie ist nur ein Aspekt des *border crossings*, der wichtigste Teil davon ist die Beibehaltung oder Rückgewinnung der Datensouveränität.“ (Tsianos 2015, 119, Hervorh. i. O.) Die visuelle Kommunikation *in* der Migration in den Blick zu nehmen, wie Brigitta Kuster gefordert hat, heißt daher, nicht nur die Bildproduktion, das Senden und Zirkulieren von Bildern zu beleuchten, sondern den vollständigen Prozess der Kommunikation aufzuschlüsseln. Hierzu zählen der Empfang, die Reaktion, die Dokumentation von Kommunikation durch Screenshots, das Einbeziehen weiterer Personen und schließlich das Öffnen des Falls für eine Allianz mit weiteren, ungehörten und unsichtbaren Asylsuchenden und Flucht-Migrant:innen.

Im Entzug des persönlichen Auftritts Ayşe Erdoğan steckt am Ende der Videoinvestigation nicht nur ein Entzug von Sichtbarkeit. Die finale Darstellung der Flucht und des Pushbacks im Diagramm eröffnet die Chance, die Thematik für weitere Zeugnisse zu öffnen und den Fall mit weiteren zu vergleichen. Dabei ist es nicht das Diagramm selbst, das referenziert werden kann, sondern die komplette Videoinvestigation, die öffentlich einsehbar ist und über einen Link eingebettet werden kann. Die Videoinvestigation kulminiert in dem Diagramm, lässt sich jedoch als gesamter Evidenzprozess nicht auf diese Darstellung reduzieren.

## Diagramm eines Grenzraums: Arbeit am Fall

Zurück zum Titel der Investigation: *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*. Eigentlich handelt es sich um zwei Titel, die kombiniert werden und die Ebene des Allgemeinen mit der des Spezifischen verbinden:

eine rechtswidrige Praxis im Grenzgebiet der EU, der besondere Fall einer Betroffenen. Die Kombination der beiden Titelteile enthält eine Aufteilung in „Titel“ und „Untertitel“, eigentlich in „Titel“ und „Gattungsangabe“. Diese funktional definierte „Gattungsangabe“ (*The Case of Ayşe Erdoğan*) können Betrachter:innen zwar hinterfragen, nicht aber ignorieren (Genette 2014, 60–61).

Der Titel verdeutlicht auf pointierte Weise die Logik sowie Schwierigkeiten einer Fall Erzählung, die die gesamte Videoinvestigation durchziehen. Es zeichnet diese Form aus, dass sie im Spagat zwischen Exemplarität und Allgemeinheit operiert. Sie muss beide Seiten in einer beweglichen Verbindung halten, um sowohl nahbar und anschaulich als auch regelwirksam, bezugsfähig und abstrahierbar zu sein. Susanne Düwell und Nicolas Pethes weisen darauf hin, dass unter dem Fallbegriff zugleich ein methodischer Ansatz und eine Darstellungsform verstanden werden. Es handele sich bei Fallnarrativen um ästhetisch-epistemische Anordnungen, die sich aufgrund ihrer Exemplarität von ähnlichen, in ihren professionellen Gebrauchskontexten teils stärker formalisierten Darstellungsweisen wie Beispielen, Gutachten oder Dossiers unterscheiden (Düwell und Pethes 2014, 13). Als je spezifische Artefakte müssen Fallbearbeitungen in Rezeptions-, Weiterbearbeitungs- und Gebrauchskontexte eingebettet werden (Düwell und Pethes 2014, 17). Dazu trägt bei, dass sehr diverse Gebrauchskontexte für Falldarstellungen beobachtet werden können: Zum einen bildet der Fall eine spezifische Form und Praxis der Humanwissenschaften, wobei vor allem die Traditionslinien von Krankengeschichten und Rechtsfällen bis in die Antike zurückreichen (Düwell und Pethes 2014, 11). Gleichzeitig sind Fallgeschichten literarische und künstlerische Verfahren und kommen in der Lehre zum Einsatz. Anhand medizinischer und juridischer Fallgeschichten lässt sich das „hermeneutische Problem der Relation zwischen Individuellem und Allgemeinem“ (Düwell und Pethes 2014, 14) nachvollziehen, das jeder Fallbearbeitung innewohnt. Die Schnittstellen zwischen Exemplarität und Regelwirksamkeit werden in Falldarstellungen neu vermessen, wenn Fälle Rechtsnormen oder medizinische Verfahren in ihrer Anwendbarkeit infrage stellen oder zu deren Erweiterung beitragen. Gleichzeitig kommt ein juridisches wie medizinisches Fallereignis nicht ohne die Möglichkeit einer systematischen Einordnung in bestehende Diagnostiken und Urteile aus (Düwell und Pethes 2014, 14ff.). Auf diese juristische wie humanmedizinische Dimension der Fallgeschichte weist die Videoinvestigation die Betrachter:innen hin und situiert sich jedenfalls in Ansätzen im interdisziplinären Feld der Fallbearbeitung: Die medizinischen Gutachten zur Knöchelverletzung

Ayşe Erdoğan's und die Gerichtsakten, die ihre Aussagen protokollieren, werden im Video gezeigt und spannen über ihren Informationsgehalt hinaus ein Spektrum von etablierten Falldokumenten und deren „beglaubigenden Effekten“ (Vismann 2000, 11) auf.

Auf diese Weise integriert Forensic Architecture die breite Semantik des *Case of Ayşe Erdoğan* in das Video. Mit den Worten Lauren Berlants (2007, 670) lässt sich zusammenfassen, dass Fälle sowohl Beispiele („instance of something“), Argumente („making a case for“), Analysen („intelligible patterns“), Interpretationen („a thing that merits interpretative recontextualization“) als auch ausstrahlende Schwellenphänomene („index and horizon of development for all other cases“) und singular lokalisiertbare Ereignisse („an event that takes place“) sind. Die Pushback-Videoinvestigation ist dieser Aufschlüsselung folgend Beispiel für die rechtswidrige Praxis der gewaltvollen Zurückweisung von Geflüchteten, denen der Zugang zu einem geregelten Asyl-Verfahren verwehrt wird, in dem sie einen exemplarischen Fall zur Darstellung bringt. Sie argumentiert im Sinne der Betroffenen und gegen die Geheimhaltung und Leugnung durch die griechischen Behörden und Autoritäten. Für diese Argumentation macht sie von einer umfangreichen Analyse und Interpretation von Beweismaterialien, Aussagen, Dokumenten und selbst erstellten Modellierungen und Bildanordnungen Gebrauch. Durch den Evidenzprozess, der zwischen dem *Case of Ayşe Erdoğan* und der systemischen Dimension der *Pushbacks Across the Evros/Meriç River* vermittelt, gelingt die Konstitution eines Falls. Die beweglichen Verbindungen zwischen Einzelfall und Strukturebene, zwischen Figur und infrastruktureller Rahmung bilden die zentralen ästhetischen Operationen der Videoinvestigation: Die Operationen und Verfahren des Auftretens, Montierens, Situierens, Navigierens, Bezeugens und Adressierens bewerkstelligen diese Verbindungen im Medium des digitalen Videos, indem sie Ebenenwechsel zwischen *Pushbacks Across the Evros/Meriç River* und *The Case of Ayşe Erdoğan* vollziehen. Zwischen auftretender Figur und politisch-infrastrukturellem Hintergrund vermitteln infrastrukturelle Inversionen, welche beispielsweise eine Bildbetrachtung anleiten, die weniger die Personen, als deren lokalisierbaren Aufenthaltsort fokussiert (*Sehanleitung zur infrastrukturellen Inversion*). Der durch den Journalisten vermittelte Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan's auf der Plattform Twitter verdeutlicht in meiner Analyse der Reinszenierung dieses Posts durch Forensic Architecture die restriktiven Auftrittsprotokolle des sozialen Mediums, die die Botschaft der Asylsuchenden verklingen lassen (*Screenshot-Evidenzen*) wodurch die übergreifenden

Sichtbarkeitsprotokolle der Plattform adressierbar werden. Der Nexus aus Methode und Darstellung, den Pethes und Düwell fordern, wird bei Forensic Architecture über die szenisch-operative Arbeit am Evidenzprozess beobachtbar, wenn etwa bildforensische und bildrhetorische Verfahren einander angenähert werden (*Bildforensik und Bildrhetorik*). Die Selbstthematisierung der Rechercheagentur über das Einblenden der Montagefläche und die Kommentarstimme erweitern den Aspekt des Methodischen, der einer Fallbearbeitung innewohnen soll: Die Videoinvestigation vollzieht über das Kommentieren und Inszenieren von Bild- und Textoperationen eine Präsentation ihrer eigenen Verfahren. Insgesamt folgt die Videoinvestigation einer Logik, die vom Einzelfall zum Allgemeinen hin ausgerichtet ist und verkehrt dabei die Reihenfolge, die ihr Titel vorgibt: Die Präsenz Ayşe Erdoğan's leitet das Video ein. Über die Ebenenwechsel und analytischen Schritte, welche analog zum Verlauf von Flucht und Pushback erfolgen und die die Timeline der Investigation durchgehend präsent hält, wird zum Ende eine Zusammenfassung erstellt, in der der Pushback als kurze Linie verzeichnet wird.

Im Satellitenbild, auf dem mit gelben Linien die Grenze zwischen Türkei und Griechenland eingezeichnet ist, wird mit weißen Linien die Route der kleinen Gruppe von Tayakadin über Nea Vyssa und Neo Cheimonio bis zum Gefängnis in Gebze gezogen. Während der Grenzübertritt und der Aufenthalt von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nixsar in Nea Vyssa mit gestrichelten Linien eingezeichnet werden, werden die Transporte der drei Personen durch die griechische Polizei in durchgezogenen Linien eingetragen. Die Kommentarstimme wiederholt, dass sich die drei Personen nachweisbar in griechischem Territorium befunden, dort um Asyl gebeten und die Umstände ihrer Verfolgung in der Türkei offengelegt hatten. Begleitend zu ihren Worten werden die Linien in rot nachvollzogen: An jedem Ort, an dem sich die drei Personen aufgehalten und sich öffentlich bemerkbar gemacht hatten, hält die Verbindungslinie kurz inne und ein roter Punkt wird mit einem sichtbaren Impuls, welcher an das Pinnen einer Stecknadel erinnert, auf der Karte gesetzt. Das Ereignis des Pushbacks vom 5. bis zum 6. Mai 2019, der Prozess vor dem türkischen Gericht und die Inhaftierung Ayşe Erdoğan's werden in dieser Ansicht als Diagramm, das auf der Karte des Territoriums aufbaut, zusammengefasst. Im Diagramm werden die Erkenntnisse der Investigation gebündelt und in eine synoptische Anordnung gebracht.<sup>97</sup> Es visualisiert und verbindet zentrale Orte und Knotenpunkte des verhinderten Asylprozesses wie die Polizeiwachen, Gerichte und Gefängnisse.

97 Bruno Latour (2006) spricht im Kontext solcher wissensstrategischer Visualisierungen von „immutable mobiles“, grafischen Entitäten, die sich über räumliche und zeitliche Distanzen bewegen und erneut einfügen und referenzieren lassen, ohne ihre Identität zu verlieren.

Nicht zuletzt dank dieser finalen grafischen Operation wird das in der Investigation bearbeitete Ereignis zu einem Fall.

Das Diagramm wird in der finalen Sequenz gleich mehrfach eingeblendet und im Kommentar nachvollzogen. Wie die anderen Elemente der Videoinvestigation steht es nicht selbsterklärend für sich selbst, sondern wird durch die Worte des Kommentars gerahmt. Dennoch findet nicht nur eine inhaltliche Zusammenfassung, sondern auch eine visuelle Engführung sowohl der in den vorhergehenden Sequenzen herausgearbeiteten Erkenntnisse zum Einzelfall als auch der systemischen Dimension der politischen Hintergründe statt. Diese Zusammenfassung folgt einem „kartografischen Impuls“ (Krämer 2016, 19), um eine geografische Orientierung als epistemische zu begreifen: Diagramme, so Sybille Krämer (2016, 19), können „Orientierungsprobleme [der] *theoretischen Mobilität*“ lösen (Hervorh. i. O.). Sie bewirken eine Denkbewegung, welche im vorliegenden Fall einen epistemischen Rahmen eröffnet, in dem Pushbacks über den Einzelfall hinaus als normalisierte Grenzstrategie erkennbar werden. Das Diagramm trägt zu dieser Orientierung durch seinen Schematismus bei. In der Ansicht des Pushback-Ablaufs, den die Investigation von Forensic Architecture durch den Nachvollzug des Diagramms ermöglicht, wird das dem Diagramm zugrundeliegende Muster realisiert. Denn als schematische Darstellung besitzt es „Allgemeinheitscharakter“ (Krämer 2016, 77). Es ist auf Variation, Wiederholung und Reproduktion ausgelegt. Indem es Distanzen und Punktmarkierungen beinhaltet, macht das Diagramm konkrete Relationen sichtbar und hilft gleichzeitig, weitergreifende Relationen zu denken. Es wirkt als ein „Scharnier“ (Krämer 2016, 73) zwischen der räumlichen Dimension und der zeitlichen Dauer des Ereignisses, das es verzeichnet. Diese synthetisierende Leistung wird durch das wiederholte Einblenden, Kommentieren und Nachvollziehen des Diagramms bekräftigt. Der in dem Diagramm gebündelte Evidenzprozess lädt zur weiteren dokumentarischen Mobilisierung ein: zum Abgleich mit ähnlichen Fällen oder zur Einbettung in Argumentationen. Denn Diagramme befördern die Sozialität von Wissen und machen es übertragbar, zirkulärfähig und kommentierbar (Krämer 2016, 75; vgl. auch Latour 2006). Sie organisieren „geteilte epistemische Erfahrungen“ (Krämer 2016, 80), die durch Anschlussoperationen, Handlungen und Weiterverarbeitungen entstehen und erweitert werden.

Diese Abstraktion arbeitet einerseits der geografischen Detaillierung zu, andererseits ermöglicht sie über die Maßstabsveränderung – beim Betrachten des Diagramms wird

98 Der Begriff *borderscape* wird an anderer Stelle vergleichbar definiert: „Verortet in einer Debatte, die alle sozialen Verhältnisse, alle kulturellen Ausdrucksformen, alle ökonomischen Prozesse durch globalisierte Bedingungen beeinflusst, sind *borderscapes* durch Bezüge, Bedingungen, Voraussetzungen, Ressourcen, Verbindungen geprägt, die sich nicht vorab räumlich bestimmen und einer bestimmten ‚Maßstabebene‘ zurechnen lassen.“ (Miggelbrink 2019, 8)

99 Die *borderscape* ließe sich mit Michel Foucault und Gilles Deleuze selbst als ein Diagramm bezeichnen (vgl. Deleuze 2019).

herausgezoomt, um das türkische Gefängnis einzeichnen zu können –, Einblicke in eine Region zu gewähren und diese als eine *borderscape* zu veranschaulichen. Lena Karamanidou und Bernd Kasperek (2022, 14) bringen den Begriff der *borderscape* ins Spiel, um ihn als Ersatz für eine Bezeichnung wie „Krisenregion“ vorzuschlagen. Dieser Begriff beschreibt eine weitaus umfangreichere politische Situation als bloß eine geografische Zone. Er zielt darauf ab, die performative Hervorbringung von Grenzen zu beleuchten.<sup>98</sup> Es handele sich bei der *borderscape* des Evros/Meriç um einen „space shaped by the complex histories of cross-border mobilities, materialities, assemblages of control, border regimes and narratives of the European and Greek borders“ (Karamanidou und Kasperek 2022, 14). Sie unterliegt permanenten Aktualisierungen und ist eingebettet in multiple räumliche Ordnungen und diskursive Praktiken, die sich primär rekonstruktiv aufbereiten lassen (vgl. Miggelbrink 2019, 9). In diesen durch Macht, Wissen und Begehren formierten Raum fließen die unterschiedlichen Strategien des Unsichtbarmachens von Pushbacks ein. Sie reichen von der aktiven Zerstörung von Smartphones über die Externalisierung der Grenze aus europäischer Innensicht bis hin zu den Strategien der Leugnung und der stillen Duldung. Diese infrastrukturelle und phantasmatische Stabilisierung europäischer Grenzen lässt das Bild einer „Festung Europa“ plausibel erscheinen, welches nicht nur Griechenland und die Türkei, sondern die europäische Migrationspolitik als Ganze symbolisiert. Wie eingangs beschrieben zählen Überwachungssysteme, die Landschaft und Ökologie des Flusses selbst sowie die polizeilichen Infrastrukturen, Haftzentren und Polizeiwachen zu dieser *borderscape* der griechisch-türkischen Grenze. Auch der juridische und medizinische Blick auf Ayşe Erdoğan als Angeklagte vor dem türkischen Gericht, den die Videoinvestigation mit dem Einblenden der entsprechenden Dokumente aufgreift, hat Teil an diesem Ensemble.<sup>99</sup> Indem es das Verschwinden der Asylsuchenden in seine Form integriert, ermöglicht das Diagramm, in denkbar abstrahierter Form das Ereignis des Pushbacks sichtbar zu machen, an dessen Bezeugung Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar gehindert wurden: Als eine durchgezogene Linie, auf die ein weiterer Punkt in der Nähe der türkischen Stadt Serem Köy folgt, wird die zweite „Grenzüberquerung“, zu der die drei Personen im Zuge des Pushback gezwungen wurden, referenzierbar. Das Diagramm ist einerseits operativ, weil es innerhalb der Videoinvestigation erstmals eine Übersicht des Falls erzeugt, die den Pushback miteinschließt. Gleichzeitig dient es der Repräsentation des Einzelfalls als Verlaufsform und von der Sichtbarkeit der Asylsuchenden Ayşe Erdoğan entfernte Ansicht. Dieser Transfer wird auch dadurch

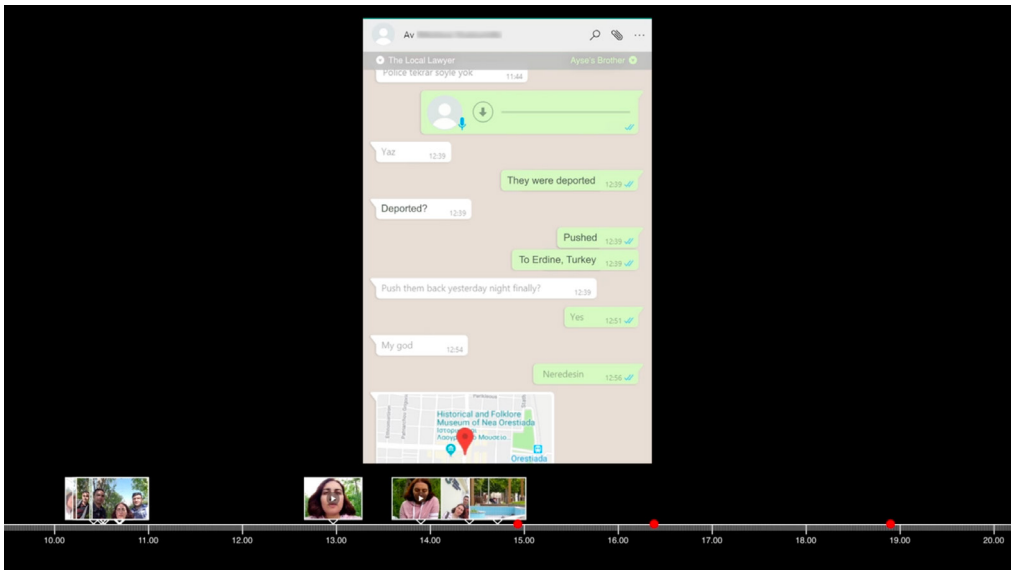


bewerkstelligt, dass die Kommentarstimme Erdoğans Zeugnis vor dem türkischen Gericht verliert und dieses somit in den Bereich des Kommentars und der forensischen Rede der Agentur Forensic Architecture verschiebt. Darauf werde ich im anschließenden Kapitel (*Kritisches Adressieren*) eingehen.

Mit dem WhatsApp-Screenshot als emblematischer Ansicht des *Case of Ayşe Erdoğan* und dem Diagramm der *Pushbacks Across the Evros/Meriç River* endet die Videoinvestigation von Forensic Architecture mit zwei Darstellungen an der Schnittstelle von Text und Bild. Während der Screenshot die Medienpraxis der Flucht, die Figur der „connected migrant“ zum Ausdruck bringt, setzt das Diagramm die *borderscape* des Evros als politisches Kraftfeld ins Bild. Beide reagieren auf den Entzug visueller Zeugnisse, die den Pushback als Ereignis belegen könnten, indem sie auf die gewaltvolle Zurückweisung verweisen: Im WhatsApp-Chat zwischen İhsan Erdoğan und dem Rechtsanwalt geschieht dies durch die Worte „They were deported [...] Pushed. To Edirne“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:07:06) (Abb. 27). Im Diagramm wird der Pushback als knappe weiße Linie, die über die gelbe Grenzlinie gezeichnet wird, dargestellt.

Der Politik des Nicht-Wissens, die in der Geheimhaltung von Pushbacks zum Ausdruck kommt, arbeitet die Investigation von Forensic Architecture mit der Darstellung des *Case of Ayşe Erdoğan* als einem aussagekräftigen Fall entgegen. Dieser Einzelfall steht exemplarisch für das strukturelle Problem und wird zum Ende der Investigation derart zusammengefasst: Indem die Erkenntnisse der Investigation in einem Diagramm gebündelt werden, das den selbst nicht visuell dokumentierten Pushback verzeichnet, bieten sie sich zur Abstraktion und Ergänzung an. Dies kommt nicht nur der Darstellungspolitik der einzelnen Videoinvestigation zum Ausdruck, sondern auch in der Art und Weise, wie sich die Investigation in eine breitere dokumentarische Arbeit von Nicht-Regierungsorganisationen an der Schnittstelle von Aktivismus und Wissenschaft einfügt: „Ayşe Erdoğan’s case corroborates the many testimonies of migrants crossing the Evros/Meriç river from Turkey to Greece, who have testified to being detained, beaten, and pushed back across the river to Turkey, by unidentified masked men and in full secrecy, without being granted access to asylum procedures“ (Forensic Architecture 2020).

Dieser Arbeit, die sich mit großem Aufwand und mit unterschiedlichen Methoden einer systematischen Aufarbeitung von Pushbacks verschrieben hat, gibt nun der dritte Teil dieses Kapitels Raum. Neben dem Fall von Ayşe



Erdoğan betrachte ich dafür weitere Zeugnisse von Flucht-Migrant:innen. Im Unterschied zur Videoinvestigation von Forensic Architecture bieten die Berichte der NGOs eigene Ansätze einer dem schriftlichen Bericht vorbehaltenen Zeugenschaft der Vielen.

## **Bürokratie zwischen Wissenschaft und Aktivismus**

Im Leerraum zwischen dem Wissen um unzählige Fälle und einer fehlenden systematischen Aufarbeitung und politischen Anerkennung von Pushbacks als Grenzroutine engagieren sich Nichtregierungsorganisationen, Politiker:innen, Anwält:innen, Journalist:innen und Forscher:innen. Sie machen es sich unter Verwendung unterschiedlicher Verfahren zur Aufgabe, Pushbacks zu dokumentieren und Zeugnisse von Betroffenen zu versammeln, da diese nur in den seltensten Fällen vor Gericht eine Anklage erstatten können.

Erschwert wird der Versuch vieler von Pushbacks Betroffener, nach den erfolgten Zurückweisungen mit juristischen Mitteln Rechenschaft einzuklagen, weil es sich um zeit- und

geldraubende, komplizierte Verfahren handelt. Teils müssen sie bis auf die Ebene des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte getragen werden, weil es zu Schwierigkeiten bei der Bewertung der Prozesse auf griechischer Seite kommt. Zwar können Opfer von Pushbacks, denen es gelingt, wieder nach Griechenland einzureisen, Verstöße anzeigen, indem sie bei der griechischen Staatsanwaltschaft Strafanzeige erstatten und eine Untersuchung des erlittenen Missbrauchs sowie die Ermittlung der Verantwortlichen und gegebenenfalls straf- und disziplinarrechtliche Sanktionen beantragen. Mit einer Strafanzeige kann jedoch nicht erreicht werden, dass Betroffene in Griechenland bleiben können; bisher sind viele Anzeigen von Pushback-Vorfällen noch nicht bearbeitet oder wurden archiviert (Amnesty International 2021, 38). Auch außergerichtliche Beschwerden über Zurückweisungen sind möglich. Sie können an den griechischen Ombudsmann gerichtet werden, der als nationaler Mechanismus zur Untersuchung von Polizeiwillkür fungiert und Rückführungsverfahren überwacht.

Im Jahr 2017 leitete der Ombudsmann eine Untersuchung über Pushbacks in der Region Evros ein, deren Zwischenergebnisse im April 2021 veröffentlicht wurden (vgl. The Greek Ombudsman 2021). Die Investigationen von Forensic Architecture und die gemeinsame Berichterstattung mit dem deutschen Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* werden im Zwischenbericht zitiert und neben Berichten der NGOs Border Violence Monitoring Network, Médecins Sans Frontières und anderen als Mitauslöser für die eigenständige Investigation benannt. Individuelle Fälle, die den Ombudsman etwa über HumanRights360 erreicht hatten, werden ebenso aufgezählt. Der Bericht verweist auf einen Briefwechsel zwischen Forensic Architecture und dem Ombudsmann, in dem weitere Hintergrundinformationen zu den Investigationen der Agentur ausgetauscht wurden (The Greek Ombudsman 2021, 8,9,14). Briefwechsel, in denen die griechische Polizei zu den Vorwürfen befragt und um Stellungnahmen gebeten wurde, sind ebenso Teil des Berichts, wobei laut der Polizeidirektion „no evidence emerged to confirm the allegations“. Auch sei garantiert, dass „the police fully observe the European and national legislation and apply the criminal and administrative procedures foreseen in full conformity with human rights“ (The Greek Ombudsman 2021, 17). Die griechische Polizei schreibt die Pushback-Vorwürfe Unbekannten zu, die mit dem Ziel handeln würden, die operativen Kapazitäten der Behörden zu destabilisieren (The Greek Ombudsman 2021, 22).

Wie der Bericht am Ende zusammenfasst, kommt die Untersuchung des Ombudsmanns zu dem Schluss, dass die

Zurückweisungen an der türkisch-griechischen Grenze sich nach einem wiederkehrenden Ablauf ereignen (The Greek Ombudsman 2021, 20). Er endet mit zwei Vorschlägen, wonach die griechische Polizei gebeten wird, die Pushback-Anschuldigungen formal zu untersuchen und einen Ergebnisbericht zu erstellen, der auf jede einzelne Anklage Bezug nimmt. Auch wird die Polizei angehalten, einen detaillierten Operationsplan zu erstellen, um illegale Pushbacks durch Dritte zu verhindern und die Flucht-Migrant:innen zu schützen. Die polizeilichen Einsatzkräfte sollen für die Einhaltung eines solchen Plans trainiert werden (The Greek Ombudsman 2021, 23–24). Der Bericht folgt zwar den Ermittlungen der Menschenrechtsorganisationen und den unabhängigen Quellen, verweist jedoch am Ende auf die „limited powers to effectively investigate the factual basis of the complaints“ (The Greek Ombudsman 2021, 23), welche die Untersuchungen des Ombudsmanns erschweren. So wird darauf verwiesen, dass der Ombudsstelle die rechtlichen Mittel fehlen, um den Anschuldigungen und Anklagen in einem umfangreichen Maßstab nachzugehen.

### ***Militant research im Medium des Berichts***

Diverse Aktivitäten von Forscher:innen und Aktivist:innen verfolgen das Ziel, eine systematische, um Wissenschaftlichkeit bemühte Aufarbeitung von Zeug:innen-Aussagen, Feldforschungen und Interviews voranzubringen. Diese Auseinandersetzungen verfolgen weiterhin das Anliegen, Pushbacks als eine systematische Praxis zu begreifen. Mich interessiert nun, wie sich dieser Anspruch in der Form und Medialität der von Nichtregierungsorganisationen erstellten Dokumente niederschlägt. Deren Ziel – von Einzelfällen ausgehend ein systemisches Problem zu adressieren – teilen die NGOs mit den Recherchen von Forensic Architecture. Auf diese Weise entspannt sich ein Netzwerk aus Querreferenzen und unterschiedlichen medialen Darstellungs- und Veröffentlichungsweisen, die an dieser Stelle nur wenig Berührungen mit dem Feld der zeitgenössischen Kunst aufweisen, in dem Forensic Architecture sonst verstärkt rezipiert wird, sondern den Nexus zwischen Aktivismus und Forschung adressieren.

Für diese Schnittstelle verwenden Bernd Kasperek und Marc Speer (2013) den Begriff „militant research“. Als Mitbegründer der Non-Profit-Organisation *bordermonitoring.eu*, eines als Internetauftritt gestalteten Vereins zur Auseinandersetzung mit den Politiken, Praktiken und Ereignissen im europäischen Grenzraum sowie Migrationsbewegungen, sprechen die beiden von dem Wunsch, theoretische Fragen mit praktischen Anliegen zu verbinden. Während

Nichtregierungsorganisationen von universitärer Forschung, der akademischen Diskussionskultur und Selbstreflexionspraxis profitierten, hindere die Arbeitsstruktur der Universitäten und die zeitaufwändige Publikationskultur die Forscher:innen daran, ihre oftmals kleinteiligen Ergebnisse und Beobachtungen zeitnah an die Öffentlichkeit zu bringen. Auch sei eine weiterhin auf individueller Autorschaft basierende Struktur nicht ohne Weiteres mit den meist kollektiv erstellten Forschungen der politischen Netzwerke vereinbar, die herkömmliche Zitations- und Referenzierungsverfahren herausfordern. Auf der anderen Seite betonen die beiden Autoren die Frage nach der Ökonomie einer *militant research*, die sich nicht nur als akademisches Forschungsverfahren und politischer Aktivismus zugleich verstehen will, sondern auch als eine Arbeit, die unter konkreten monetären Bedingungen stattfindet, die Arbeitsplätze, Löhne und Büroorganisation erfordert. Und nicht zuletzt benennen die beiden Autoren die Notwendigkeit zur kritischen Reflexion der Verfahren und der Positionierungen, in die sich Menschenrechtsforscher:innen als politische Fürsprecher:innen begeben. Im Anschluss an Michel Foucault weisen die beiden auf die Fallstricke pastoraler Macht hin, die im Moment der Fürsprache aufscheint. Dies betrifft auch den Gebrauch der eingesetzten Medien und der Sprache, die sich deutlich an der Sprache der EU-Behörden, an deren Rhetoriken und Idiomen orientiert: „The language of human rights and asylum is undoubtedly compatible with official EU rhetoric. What is needed is to make transparent what we aim for when we use this language, even when we do so tactically.“ (Kasperek und Speer 2013, 267)

Ein Großteil der Dokumentationsarbeit zu Pushbacks an den EU-Außengrenzen findet im Medium des sprachlich verfassten Reports, des Berichts statt. Berichte sind registrierende Texte; das Berichten ist eine Praxis, die in institutionelle und öffentliche Prozesse eingebettet ist. Allein im juristischen Kontext kommen sie etwa als Untersuchungsberichte, Augenzeugenberichte und Prozessberichte zum Einsatz. Als dokumentarische Gebrauchstexte sind Berichte weniger stilistisch als textpragmatisch wirksam und richten sich an dem Informationsbedürfnis der Rezipient:innen oder Zuhörer:innen aus. Es geht darum, Leser:innen einen „Wirklichkeitsausschnitt“ (Klein 1979, 236) näher zu bringen. Im Rahmen von institutionalisierten Kommunikationsprozessen sind Berichte meist durch Serialität und Regelmäßigkeit gekennzeichnet. In dieser Hinsicht verschreiben sich Berichte einem Wahrheitsanspruch, der mit einem Selbstverständnis der Aufrichtigkeit, Konsequenz und Ernsthaftigkeit einhergeht. Aus der Perspektive des Dokumentarischen liegt dem Berichten daher

das Selbstverständnis eines nüchternen, faktenbasierten Informierens zugrunde.

Die selbstautorisierte Berichtspraxis von unabhängigen zivilgesellschaftlichen Organisationen agiert oft nicht im institutionellen Rahmen. Hier geht die nüchterne und registrierende Sprache des Berichts einen Pakt mit dem politischen und aktivistischen Informations- und Enthüllungsversprechen ein, das die Arbeit der Organisationen auszeichnet. Als *militant research* haben sie Teil an einer Aneignung sprachlicher und medialer Strategien des Berichtens, um den systemischen und routinierten Einsatz von Pushback-Operationen an der griechisch-türkischen Landesgrenze offen zu legen und für politische Aufmerksamkeit zu werben. Neben dem übereinstimmenden Anliegen, die Regelmäßigkeit von Pushbacks zu thematisieren, machen es sich die Berichte zur Aufgabe, den Statements von Betroffenen Raum zu geben. Die Wiedergabe von deren Erlebnissen bildet meist den Kern der Dokumente.

Die Berichte der NGOs liegen als Text-Dokumente vor, die online im PDF-Format auffindbar sind. In den meisten Fällen ist das Layout schlicht, es sind nur wenige Abbildungen enthalten: Aufnahmen von Gesichtern oder identifizierbaren Körpern sind nicht Teil dieser Dokumente. Die Versammlung von Aussagen ist um Anonymität bemüht. Es wird gezielt dem Bild eines „Einzelschicksals“ entgegengearbeitet, indem vielzählige Stimmen versammelt werden, die Variationen eines gleichbleibenden Schemas der Gewalt schildern. In diesem Ansatz überwiegt die schriftliche Transposition von Aussagen, die zumeist in nüchternen Worten und kurzen Sätzen zusammengefasst werden. Dieses Verfahren produziert seine eigene Eindringlichkeit, wenn in der nicht enden wollenden Lektüre immer wieder von menschenunwürdigen Festsetzungen, Schikanierungen, Schlägen und Misshandlungen die Rede ist, wodurch sich im Lesen und Recherchieren der Ablauf von Pushbacks immer mehr zu einer protokollhaften Operation verdichtet. Einheitlichkeit und Kongruenz in Aufbau und Aussage ist insofern ein großes Ziel dieser Berichte; die Materialität und Anschaulichkeit der hier verarbeiteten Quellen, Aussagen und Primärberichte wird auf diese Weise zugunsten der Versammlung einer großen Summe von Zeugnissen zurückgesetzt. Dies wird an der sich durchziehenden Bezugnahme auf das Handy deutlich. In allen Berichten kommt zur Sprache, wie Handys zerstört und konfisziert werden; in einem Fall dient das Handy der NGO zur Kontaktaufnahme mit den betroffenen Flücht-Migrant:innen über Facebook oder WhatsApp. Die Akribie der Aufschriften, die ressourcenaufwändige Datensammlung und -auswertung wurde als eine „militant bureaucracy“ (Davies,

Isakjee und Obradovic-Wochnik 2023, 182) beschrieben. Sie gilt als eine selbstauferlegte bürokratische Praxis, die sich als ein „sharp counterpoint or resistive shadow to the bureaucratic violence of neoliberal border regimes“ (Davies, Isakjee und Obradovic-Wochnik 2023, 182) begreift. Angesichts einer Grenzregulierung, die als epistemisch begriffen wird, verschreibt sich diese Praxis der Produktion eines *Gegen*-Wissens.

### **Zeugenschaft der Vielen**

Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler wählen in ihrem Buch *Bilder verteilen* den Begriff der „verteilte[n] Zeugenschaft“ (2018, 161–206), um vielfältige visuelle Zeugnisse, die in den sozialen Medien in Reaktion auf politische Ereignisse oder im Zuge von Protestbewegungen zirkulieren, zu beschreiben. Diese Fundstücke zeichnen sich durch Ähnlichkeit aus und greifen auf wiederkehrende Motive und Formsprachen zurück, um eine visuelle Gemeinschaft der Zusehenden oder politisch Auftretenden zu bilden. Zeugenschaft entstehe in diesen Kontexten weniger über die Objektivität technisch erzeugter Bilder und sei keine Ursache fotografischer Ontologie, sondern Prozess einer Aushandlung zwischen Akteur:innen, Infrastrukturen, Rahmungen und Verkettung (vgl. dazu Peters 2016). Dazu zählen etwa forensische Verfahren, die Referenzialität ermitteln und sicherstellen können oder die Evidenz von sozialmedialen Wiederholungen und Weiterzirkulationen. Die Konnektivität, die digitalen Kulturen ermöglichen, erweitert in diesem Kontext das Feld des „citizen journalism“, wobei „jede/r im Besitz eines Mobiltelefons potenziell ein/e schlafende/ Journalist/in ist“ (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 186). Durch im öffentlichen Raum verteilte Personen, die wiederum ihre Beobachtungen als Bilder oder Postings in die sozialen Medien verteilen, entstehen plurale Perspektiven auf ein Ereignis. Diese pluralen Perspektiven wiederum sind von den Modalitäten der Zeugenschaft abhängig, die von den Ereignissen selbst und den jeweiligen Formen der Involviertheit geprägt sind. Mediale Zeugenschaft wird zwischen drei miteinander konfligierenden oder interagierenden Instanzen der Augenzeug:innen, Mediator:innen und der Zuschauer:innenschaft verteilt (vgl. Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 189). Vor allem stellen Gerling, Holschbach und Löffler die verteilte Zeugenschaft einer Autorität der Nachrichtenmedien gegenüber, die für sich einen privilegierten Zugang zu politischen Ereignissen und Naturkatastrophen proklamieren. Deren Wirklichkeitsversprechen stehen die sozialmedialen Bezeugungsakte gegenüber, die nicht über „Mediator:innen“ zusammenlaufen müssen. Auf diese Weise kann Zeugenschaft zu einer widerständigen

Praxis werden. „Der erhobene Arm mit dem Mobiltelefon wird im Kontext militärischer oder polizeilicher Gewalt gegen Zivilisten zu einer Geste des Widerstands: Ich zeige, dass ich filme oder fotografiere.“ (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 192)

Nicht nur die Verteilung, sondern auch die Zusammenführung von Zeug:innen ist in digitalen Medienkulturen Teil des politischen Handelns: Ein „archivalischer Akt“ besteht beispielsweise im Anlegen eines Blogs, einer Bildersammlung oder einer Themengruppe auf Plattformen, die als „Zwischenspeicher“ fungieren kann (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 199). In Bezug auf diese Funktion gehen die Autor:innen auf Ausstellungsprojekte, Publikationen, auf Alben und digitale Bildarchive ein, bei denen Einzelne eine kuratorische Auswahl treffen, um das Material zu rahmen und zu präsentieren: „Dabei verhalten sich diese fragmentarischen Speicher zu der Zirkulation der Bilder wie eine fotografische Momentaufnahme zur Realität: Sie isolieren einen winzigen Ausschnitt, stellen ihn auf Dauer und legen einen bestimmten Interpretationsrahmen fest.“ (Gerling, Holschbach und Löffler 2018, 206)

In den von den NGOs erstellten PDFs kommt eine vergleichbare, aber anders ausgerichtete Logik einer „Zeugenschaft der Vielen“ zum Ausdruck. Den Personen, die als Betroffene Pushbacks bezeugen könnten, ist es nur in Ausnahmefällen möglich, an Prozessen „verteilter Zeugenschaft“ in den sozialen Medien teilzuhaben. Widerständige Gesten des Films oder Fotografierens werden polizeilich sanktioniert und durch den Entzug der zugehörigen Infrastrukturen unterminiert. Die wiederkehrenden Abbildungen von zerstörten Mobiltelefonen in den Berichtsdokumenten weisen darauf hin, dass den Flucht-Migrant:innen und Asylsuchenden der Zugang zu eigenständiger Beweisproduktion entzogen wird – wie der Fall Ayşe Erdoğan's deutlich zum Ausdruck bringt. Da die Grenze entlang des Evros eine militärische Sperrzone bildet, die nicht von Außenstehenden durchdrungen werden kann, fehlen weitestgehend Bilddokumente von Beobachter:innen, die im Modus verteilter Zeugenschaft zu rezipieren wären.

Die Dokumente der NGOs, welche ich allesamt im Internet gefunden habe und die dort als PDFs zirkulieren, fungieren in der Geste des Versammelns weniger als Isolation eines bestimmten Moments, sondern vielmehr als Versuch, ungehörten Stimmen und verhinderten Zeugnissen in der Summe Raum zu geben. Die PDFs selbst sollen im Idealfall zirkulieren und könnten in die Verteilungslogiken eintreten, gegen die die epistemische Politik des Pushbacks gerichtet ist. Ihr Anspruch



auf Zirkulation ist jedoch nicht mit den Bildverteilungen in den sozialen Medien deckungsgleich, die anderen Konventionen, Affektdynamiken und Rezeptionsregistern folgen. Stattdessen knüpfen sie an den Umlauf bürokratischer Dokumente und Akten an, die in politischen Foren oder in Gerichtsprozessen angelegt werden. Ich begreife diese Verbindung aus ver-  
hinderter Zeugenschaft der Vielen, die durch zerstörte Smartphones zum Ausdruck kommt und Fürsprache durch die NGOs und die Versammlung von kurzen *testimonies* im Medium des PDF als eine Übersetzung zwischen Bezeugungslogiken der sozialen Medien und den juristischen und politischen Foren. Diese NGOs nehmen keine Mediator:innen-Rolle klassischer Nachrichtenmedien ein, sondern arbeiten an einer eher an der Bürokratie angelehnten Verteilung von Aussagen und Erlebnissen im Gebrauchstext des Berichts. Dabei sind sie über Verlinkungen und Zitierungen von diversen archivalischen Operationsweisen durchzogen, die zu einer Diskursverdichtung beitragen und an klassische, dem Schriftmedium vorbehaltene Modi der referenziellen Konnektivität anschließen.

### Tausende Fälle, 7 PDFs

Ich gehe in der folgenden selektiven Lektüre der Berichte chronologisch vor, um die wachsende Verdichtung und Vernetzung der Recherchen zu dokumentieren. Der Zusammenschluss aus den Organisationen Greek Council for Refugees, ARSIS-Association for the Social Support of Youth und HumanRights360 veröffentlichte 2018 unter dem Titel „The New Normality: Continuous Push-Backs of Third Country Nationals on the Evros River“ ein 30-seitiges Dokument, das primär aus kurzen Zusammenfassungen von und Zitaten aus Berichten von Zeug:innen besteht.<sup>100</sup> Diese sind in Form einer Liste angeordnet und mit Nummern versehen, wobei anhand von drei Regionen differenziert wird. In der Evros-Region wurden in Fylakio insgesamt 27 Stimmen gesammelt, die als direkte Zitate in dem Bericht erscheinen. Akronyme der Namen, Altersangaben und die Staatszugehörigkeit der Betroffenen stehen den Aussagen voran. So berichtet etwa M.B., 31 Jahre, aus Kurdistan/Türkei: „They caught us and put us in a military facility. They all wore military clothes except for two who were in civilian clothing. Then they took us to a police holding cell along with people from Syria. I had a smartphone, which they took along with my bag containing all my clothes.“ (ARSIS-Association for the Social Support of Youth, Greek Council for Refugees und HumanRights360 2018, 16) Beim Lesen der einzelnen Statements ist auffällig, dass sich diese im Aufbau, der Wortwahl und den Aussagen stark ähneln, teils gleichen. Dieser Umstand sowie die formale Anordnung der Liste tragen in der gestifteten dokumentarischen Einheitlichkeit zu dem

100 Die Herausgeber:innen weisen das Dokument in der Einleitung als einen *report* aus: „[T]he undersigned organisations publish this report containing 39 testimonies of people who attempted to enter Greece from the Evros border with Turkey.“ (ARSIS-Association for the Social Support of Youth, Greek Council for Refugees und HumanRights360 2018, 2)

Eindruck der „Normalität“ von Pushbacks bei, die der Report vermitteln will.

Auf den möglichst unveränderten Statements und Berichten von Betroffenen baut der Report der nordgriechischen Organisation Mobile Info Team (MIT) auf, der 2019 veröffentlicht wurde. Anonyme Aussagen durchziehen das gesamte Dokument und sind wörtlich wiedergegeben. Einleitend schreiben die Herausgeber:innen, wie auffällig die Ähnlichkeit der unterschiedlichen Zeug:innenaussagen sei, selbst wenn es sich um Menschen handele, die einander nie begegnet sind (Mobile Info Team 2019, 3). Wie auch im „New Normality“-Report gilt es hier als Evidenz für die Verfahrenslogik von Pushbacks, dass Betroffene unabhängig voneinander in ähnlichen Schilderungen von ihren Erlebnissen berichten. Bemerkenswert an der Arbeit des Mobile Info Teams ist der Fokus auf mobile Kommunikation. Am Ende des Berichts folgt eine Anleitung, wie Pushbacks unter Verwendung einer Handynummer über WhatsApp bei Mobile Info Team gemeldet werden können. Auch eine E-Mail-Adresse ist angegeben. Auf der Website der NGO wird auf die Facebook-Seite der Organisation verwiesen, wo sich Betroffene in mehreren Sprachen mit Fragen und Bitten um Unterstützung an die ehrenamtlichen Unterstützer:innen wenden können. Indem das Mobile Info Team seine Arbeit an der mobilen Kommunikation der Betroffenen ausrichtet, macht es auf die bereits beschriebene elementare Rolle von Smartphones als „infrastructural support“ und WhatsApp als *mobile commons* aufmerksam, indem es als Netzwerk von Freiwilligen und Unterstützenden an diesen teilhat.

Im Mai 2020 erschien der ebenso von der griechischen Zivilgesellschaftsorganisation HumanRights360 herausgegebene „Evros Border Monitoring Report“, der einerseits auf die Erkenntnisse des „New Normality“-Berichts Bezug nimmt, andererseits Feldforschungen beinhaltet. Er erläutert die Situation unter den verkomplizierten Bedingungen der Covid19-Pandemie, die unter anderem dazu führte, dass zeitweise keine Registrierungen und Asyl-Befragungen stattfanden. Auch einige Fotos sind in dem 18-seitigen Dokument enthalten, die Einsichten in die Infrastrukturen der Zurückweisungen liefern, indem sie Ansichten des Grenzzaunes zeigen und aus der Ferne Haftzentren und Militärfahrzeuge abbilden (vgl. HumanRights360 2020). Der Bericht greift auf die Arbeit der Organisation vor Ort zurück, wo die NGO vulnerable Gruppen im Reception and Identification Centre (RIC) in Fylakio unterstützte. An diesem Ort, so der Bericht, kam es im Zuge der Registrierungen und Identifizierungen, die die notwendige

Grundlage für Asylanträge sind, zu Festsetzungen und der problematischen Praxis der „protective custody“ (HumanRights360 2020, 5), bei der Minderjährige unter unakzeptablen Bedingungen inhaftiert wurden. Dem Gesetz zufolge müssten Menschen nach ihrer Registrierung entweder auf freiem Fuß belassen oder – im Fall einer rechtmäßigen Zurückweisung – in sogenannte „pre-removal detention centres“ (HumanRights360 2020, 6) gebracht werden. Nicht nur die gewaltvollen Zurückweisungen, sondern auch die Aufnahme- und Registrierungsbedingungen in den griechischen Grenzinfrastrukturen, die die Investigation von Forensic Architecture nicht thematisiert, werden von dem Bericht problematisiert.

Die umfangreichste im Internet abrufbare Dokumentation zu Pushbacks bildet das im Dezember 2020 veröffentlichte *The Black Book of Pushbacks*. Das *Black Book* ist ein von den unabhängigen Expert:innen des Border Violence Monitoring Network (teilnehmende NGOs und Grassroot-Organisationen des Netzwerks sind unter anderem Are You Syriious, Centre for Peace Studies, Collective Aid, Disinfo Collective, Escuela con Alma, Fresh Response, InfoKolpa, Mobile Info Team, No Name Kitchen, [Re:]ports Sarajevo, Josoor, Mare Liberum, Rigardu) herausgegebenes zweibändiges Online-Kompodium. Im Dezember 2020 wurde der Bericht der Kommissarin für Inneres der Europäischen Union in Buchform überreicht (vgl. Tondo 2020). Beauftragt und finanziert wurde das insgesamt 1461 Seiten umfassende Dokument von der Fraktion DIE LINKE im Europäischen Parlament (GUE/NGL). Nach einer mit dem Gesamtumfang des Buchs verglichen kurzen Einführung von ca. 15 Seiten widmet sich der Band unter Nutzung von 892 *group testimonies* länderspezifischen Fällen und thematisiert Pushbacks in Italien, Slowenien, Ungarn, auf dem Balkan, Griechenland und Kroatien. Insgesamt wird auf diese Weise das Schicksal von 12 654 Menschen dokumentiert. Im Vorwort situiert sich die Publikation im Kontext des europäischen Parlamentarismus und spricht das Forum der politischen Versammlung im EU-Parlament an. Illustrierende Abbildungen zeigen Ansichten von Mitgliedern des EU-Parlaments und Vertreter:innen der Fraktion DIE LINKE Cornelia Ernst, Clare Daly und Malin Bjork, die während eines Komitee-Meetings demonstrierend Fotoaufnahmen in den Händen halten, auf denen Details von Wunden und verletzten Körpern erkennbar sind. In seinem Anspruch aufzuzeigen, dass es sich bei diesen Gewalttaten an den EU-Grenzen nicht um „isolated incidents – but repeated offences“ (Border Violence Monitoring Network 2020, 4) handelt, möchte das Buch einerseits durch die schiere Seitenzahl und die Evidenz seines Umfangs, andererseits durch seine Bildpolitik wirksam

werden. So wird beispielsweise eine einleitende Überschrift „Lack of Independent Border Monitoring“ mit einem Foto von auf dem Boden liegenden Handyhüllen und kaputten Smartphones begleitet. Solche Bilder sind neben der Ansicht von Landschaften und Straßen symbolisierende Evidenzen für das dokumentarische Problem der Pushbacks und stehen für den Entzug einer mobilen Kommunikationsinfrastruktur, die es den Betroffenen erlauben würde, Beweismaterial anzufertigen oder um Hilfe zu rufen. Ein zerstörtes Handy als Kollektivsymbol verbildlicht hier eine dysfunktionale Informations- und Berichtsarbeit.

In den regionalen Sektionen des *Black Book of Pushbacks* erscheinen Karten, auf denen die Transitrouten und Landesgrenzen eingezeichnet sind, einige Fotografien, die wiederum Körperverletzungen zeigen und grafisch aufbereitete Statistiken. Den größten Teil nehmen Einzelberichte ein, die nach einem gleichbleibenden Protokoll aufgezeichnet sind. Als Überschrift dient ein direktes Zitat aus dem Statement der Zeug:innen („Sometimes they hit you with the baton, for nothing. Just like that. For having fun maybe“). Es folgen Datum und Uhrzeit des Ereignisses („November 14, 2020 00:00“), die Orts- und Koordinatenangabe, eine demografische Beschreibung der Gruppe (90 Personen im Alter von 9 Monaten bis 60 Jahren aus Afghanistan, Pakistan, Syrien, Irak, Marokko, Algerien, Tunesien). Die Liste informiert, ob Minderjährige betroffen waren, ob und welche Formen von Gewalt zum Einsatz kamen („beating (with batons/hands/other), insulting, water immersion, threatening with guns, theft of personal belongings, deliberate stepping on arms“). Es folgen Fragen, die sich der Rolle der Polizei widmen, ob diese beteiligt war („5 in Greek police uniform, 15-20 ,masked men' wearing balaclavas most Greek but one speaking Italian and two speaking Arabic, four in green uniform; unknown number of Turkish soldiers“); ob die Betroffenen zu einer Polizeiwache gebracht wurden („yes“) und wie sie dort oder in anderen Einrichtungen behandelt wurden („detention, no translator present, denial of access to toilets, denial of food/water“). Von großer Bedeutung für die rechtliche Einordnung des Geschehens ist die letzte Frage des Protokolls: „Was the intention to ask for asylum expressed?“ („Yes“). Es folgt ein Kurzname, ein Pseudonym derjenigen Person, die den Bericht angefertigt hatte (Border Violence Monitoring Network 2020, 533).

Der auf den Fragebogen folgende Bericht ist in einer nüchternen und zusammenfassenden Sprache geschrieben, macht von wörtlichen Zitaten Gebrauch, aber folgt größtenteils

einem wiedergebenden Sprechen, das die Aussagen der Betroffenen bündelt. In dem Beispiel, das ich ausgewählt habe, wird ein Pushback in der Evros-Region beschrieben. Eine Gruppe von Männern hatte sich nach der Flussüberquerung auf der griechischen Seite getroffen und gemeinsam im Wald übernachtet. Bevor sich die kleine Gruppe mithilfe ihrer Handys orientieren konnte, wurde sie von maskierten Männern aufgegriffen, mit Schlagstöcken geschlagen, ihrer persönlichen Gegenstände und Telefone entledigt, in Autos gezwängt und zu einer Polizeiwache gebracht. Dort musste die kleine Gruppe mehrere Stunden in einem leeren Raum verbringen, in den immer mehr Menschen gebracht wurden, bis er so angefüllt war, dass sich niemand mehr bewegen konnte. Sie mussten über 24 Stunden in dem Raum warten und wurden anschließend in Gruppen erneut in Autos gezwängt und zum Evros gebracht. Uninformierte Männer drängten sie in kleine Boote, brachten sie zur Mitte des Flusses und befahlen ihnen, ins Wasser zu springen. Schwimmend wurde die Gruppe von türkischen Soldaten aufgegriffen, geschlagen und wieder in den Fluss geschickt. Im Versteck auf einer kleinen Insel traf die Gruppe laut des Berichts auf ca. 90 weitere Personen, die sich dort vor den türkischen Militärs versteckt hielten. Schwer verletzt, ohne Dokumente, Geld oder Handys gelang es der Gruppe den Fluss zu überqueren, sich vor den türkischen Grenzposten zu verstecken und schließlich zu Fuß in den nächsten Ort Edirne zu laufen (vgl. Border Violence Monitoring Network 2020, 535).

Beim Durchscrollen des umfangreichen Dokuments fallen wiederkehrende Formulierungen und Schilderungen ins Auge. Auch ohne die einzelnen Berichte und Aussagen im Detail zu studieren, verfestigt sich ein Bild routinierter Gewalteinsetze. Hier sind es gerade die Nüchternheit und Zurückgenommenheit der schriftlichen Dokumentation und die Prägnanz der Wiederholungen, die affektive Wirkung entfalten.

2021 veröffentlichte die Menschenrechtsorganisation Amnesty International ein 46-seitiges PDF mit dem Titel „Greece: Violence, Lies, and Pushbacks“. Auf der ersten Seite ist eine Fotografie zu sehen, die zwei junge Männer mit Rucksäcken am Rand einer Straße sitzend zeigt, kurz hinter ihnen auf der Fahrbahn ein Polizeiauto, vor dem ein uniformierter Polizist steht (vgl. Amnesty International 2021). Diesem Bericht entstammt die bereits zitierte Feststellung, dass es sich bei Pushbacks um die am besten dokumentierten Menschenrechtsverletzungen handele, die „niemals geschehen“ seien (Amnesty International 2021, 37). Er besteht aus einer methodischen Einführung in das Vorgehen der NGO, die ihre in dem Report versammelten

Ergebnisse zwischen November 2020 und April 2021 anhand von Interviews mit Betroffenen, Anwält:innen und zivilgesellschaftlichen Organisationen, durch die Untersuchung von Dokumenten, audiovisuellen Materialien und im Zuge offizieller Kommunikation mit den griechischen, türkischen und europäischen Autoritäten sowie UN-Stellen erzielt hat. Nach Begriffserklärungen folgen vier Kapitel, die neben den Festnahmen und Inhaftierungen, den Gebrauch von körperlicher Gewalt, das Agieren der Grenzposten und die Frage nach Rechenschaft und *accountability* adressieren.

Das in Berlin ansässige European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) veröffentlichte im Februar 2022 einen Bericht, der sich weniger auf Feldforschungen und die Aussagen von Betroffenen stützt, sondern eine Verdichtung und Zusammenführung bestehender Berichte und Dokumente anderer NGOs und Organisationen enthält. Es bezieht Aussagen und Reaktionen griechischer Politiker:innen ein und verweist unter anderem auf deren Äußerungen auf Twitter. So wurde im Februar 2020 in offiziellen Statements von Zurückweisungen gesprochen und der griechische Premierminister Kyriakos Mitsotakis ließ verlauten, dass keine illegalen Grenzübertritte nach Griechenland toleriert würden und schrieb auf Twitter: „[D]o not attempt to enter Greece illegally – you will be turned back.“ (ECCHR 2022a, 7) Das vom ECCHR (2022a, 2) erstellte PDF präsentiert sich als aggregiertes Dokument, das auf „years of consistent reporting and documentation“ aufbaut und diese aktualisiert. In diesem Kontext wird der Fall Ayşe Erdoğan und die von Forensic Architecture gemeinsam mit dem *Spiegel* aufbereitete Analyse von Videomaterial zitiert: „In 2019, despite a Turkish asylum-seeker’s public documentation of her expulsion from Turkey in real-time, Greek authorities denied having her in their custody, and neither NGOs nor lawyers could prevent her expulsion.“ (ECCHR 2022a, 9)

Nach einer Zusammenfassung der Pushback-Praktiken im Evros-Gebiet und einer dichten Lektüre von Berichten und Ermittlungen, die Misshandlungen und Gewalt gegen Flücht-Migrant:innen in Inhaftierung und während der Zurückweisung aufzeigen, fasst der Bericht in einem dritten Kapitel das Problem der *accountability* zusammen. Ähnlich wie bei den anderen Berichten wird erst auf einer breiten Basis an empirischen Daten die systematische Seite der Pushbacks offengelegt. Dieser argumentative Bogen gipfelt in eine Anklage der Strategien der Leugnung und fehlenden rechtlichen Aufarbeitung, die Teil dieser Praxis sind:

For years, and despite extensive, credible, and consistent reports showing otherwise, Greek authorities continue to deny the existence of a systematic pushback policy – in answers to reporting of international and national organizations and civil society; when faced by journalists with video evidence; or most recently, after news that a Frontex interpreter had been racially profiled, rounded up, and pushed into Turkey. (ECCHR 2022a, 18–19)

Weiterhin resümiert die NGO, dass griechische Behörden die Anschuldigungen als Fake News von sich weisen, sie als „misleading information“ abwerten und den NGOs Verbindungen zu Netzwerken von Schmuggler:innen unterstellen (ECCHR 2022b, 19) würden. Insgesamt verfügt der 21-seitige Bericht des ECCHR über 219 Fußnoten, zeichnet sich durch eine akribische Dokumentenschau und reichhaltige, über Links nachvollziehbare Belege aller Aussagen und Quellen aus.

Er komprimiert bestehende Dokumente, um diese in einer kürzeren und dichterem Fassung verfügbar zu halten. Dank der in den Fußnoten eingefügten Links handelt es sich bei dem PDF um ein Archiv und eine Ressource an verfügbaren Quellen, die sich erneut öffnen und studieren lassen. Als Referenzen und navigatorische Objekte dienen die Links als wichtige Elemente dieses Services (Helmond 2018, 228). Da es sich bei den im ECCHR-Bericht aufgerufenen Quellen um weit verstreute und sich innerhalb der informationsökonomischen Kalkülen einfacher Google-Suchen nicht ohne Weiteres auffindbare Diskursfragmente unterschiedlichster Materialität handelt, leistet das Dokument eine wichtige Aufgabe des Arrangierens und Versammelns. Im Format des PDF bildet es, mit Lisa Gitelman (2014, 117) gesprochen, eine relationale Datenbank. Das PDF bildet eine Alternative zur konventionellen Hyperlink-Ordnung einer Suchmaschine, indem es zur Thematik der Pushbacks eine kuratierte Sammlung an Dokumenten und Websites anbietet. Die verzweigten Referenzen führen zu diversen Schauplätzen der Diskursivierung und Dokumentation von Pushbacks, die als sekundäre Orte der Auseinandersetzung jenseits ihrer geografischen Region, dem Sperrgebiet an der Landesgrenze zwischen Türkei und Griechenland, verzeichnet werden. So lassen sich über die Links Websites von Zeitungen, die Plattform Twitter, die Homepages und digitalen Auftritte der Nichtregierungsorganisationen ansteuern. Auch die Archivseiten und Dokumentationsstellen europäischer Parlamente, Berichte von Europarat-Institutionen wie dem Europäischen Komitee zur Verhütung von Folter und unmenschlicher oder erniedrigender Behandlung oder Strafe (CPT) (Committee for the Prevention

of Torture), des griechischen Ombudsmanns und des CoE-Commissioners lassen sich aufrufen.

Alle hier studierten Berichte zeichnen sich durch eine formale und sprachliche Reduziertheit aus, die Gestaltung ist beschränkt; beim Bericht des ECCHR handelt es sich um ein einfaches, in einem Textprogramm erstelltes Dokument. Beim Lesen ist auffällig, dass die Dokumente eine präzise und vollständige Fußnoten- und Referenzierungspolitik betreiben, indem auf Ergebnisse anderer Organisationen, auf Briefe, Pressemitteilungen, Anfragen und wissenschaftliche Publikationen Bezug genommen wird. Auf diese Weise webt sich ein dichtes Diskursnetz, an dem die Investigationen von Forensic Architecture teilhaben und über die Form von Links eingebunden werden. Hier erscheinen die Arbeiten der Agentur als diskursive Referenzen und als Forschungsbelege. Sie haben damit Teil an der wissenschaftlich engagierten Praxis der Nichtregierungsorganisationen und deren Methode, Feldforschungen, Zusammenarbeit mit Betroffenen und die Auswertung von Dokumenten und Quellen miteinander zu verbinden. Auch dies ist eine Spezifik der Videoinvestigationen: Als digitale Videos, die auf einer Website veröffentlicht werden, können sie eingebunden und zitiert werden, was eine durch Netzwerkeffekte ermöglichte Beglaubigung und Anerkennung der Verfahren der Agentur ermöglicht. Durch die wechselseitige Zitationspolitik (Forensic Architecture zitiert auf der Website der Rechercheagentur die anderen NGOs, die an der Aufarbeitung der Pushback-Fälle beteiligt waren), wird die vernetzte und kollaborative Zusammenarbeit fortgeführt, die das aktivistische Agieren zwischen Wissenschaft und politischer Selbstermächtigung auszeichnet.

Die kontinuierliche Publikation von Berichten, Aktualisierungen und Querreferenzen zeugt von einem unabgeschlossenen Evidenzprozess, der stetige Arbeit erfordert. Im Jahr 2023 erschien zum Beispiel ein weiterer, den hier zusammengefassten Dokumenten fast gleichender Bericht des Greek Council for Refugees (GCR). Er informiert über Fälle, die vor dem europäischen Gerichtshof für Menschenrechte eingereicht wurden (vgl. GCR 2023). Der GCR vertritt derzeit den Fall Ayşe Erdoğan, der nach einer vorgerichtlichen Entscheidung der griechischen Staatsanwaltschaft vom Dezember 2019 abgewiesen worden war. Gegen diesen Beschluss hatte der GCR gemeinsam mit der Türkin Berufung eingelegt. Für die Klage vor dem europäischen Gerichtshof für Menschenrechte haben Anwält:innen der NGO die Investigation von Forensic Architecture sowie 60 Fotos, Screenshots, vier Videos und medizinische Dokumente vorgelegt, die belegen, dass sich die



drei türkischen Asylsuchenden auf griechischem Boden aufhielten. Dieser Prozess ist noch nicht abgeschlossen, wie mir Ihsan Erdoğan im Oktober 2023 per Mail mitteilte.

Der langwierigen Prozessführung der Gerichte wird die „militante Bürokratie“ als eine para-politische und para-juridische Form zur Seite gestellt, die auf die entsprechenden Foren einzuwirken versucht. Sie entspricht einer bürokratischen Praxis des forensischen Auftretens. Den anhaltenden Einsatz von Pushbacks konfrontiert sie mit stetiger Arbeit an der Evidenz über die Einzelklage hinaus. Das *Black Book of Pushbacks* verortet sich explizit im politischen Kontext und wurde im parlamentarischen Rahmen vorgestellt; das ECCHR hingegen ist ein im Bereich strategischer Klageführung verorteter Zusammenschluss. Dieses Verfahren setzt sich das Ziel, „weitreichende gesellschaftliche Veränderungen über die Einzelklage hinaus zu bewirken“ (ECCHR 2023). Teil dieser aus dem anglo-amerikanischen Raum übernommenen juristischen Strategie ist die „begleitende Öffentlichkeitsarbeit, die den Kontext eines Verfahrens darstell[t] [...]. So können Verfahren eine bahnbrechende oder vorbildhafte Wirkung erlangen“ (ECCHR 2023). Es werden gezielt politische und juristische Foren angesprochen, sowie die Einbeziehung der Öffentlichkeit angestrebt, da die Prozesse Themen von wesentlicher politischer Dimension adressieren. Die Videoinvestigation von Forensic Architecture bildet in diesem Feld eine ästhetische Schnittstelle zwischen Einzelklage und strategischer Prozessführung, zwischen *The Case of Ayşe Erdoğan* und *Pushbacks Across the Evros/Meriç River*. An diese transitorische Position knüpft sich die Frage nach den Adressierungen der Investigationen, der das folgende Kapitel gewidmet ist. Dazu wird eine weitere Auseinandersetzung mit der Kommentirstimme als der Redeinstanz erforderlich, durch die Forensic Architecture auftritt.



# Kritisches

## Adressieren

Während dieser Text geschrieben wurde, liegt der Fall zum Pushback Ayşe Erdoğan beim europäischen Gerichtshof für Menschenrechte und wird von den Anwält:innen des Greek Council for Refugees vertreten. Die Aufarbeitung des Falls durch Forensic Architecture, HumanRights360 und den *Spiegel* beruht auf der Hoffnung auf ein Gerichtsurteil, das öffentliche Wirkung erzielt und über die Einzelklage hinaus Strahlkraft gewinnt. Im Zuge strategischer Prozessführung bewegt sich die Investigation innerhalb und außerhalb des Rechts zugleich (Kaleck 2019, 25). Als Teil der stetig anwachsenden Summe an Fallrecherchen, die die Agentur Forensic Architecture produziert hat, ist die Videoinvestigation ebenso wie die übergreifende forensische Praxis darauf angelegt, nicht nur als Beweismaterial vor Gericht, sondern auch als ästhetisches Objekt im Ausstellungskontext zu funktionieren. Als Clip soll sie auf Online-Plattformen oder eingebettet in journalistische Berichterstattung erscheinen und betrachtet werden, wie am Beispiel der Bezugnahme auf *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* im Online-Artikel des *Spiegels* deutlich wird (vgl. Christides, Lüdke und Popp 2020). Im Kontext der digitalen Methodenforschung und der

universitären Lehre in forschungsbezogener Architekturwissenschaft soll sie als Modellfall dienen und anschlussfähig für weitere Recherchen sein. Und wie im vorherigen Kapitel beschrieben, dient sie übergreifend einem politischen Aktivismus von Nichtregierungsorganisationen, soll von Politiker:innen in Argumentationszusammenhängen genutzt und Parlaments-sitzungen erwähnt werden können.

Der Auftritt der Videoinvestigation erfordert das Aneignen und Besetzen von solchen bestehenden Orten. Sie ist eingebunden in die stetige Arbeit, neue Foren zu schaffen und dort für Resonanz zu sorgen. Die Videoinvestigationen reagieren nicht nur auf die Anforderungen bestehender normativer Raummodelle, sondern arbeiten auf eine Raumbildung hin, die ihnen nicht vorgängig ist. Wie ich im zweiten Kapitel unter dem Begriff des forensischen Auftretens beschrieben habe, stehen die Arbeiten von Forensic Architecture im Übergang zwischen unterschiedlichen Resonanzräumen, die teilweise entgegengesetzten oder konfligierenden Anforderungen gehorchen. Die Videoinvestigationen verorten sich sowohl in einem agonistischen als auch in einem theatralen Modell einer diskursiven Aushandlungsbühne (Vismann 2011, 17ff.): Das umkämpfte Terrain der Feeds und Timelines sozialer Medien, der medialen Berichterstattung oder die der strategischen Prozessführung wird mit theatralen Dispositiven verschränkt, die den Videoinvestigationen und den Forscher:innen um Forensic Architecture Rollenzuweisungen anbieten und ihnen einen Ort zur Verfügung stellen, wie etwa Ausstellungen, Gerichte oder wissenschaftliche Veranstaltungen. Wie im dritten Kapitel anhand der Montagefläche und der übergreifenden Tischeffekte zwischen Kunst, Wissenschaft und Rechtsprechung im Raum stand, ist nicht nur der Auftritt der Videoinvestigationen variabel. Die Position der Betrachter:innen bleibt ungeklärt: Welche Rollen sind dem Publikum zgedacht?

Diese Fäden nehme ich mit Bezug auf die Kommentarstimme und den Auftritt der Rechercheagentur Forensic Architecture auf. Bei dem als nüchtern erscheinenden Kommentar handelt es sich ebenso wie bei der hörbaren Stimme Ayşe Erdoğan um eine „Adressierungsstimme“ (Metz 1997, 48). Mich beschäftigt im Folgenden, wie die Stimme verschiedene Resonanzräume in ihr Sprechen mitaufnimmt, kritisiert und transformiert. Mithilfe von Michail Bachtins (1979) Begriff der „Redevielfalt“ werde ich nachzeichnen, wie es der Videoinvestigation gelingt, unterschiedliche Redeweisen einfließen zu lassen, um das Ziel, möglichst viele Foren anzusprechen, in eine interne Aufteilung der Sprechweisen zu verwandeln. Ein besonderes Augenmerk lege ich dafür eingangs auf die

forensische Rede und schließe an das *Close Reading* der Abschlusssequenz aus dem letzten Kapitel an. Mit Bezug auf die Stimme wird der strategische Einsatz des Evidenzprozesses bemerkbar, wenn eine Redeinstanz in Erscheinung tritt, die verschiedene Referenzen auf das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit vor Gericht kombiniert. Anschließend werde ich die Frage nach der Adressierung öffnen und vergleichend auf die Adressierungsimpulse des Fluchtauftritts der drei Asyl-suchenden eingehen. Abschließend nehme ich zwei Szenen in den Blick, die sich jenseits der juristischen Foren eröffnen und die Kommentirstimme im wissenschaftlichen Vortrag und im Museum einbetten. Die Kommentirstimme ist vor diesem Hintergrund eine *MedienStimme* (Epping-Jäger und Linz 2003), vor allem *weil* ihre Medialität nicht als offenkundiges Rauschen und ohne einen apparativen Bezug zum Einsatz kommt, sondern sich als „Redevielfalt“ (Bachtin 1979) in einem Gefüge aus Adressierungsimpulsen, konkreten Sprechweisen, rhetorischer Rede und materieller Klanglichkeit artikuliert.

## Anspruch und Adressierung

### Forensische Rede

Am Ende der Videoinvestigation setzt die Kommentirstimme einen hörbaren Akzent. Die letzten Sätze, die die Sprecherin verliest, sind bemerkenswert. Sie fallen, während die zusammenfassende Kartenansicht zu sehen ist, die Flucht und Pushback von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar als Linie einzeichnet und den analysierten Fall in eine synoptische Übersicht bringt. Im Kontrast zu den anderen Passagen klingt der Schluss des gesprochenen Voiceovers wie ein forensisches Schlussplädoyer. Gemäß der antiken Tradition öffentlicher Prozessführung findet es zum Ende einer Verhandlung statt (Seibert 2004, 32):

Despite numerous claims, human rights reports and witness testimonies, Greek authorities deny conducting pushbacks, a practice which violates the country's international obligations to ensure refugees the right to access asylum. Yet the evidence clearly shows, that Ayşe, Kamil and Talip were within Greek territory and in a police station. There, the group repeatedly and publicly asked from the Greek authorities to apply for Asylum and detailed the persecution they had suffered in Turkey. Ayşe's imprisonment is therefore a direct result of the Greek authorities contravening the principle of non-refoulement as dictated by the Geneva convention which deems that a person cannot be returned to a place, where their freedom and safety will

be threatened. (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:09:13–00:10:08)

Die in dem Zitat erfolgenden Bezugnahmen auf den Grundsatz der Nichtzurückweisung, der im Völkergewohnheitsrecht anerkannt ist, und auf die Genfer Konventionen, stellen direkte Bezüge zur internationalen Gesetzgebung, zur Sachverhaltsdarstellung und Urteilsbildung her. Denn „[w]er plädiert, hat urteilsähnliche Kompetenz“, pointiert Thomas-Michael Seibert (2004, 32) in seiner Studie zur *Gerichtsrede* anhand der Rhetorik Ciceros. Vor dem Hintergrund des gesamten Tatsachenbestands wird der Sachverhalt, dessen Herleitung sowie die Schlussfolgerung, die in ein Urteil mündet, im rhetorischen Plädoyer mündlich vor dem Gericht ausgebreitet. Ziel des Plädoyers sei der Beifall, die Zustimmung des anwesenden Auditoriums (Seibert 2004, 34). Das Ethos, das sich in den abschließenden Sätzen anhand der Betonungen der Worte „safety“ und „freedom“, heraushören lässt, verdeutlicht den performativen Gehalt der forensischen Rede. Die Betonung auf „yet the evidence“ wertet die in der Videoarbeit geleistete Recherchearbeit auf, indem sie ihr selbst den Status eines Beweises zuschreibt. Bezeichnenderweise fällt das Wort „evidence“ nur an dieser Stelle des Videos. Es wirkt performativ, indem es den Evidenzprozess der Videoinvestigation selbst validiert.

Der Beweis steht im Zentrum der forensischen Rede bzw. der Gerichtsrede (*genus iudicale*), die neben der Lob- und Prunkrede (*genus demonstrativum*) und der politischen Beratungsrede (*genus deliberativum*) eine Säule der klassischen Redegattungen in der aristotelischen Rhetorik ist. Ziel der Gerichtsrede ist das Urteilen über ein vergangenes Geschehen. Sie umfasst Plädoyers der Anklage und der Verteidigung. Weiterhin bildet die forensische Rede dasjenige Modell, an dem sich die Rhetorik als angewandte Wissenschaft profiliert (Kalivoda 2005, 331). Wirkungsorientiert dient sie dazu, „in einer strittigen Angelegenheit, einer Situation von unsicherem Ausgang, Überzeugungen und damit Fakten zu schaffen“ (van Kempen 2005, 12). Die forensische Rede wirkt als ein Horizont argumentativer Überzeugungsversuche und methodischer Modellfall: Sie stellt ein Anwendungswissen bereit, das meist implizit bis in heutige Gerichtsverfahren hineinwirkt und dort mit dem Primat der Mündlichkeit resoniert. Mündlichkeit, Öffentlichkeit und eine Verfahrensordnung gelten nach wie vor als grundsätzliche Voraussetzungen der forensischen Beredsamkeit (Becker 1996, 392).

Im deutschen Strafverfahren, so fasst es Cornelia Vismann (2002, 142) zusammen, gilt daher, dass „ein geschriebener Text nur dann Beachtung vor Gericht findet, wenn er in die mündliche Rede überführt worden ist, sei es durch Verlesung oder sinngemäße Wiedergabe“. Das Verlesen der Anklageschrift durch Staatsanwält:innen, die Vernehmung der/des Angeklagten, Zeug:innen und Sachverständigen, Äußerungen zur Beweiserhebung durch Staatsanwaltschaft und Verteidigung, auf das ein Plädoyer folgt; schließlich das letzte Wort der/des Angeklagten und die mündliche Urteilsverkündung bilden einen Rahmen, in dem „alle am Verfahren Beteiligten zum Sprechen“ (Vismann 2002, 142) kommen. „Verlesen, Vernehmen, Befragen, Äußern, Verkünden“ (Vismann 2011, 124) sind die wesentlichen Sprechakte vor Gericht, in denen Mündlichkeit und Schriftlichkeit miteinander verbunden sind.

In Gerichtsverfahren der Gegenwart ist das freie Sprechen vor Gericht Teil eines deliberativen Verhandlungsgefüges, das Stimme und Schrift umfasst. Das Plädoyer meint meist lediglich einen kurzen „Redebeitrag am Ende des Verfahrens“ (Seibert 2004, 52) oder weicht einem Schweigen der Angeklagten. Gegenüber der rhetorischen Beredsamkeit in antiker Tradition steht daher die Realität heutiger Gerichtsverfahren, in der das „letzte Wort“ gerade nicht der Fürsprache gilt, sondern der/dem Angeklagten gehört (Vismann 2008, 12). Diese beiden Modi des Schlussworts finden ihren Widerhall in der Schrift (Seibert 2004, 156). Weder die Mündlichkeit der Laien noch der Professionellen vor Gericht ist eine ausschließliche, wenn Schriften, Protokolle und Akten zitiert, verlesen und referiert, sowie im Prozess als Mitschriften angefertigt werden und das Urteil mit einer schriftlichen Begründung versehen wird (vgl. Seibert 2004, 185). Vismann (2002, 134) beschreibt ein mimetisches Verhältnis zwischen Redefluss und Schreibfluss: „In der Sphäre des Rechts selbst fällt kein Wort, das nicht durch notierend-notarielle Akte dingfest gemacht wird“. Sowohl forensische Rede als auch *action writing*, das stenografische Mit-Schreiben von Zeug:innenaussagen und Plädoyers, die erst nachträglich in ein fixiertes Protokoll oder eine Akte überführt werden, bilden performative Komponenten des Gerichtsverfahrens. In dessen Verlauf verketteten sich diverse Medien miteinander, um eine über das Gerichtsverfahren hinausgehende Prozesshaftigkeit aufrechtzuerhalten, die in anderen Rechtsdokumenten wie in Urkunden oder Gesetzen nicht mehr gegeben ist (Vismann 2002, 136).

Die zirkuläre Prozesslogik aus Verlesen, Sprechen und Schreiben, die die Stimme vor Gericht an der Schnittstelle von

Mündlichkeit und Schriftlichkeit situiert, prägt die forensische Rede der Kommentarstimme des Videos *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*. In mehreren Sequenzen nimmt sie Bezug auf bereits vergangene Prozesse und Vernehmungen und überführt das Prinzip der von Schriftlichkeit durchsetzten Mündlichkeit vor Gericht in den Rahmen der digitalen Videoinvestigation. Eine zentrale Bedeutung kommt den gezeigten und zitierten Akten zu. Mithilfe dieser Dokumente orientiert sich die Rede an den protokollierten Verfahren gegen Ayşe Erdoğan vor dem türkischen Gericht in Uzunköprü, in dem sie am 6. Mai 2019 zur Haft verurteilt wurde, als sie nach dem Pushback auf der türkischen Seite der Grenze aufgegriffen worden war. Das zehnminütige Video von Forensic Architecture ist durchsetzt von Aktenzitataten und Dokumentenvorlagen aus diesem Verfahren. Die Akten des türkischen Gerichts dienen als gliedernde Inserts, die den Fall aus der Perspektive der türkischen Strafverfolgung einfließen lassen. In der Eingangsequenz (*Forensisches Auftreten*) überblenden die Gerichtsakten den Twitter-Screenshot und stellen dem Fluchtauftritt die Aussage Ayşe Erdoğans als Angeklagte gegenüber. Sie dienen in einem doppelten Sinne als Referenz, denn sie verweisen nachträglich auf ein vergangenes Gerichtsverfahren, deuten aber zugleich auf die Adressierung von juristischen Foren hin. Insofern schließt ihr Einsatz an die präskriptive und deskriptive Komponente von Protokollen an, die ein Ereignis dokumentieren und dabei den Umgang mit dem Dokumentierten vorgeben und vorschreiben sollen. Den Akten ist zu entnehmen, wie Ayşe Erdoğan in der Vernehmung ihre Erlebnisse zu Protokoll gibt und medizinisch untersucht wird. Auch bieten die Akten visuell durch ihre bürokratische Ästhetik – Unterschriften, schematische Zeichnungen, Aktenzeichen, Papier- und Scanästhetik – eine dokumentarische Buchstäblichkeit. Denn allein durch das Zeigen von Dokumenten in Gestalt klassischer Papier- und Aktenform wird einer Autorität des Dokumentarischen zugearbeitet, die das Video wiederum selbst durch gänzlich andere Mittel zu instanzieren versucht. Das Video macht Gebrauch von der performativen und faktizierenden Funktion von Protokollen und Gerichtsakten, die Cornelia Vismann in ihrer Studie über Akten mit der Herrschaft des Bürokratischen im Recht in Beziehung setzt. Im Erstellen, Aufschreiben, Abheften, Zirkulieren und Rezitieren von Schriftstücken – von Akten – stelle das Recht *Wirklichkeit* auf administrative Weise her. „Das Recht operiert nicht *in mundo*, sondern im Medium der Buchstäblichkeit; es glaubt ausschließlich, was geschrieben steht, genauer: was es selbst aufgeschrieben hat.“ (Vismann 2000, 90, Hervorh. i. O.)



Im späteren Verlauf der Investigation, wenn es verstärkt um die Arbeit am Fall geht, kommen medizinische Gutachten – „According to the Doctor’s report, Ayşe had sustained a bruised ankle“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:07:50–00:07:55) – sowie ein Scan des Berichts über die Benachrichtigung der Angehörigen und die Aussage Ayşe Erdoğan zur Sprache. Hier ist das Video im Sinne einer „Transformation von Akten in gesprochene Worte“ nah an den von Vismann (2002, 142) beschriebenen Eigenheiten einer medienpragmatischen Mündlichkeit vor Gericht. Es kommt zu einem mehrschichtigen Lese- und Intonationsprozess, wenn Ausschnitte der Akten herausgeschnitten, vergrößert gezeigt, ins Englische übersetzt und von der Kommentarstimme verlesen werden. Ihre visuelle Untermauerung durch eine gelbe Markierung, die den Lesefluss begleitet, leitet ein erneutes Lesen der „präsentische[n] Schrift“ (Vismann 2002, 136) durch die Betrachter:innen des Videos an. Erneut werden diese mit einem *circumstantial detail* in den Prozess der Recherche und Aufarbeitung einbezogen. Gleichzeitig wird mit dem Vorlegen von Akten an die „Akten-Wirklichkeit“ (Vismann 2000, 90) des Rechts appelliert, die die Schlussfolgerungen der Investigation unterstützt. Denn in ihrer Aussage vor dem türkischen Gericht schildert Ayşe Erdoğan die Details ihres Pushbacks. Die Scans führen vor Augen, dass die routinierten Abläufe von Pushbacks bereits Teil der Akten-Wirklichkeit des Rechts sind: „The court transcripts make explicit mention of their deportation: ‚[T]he accused violated the rules of her parole and left the country via illegal routes but was deported and returned [to Turkey].““ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:08:07–00:08:19) Dieser Umstand wird in der Videoinvestigation nicht weiterführend kommentiert, aber er lässt sich als Kritik am Rechtssystem lesen. Trotz bürokratischer Arbeit und der konstanten Selbst-Dokumentation ihrer Verfahren, welche Ayşe Erdoğan in der Untersuchung und Verhandlung vor dem türkischen Gericht durchläuft, wird die Akten-Wirklichkeit des Rechts als eine eingeschränkte und begrenzte Realität erkennbar: Das Zeugnis Ayşe Erdoğan ist zwar Teil der türkischen Gerichtsakten, erfährt vor dem griechischen Gericht jedoch keine Berücksichtigung.

Von der Rolle der Sachverständigen, über das forensische Schlussplädoyer hin zu den Aktenzitataten, von denen das Video durchsetzt ist, bildet sich in Mikroreferenzen eine Auseinandersetzung mit den Prinzipien der juridischen Mündlichkeit ab, um das Gericht als einen Modellfall rhetorischer Praxis zu adressieren. Die Videoinvestigation von Forensic Architecture folgt jedoch nicht einfach einer gegebenen Prozesslogik,

sondern kreuzt und kombiniert mehrere ihrer Elemente und historischen Konventionen. So bleibt beispielsweise das Schlussplädoyer im Sinne der antiken Tradition Teil der forensischen Rede der Fürsprache, während die Aussage der Betroffenen zum Anfang des Videos steht und ihr gerade nicht das letzte Wort zuteil wird. Auf der anderen Seite deutet das wiederholte Einblenden und Zitieren von Prozessakten auf die Orientierung an modernen Rechtsverfahren und -prozessen hin. Mithilfe der Akten, Scans und Dokumente wird eine Nähe zu juristischen Verfahren evoziert, die in ihrer dokumentarischen Buchstäblichkeit sowohl auf die Prozesslogik von Akten als auch auf die grundsätzliche Autorität des Dokumentarischen referieren. Mit der impliziten Kritik an der Akten-Wirklichkeit des Rechts, richtet sich die Investigation schließlich primär an ein außergerichtliches Publikum und öffnet den Rahmen der Adressierung.

### Gebrochene Adressierung

Der Komplex der Adressierung bringt ein grundlegendes Konzept der klassischen Rhetorik mit Grundüberlegungen der Medientheorie zusammen: Es braucht Adressierung, um mit der rhetorisch aufbereiteten Botschaft zu überzeugen; gleichzeitig gilt Medialität als Bedingung der Adressierung (Dotzler, Schüttpelz und Stanitzek 2001, 13). Die Grundsätzlichkeit der Adressierung betonen heterogene Theorieansätze wie Deonstruktion, Systemtheorie und Rezeptionsästhetik. Ihnen lässt sich die Beobachtung entnehmen, dass Adressen keine einfachen Gegebenheiten sind, sondern performativ hervorgebracht werden und dass nicht das Gelingen oder der Erfolg der Übermittlung, sondern der Fehlschluss oder das Missverständnis den Normalfall der Adressierung zu bilden scheinen (Dotzler, Schüttpelz und Stanitzek 2001, 12).<sup>101</sup> Die Unwahrscheinlichkeit des Erreichens, des Verstehens und der Annahme bzw. Akzeptanz sei grundlegend (vgl. Luhmann 1984, 217–18). Die Adresse sei kein der medial formatierten Mitteilung vorgängiges Ziel, sondern Teil dessen, was in einem emergenten selbstreferenziellen Prozess der Kommunikation entsteht. Und für die Medientheorie sind Medien, die auf unterschiedliche Weise diese Unwahrscheinlichkeit des Anschlusses reduzieren, ohne den Erfolg bzw. die Anerkennung je garantieren zu können, die Bedingung wie das Ergebnis dieses Prozesses. So wird im Adressieren vor allem das prospektiv „Richtungsweisende“ relevant, um an Andrea Allerkamps (2005, 11) Beschäftigung mit Figuren der Adressierung in der Rhetorik anzuschließen: „Von Interesse ist also vielmehr, wie der Text seine Figuren wie Adressant und Adressat auf seiner eigenen Bühne inszeniert, wie er sie zugleich figuriert und defiguriert.“ (Allerkamp 2005, 200)

101 Die Performativität der Adressierung wurde auf unterschiedliche Weise hervor-gehoben: in Louis Althusser (2010) *Theorie der Ansprache*, in der die Reaktion auf den Anruf „He du!“ zur Subjektivierung führt, in Jacques Derridas *Die Postkarte* (1982) sowie in Bernhard Siegerts (1993) Buch zur Geschichte der Post oder Avital Ronells *Telephone Book* (1989), die das Anrufen bzw. das Verschieben ins Zentrum rücken. Auch Niklas Luhmanns (1984) Entwurf einer Theorie sozialer Systeme, in der sich soziale Interaktionspartner:innen bis hin zu Systemen einer funktional differenzierten Gesellschaft in autonomen Kommunikationsprozessen über Codes und Anschlussfähigkeit konstituieren, lässt sich anfügen. Für die Rezeptionsästhetik sei exemplarisch Wolfgang Iasers Begriff der/des „impliziten Leser:in“ genannt, der die Instanz der Lektüre im Text selbst verortet (vgl. Iser 1972).

Die Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* leistet diese figurative Arbeit sowohl mit Blick auf den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan als auch für den gesamten Evidenzprozess, der primär durch die Kommentarstimme von Forensic Architecture begleitet wird. In beiden Fällen werden strategische Momente der Adressierung beobachtbar.

Die Videobotschaft, die Zübeyir Koçulu auf Twitter zirkulieren ließ, ist nicht der einzige Weg, den Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Nıksar wählen, um auf sich aufmerksam zu machen. Später im Video füllt sich die Montagefläche des Videos mit Screenshots des App-Interfaces der E-Mail-Anwendung Gmail. Diesmal erhalten die drei Asylsuchenden Unterstützung von İhsan Erdoğan, der die Nachrichten in ihrem Namen verschickt. Adressiert an den griechischen High Commissioner for Refugees (UNHCR) – die Adresse [great@unhcr.org](mailto:great@unhcr.org) wird im Video mit einem gelben Marker hervorgehoben – enthalten die Mails ein Hilfesuch, das im Wortlaut des Texts der Videobotschaft ähnelt (00:03:11–00:03:17). Das Kommissariat ist ein persönliches Amt der Vereinten Nationen, das mit dem Schutz von Geflüchteten und Staatenlosen im Kontext humanitärer Hilfe beauftragt und seit seiner Einrichtung 1951 in 132 Ländern der Welt aktiv ist. Die griechische Vertretung des UNHCR war 2019 eine der größten Europas (UNHCR 2020). In der Mail unterstreichen Betreffzeilen wie „urgent and important“, die in vergrößerter Schrift am oberen Rand des Screenshots stehen, die Dringlichkeit des Gesuchs. In einer anderen Mail verschicken die drei ein Selfie. Die Kommentarstimme von Forensic Architecture verliert einen Abschnitt der Botschaft, die auf dem Aktenscan im Bild für die Betrachter:innen lesbar ist: „We want to apply for asylum, but we are afraid of inhuman behaviours and push back by Greek security forces. If we push back to Turkey, our life will be in danger“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:03:19–00:03:30) – wobei sie den Text beim Vorlesen grammatikalisch korrigiert.

Mit WhatsApp und Gmail sind zwei Kommunikationsmedien in den Evidenzprozess integriert, die in der digitalen Kultur für Adressierbarkeit sorgen und für ein Versprechen der umfassenden Erreichbarkeit stehen (Dotzler, Schüttpelz und Stanitzek 2001, 13). Florian Sprenger hat rekonstruiert, wie die Adressierung in mobiler Kommunikation mit der Lokalisierung von Endgeräten, die senden und empfangen, einhergeht. Ein Gerät kann nur im Mobilfunknetz adressiert werden, wenn seine Position bekannt ist, weshalb im Gebrauch mobiler Medien eine ständige Verortung über Triangulationen, also

die Position in Bezug auf drei Sendemasten, erfolgt: „In diesem Sinne sind mobil vernetzte Geräte ständig dabei, ihre Anwesenheit an adressierbaren Positionen zu dokumentieren.“ (Sprenger 2018, 246) Mit dem Smartphone eine WhatsApp-Nachricht zu verschicken, funktioniert nur aufgrund der eigenen momentanen Adresse im Mobilfunknetz und nutzt den gleichen Effekt auf Seiten der/des Empfänger:in. Sprenger (2018, 248) erweitert diese Beobachtung um eine These und spricht von einem Übergang von Adressierbarkeit zu ständiger Adressiertheit, die durch das Tragen mobiler Endgeräte verfertigt wird. Nicht die Adressen als solche, sondern das Vorhandensein von Kanälen mobiler Kommunikation, die die Übertragung von Botschaften vollziehen, ermöglicht die Kulturtechnik der Adressierung. Auf diese Weise werden Adressant:in und Adressat:in des Fluchtauftritts in der Videoinvestigation inszeniert, indem mit Gmail und WhatsApp die Kanäle der *mobile commons* sichtbar gemacht werden, die es ermöglichen, das Hilfesuchende zu verschicken und an Instanzen und Personen zu richten. Für den Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan ist dabei vor allem von Bedeutung, mit den Screenshots die Kanäle, also den Mediengebrauch der Asylsuchenden zu zeigen, um deren Arbeit an der Evidenz präsent zu halten. Wie im Fall der Gerichtsakten wird mit den nichtbeantworteten Mails und Chats eine Kritik an etablierten Institutionen, die hier stellvertretend durch den UNHCR adressiert werden, impliziert.

Das wiederholte Verweisen auf gescheitertes Adressieren bildet ein die Videoinvestigation durchziehendes Argument, das an die Auftrittskrise zu Beginn der Investigation anschließt, die im zweiten Kapitel im Zentrum stand: „Despite their public appeal, the group were not given the chance to apply for asylum in Greece and were eventually returned to Turkey where they were tried and imprisoned.“ (*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* 00:01:11–00:01:20) Die sozialmediale Plattform Twitter, die Akten-Wirklichkeit des Rechts und die Mechanismen humanitärer Institutionen werden in der beschriebenen Doppellogik zugleich als dysfunktionale Foren inszeniert wie als notwendige Adressaten präsent gehalten. Dadurch wird einerseits der Einsatz und der Anspruch der Agentur Forensic Architecture erhöht, denn unweigerlich wird die Erwartung produziert, dass die Videoinvestigation dieses dysfunktionale Adressierungsgefüge überschreitet. Andererseits wird die raumerschließende Dimension forensischen Auftretens zugespitzt: Im Rahmen der Videoinvestigationen tritt die Agentur Forensic Architecture nicht gemäß den normativen Protokollen der sozialen Medien, des Rechts und der humanitären Hilfe, sondern als eine strategische Intervention in deren Schwellenbereich in Aktion.

Um diese transitorische Position weiter zu konturieren, werde ich nun auf die Kommentarstimme zurückkommen und die im gesprochenen Text zum Ausdruck kommende Redeinstanz befragen.

## Redevielfalt

Die Ansprache der Asylsuchenden zu Beginn des Videos wird im Verlauf der Investigation durch den in der Kommentarstimme materialisierten Anspruch der Rechercheagentur abgelöst, durch weiträumige Adressierung Resonanz zu erzeugen bzw. die dafür notwendigen Infrastrukturen zu adressieren. Nicht nur als Sprachspiel setzen sich Ansprache und Anspruch mittels der in das Video integrierten Sprechakte in eine Beziehung, die die performative Dimension von Appell und Anforderung miteinander verschränkt. Der Anspruch wird im Falle von Forensic Architecture zu einem Selbstanspruch. Es kennzeichnet die Sprechsituation in den Videos dieser Agentur, dass die Forscher:innen sich in den Videos gestatten, gleichermaßen als aktivistische Anwält:innen, Richter:innen, Dozierende und Künstler:innen, Forscher:innen und Journalist:innen aufzutreten. Dabei handelt es sich um eine strategische Adressierung pluraler Foren, die zur Konstitution der Agentur, zu ihrem Selbstverständnis und damit zur Formierung der Sprechinstanz Forensic Architectures beiträgt. Denn nicht zuletzt soll die Stimme eine Stellvertretungsfunktion für das kollaborative Projekt einnehmen und für Forensic Architecture sprechen. Diese multiple Sprechposition beinhaltet im hervorgehobenen Fall der Kommentarstimme eine eigene Literarizität.

Diese Eigenart der Stimme lässt sich mit Michails Bachtins Begriff der „Romanhaftigkeit“ in Verbindung bringen, um das Phänomen der Sprechsituation der Kommentarstimme theoretisch zu untermauern. In narratologischer Hinsicht erinnert die durchzweigte Ansprache in der Kommentarstimme an Bachtins Analyse der gebrochenen Autorschaft im Roman. Statt mit diesem Konzept die literaturhistorische Gattung des Romans zu benennen, bezeichnet Bachtin (1979, 165) mit „Romanhaftigkeit“ eine sprachästhetische Grenzfigur, die sich durch Intertextualität und „Redevielfalt“ auszeichnet (Holquist 2002, 70). Als Romanhaftigkeit wird eine in der Erzählinstanz des Texts produzierte Dialogizität beschreibbar, die verschiedene Erfahrungsmodalitäten und Sprechweisen, deren eigentliche Autorität auf der Fähigkeit beruht, andere auszuschließen, miteinander in Austausch bringt (Holquist 2002, 85). Diese Redevielfalt kann als Interaktion gedacht werden,

die nicht nur auf Konsens oder Gleichberechtigung beruht, sondern interne Hierarchien, Spannungen und Dissonanzen zur Schau stellt.

Die Redevielfalt einer polyphonen und hybriden Produktionsinstanz konstituiert sich bei Forensic Architecture durch vielfältige Anschlüsse, die das Video eröffnet und in sich aufnimmt. Nicht nur unterschiedliche visuelle Elemente und Modi der Einbeziehung auf der Montagefläche als Intraface (Galloway) werden miteinander kombiniert, es kommt unter dem Gesichtspunkt der Kommentirstimme zu einer mehrschichtigen Zusammenstellung der Sprechweisen. Deren verstreute Intentionalität, die ein Resultat bzw. eine Bedingung der weiträumigen Adressierung der Videoarbeiten ist, steht in Spannung zu den Paradigmen der klassischen Rhetorik, auf die ich mich bisher bezogen habe. Obwohl Bachtin wiederholt die Parallelen zwischen Prosa und Rhetorik betont,<sup>102</sup> so differenziert er in diesem Aspekt. Die Redevielfalt trage zu einer Form der Äußerung bei, welche die Grenze zwischen direkten, intentionalen und offenen, diversen und zerstreuten Sprechweisen immer wieder neu vermisst: „Jede Äußerung ist an der ‚Einheitssprache‘ (den zentripetalen Kräften und Tendenzen) und gleichzeitig an der sozialen und historischen Redevielfalt (den zentrifugalen, differenzierenden Kräften) beteiligt.“ (Bachtin 1979, 166) Für die Rezeption eines Texts oder besser: für das Vernehmen einer Stimme heißt dies für Bachtin (1979, 173), dass sich eine produktive Rezeption instanziiert, die „an der Formung des Worts beteiligt ist“. Diese wird zum Zweck der Rede. Die Rhetorik hingegen sei klassischerweise durch ihre klare Adressierung geprägt und braucht einen konkreten Anlass, ein Forum und eine definierte Hörerschaft: „Hier ist die Einstellung auf die Antwort offen und bloßgelegt.“ (Bachtin 1979, 173) Dieser Antwort werde die Arbeit am Gegenstand in der Rhetorik wirkungsbezogen untergeordnet. Das Ziel der Rede sei, auf das Publikum meinungsbildend oder handlungsanleitend einzuwirken, wobei das Modell der antiken Rhetorik von konkreten Anlässen der Rede vor Gericht oder in der politischen Versammlung unter Anwesenden geprägt ist (Bernecker 1992, 127). Die sich in der „Stimme“ im Roman versammelnden und verzweigten zentrifugalen Kräfte bewirken im Unterschied zur rhetorischen Wirkungsbezogenheit und zentralen Intentionalität eine ständige Aufspaltung der Rede. In Bachtins poststrukturalistischen Überlegungen zur Autorschaft bildet diese Instanz eben keine stabile Einheit, sondern ein Gefüge von verzweigten Stimmen, die in einen Text Eingang finden. Die Folge ist eine Dezentrierung des Sinns jenseits einer eindeutigen Intentionalität oder Adressierung. Der Romantext werde zu

102 „Die gesamte künstlerische Prosa und der Roman sind mit den rhetorischen Formen genetisch eng verwandt.“ (Bachtin 1979, 162) Forensic Architecture bezeichnet die Kommentirstimme als „Video Narration“ – ein weiteres Indiz dafür, dass narratologische Analysen aus der Literaturwissenschaft lohnende Bezüge für die Medienspezifik von Videoinvestigationen anbieten.

einem Ort der Rededifferenzierung und zu einem Schauplatz von Konflikten und Spannungen innerhalb der Sprache. Die auktorielle oder erzählende Rede sowie die Stimmen von Protagonist:innen seien „nur jene grundlegenden kompositorischen Einheiten, mit deren Hilfe die Redevielfalt in den Roman eingeführt wird“ (Bachtin 1979, 157).

In der Pushback-Investigation wird die Redevielfalt auf verschiedenen Ebenen realisiert. Sie entsteht im Austausch der akzentuierten Stimmen der Asylsuchenden und der Kommentatorin und lädt zu einem *Listening with an Accent* ein (*Stimme geben, zuhören mit Akzent*). Die in die WhatsApp-Chats einfließenden Stimmen des Anwalts und des Bruders und die Positionen von Kamil Yıldırım und Talip Niksar sind weitere Stimmen, die mehr oder weniger hörbar in die Sprechweisen der Videoinvestigation einfließen. Der Chat zwischen İhsan Erdoğan und dem Anwalt ist ein weiteres Element der Redevielfalt, auf der der Fluchtauftritt Ayşe Erdoğan aufbaut. Die Redevielfalt meint allerdings nicht nur eine Vielfalt der tatsächlich sprechend interagierenden Personen, sondern findet als Überlagerung unterschiedlicher Sprechweisen Eingang in die Kommentarstimme.

Die Kommentarstimme wird zu einer Kontaktzone, in die viele Redeweisen und Stile einfließen. „Der Roman ist künstlerisch ausdifferenzierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“, so eine einschlägige Textpassage Bachtins (1979, 157). Eine Aufgliederung der Sprache in Gattungen, die Bachtin (1979, 181) unter anderem in „Das Wort im Roman“ beschreibt, vollziehe sich beispielsweise anhand von „*berufsspezifische[n]*“ (Hervorh. i. O.) Eigenheiten. Als Beispiele nennt Bachtin die Sprachen der Advokat:innen, der Ärzt:innen, der Kaufleute, der Politiker:innen, der Lehrer:innen. Nicht nur anhand eigenständiger Begriffe und Vokabeln unterscheiden sich diese Gattungen, „sie enthalten bestimmte Formen der Intentionalität, Formen der konkreten Sinnzuweisung, der Wertung“ (Bachtin 1979, 181). Sie fließen als Adressierungsimpulse in die Redevielfalt des Texts ein und spalten seine Einheit. Als sie integrierendes Ganzes ist der Text ein metaepistemisches Artefakt, das in einer historisch situierten Gegenwart und je nach Gattung die Tendenzen der „Hochsprache“ (Bachtin 1979, 192) in sich bündelt. Hier nennt Bachtin (1979, 192) Beispiele wie die parlamentarische und forensische Redekunst, das Gerichtsprotokoll oder journalistische, reportagehafte Informationen, aber auch die „Redeweisen von der einen oder anderen konkreten und sozial lokalisierten Figur, von der die Erzählung handelt“. Bei Forensic Architecture sind es über die kommentierten Dokumente und

Bilder hinaus ebendiese Redeweisen der Kommentarstimme, die ich bereits zu Beginn dieses Kapitels als forensische Rede beschrieben habe und nun um den Aspekt des Dozierens erweitere.

### **Lecture-Auftritte**

Die Praxis des Dozierens, die in der epistemischen Autorität der Kommentarstimme aufscheint, findet bei Forensic Architecture vor allem in Artist Talks und Lectures statt. Sie schließt an die Sehanleitung an, die mittels der virtuellen Kamera als eine nicht-sprachliche Form des Dozierens in der Videoinvestigation Wirksamkeit entfaltet (*Sehanleitung zur infrastrukturellen Inversion*). Die professionell oder amateurhaft aufgezeichneten Auftritte von Teammitgliedern der Agentur – in der erkennbaren Mehrzahl der Fälle handelt es sich um Eyal Weizman – auf Tagungen, im Rahmenprogramm zu Ausstellungen, in Tribunalen oder Theaterveranstaltungen und aktivistischen Kontexten bespielen ein wiederkehrendes Setting: Über eine Projektion werden visuelle Elemente der Investigationen und Videoausschnitte ohne Ton auf eine Leinwand übertragen, während Weizman oder andere für das Publikum live die Kommentarfunktion übernehmen. Die Nähe zur dozierenden Rede und die sichtliche Routiniertheit der Lecture-Auftritte des Forensic Architecture-Teams weisen auf den universitären Hintergrund der Rechercheagentur zurück, die nicht nur investigative Methodologien entwickelt, sondern als Teil des *Centres for Research Architecture* an der Londoner Goldsmiths University auch PhD-Studierende in ebendieser Praxis ausbildet.

Ausschnitte aus *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, habe ich im Rahmen eines Vortrags rezipiert. In der Keynote Lecture auf der Jahrestagung des European Network for Film and Media Studies (NECS), die im Juni 2022 in Bukarest mit dem Titel „Epistemic Media: Atlas, Archive, Network“ stattfand, präsentierte Stefanos Levidis, Forscher und Projektleiter bei Forensic Architecture, unter anderem die Investigation zum Pushback von Ayşe Erdoğan. Im Auditorium der Polytechnischen Universität Bukarests fand sich ein prototypisches Setting: Auf einer hell ausgeleuchteten Bühne stand Levidis an einem Rednerpult, in seinem Rücken wurde auf einer großformatigen Leinwand eine Präsentation eingespielt. Sein Auftritt wurde fotografisch begleitet und gefilmt. In der Präsentation erschien Ayşe Erdoğan, die Rekonstruktion der Whatsapp-Standorte und die Navigation im Interface von Google Street View. Der Kommentartext, der in dem Videofile zu hören ist, wurde für die Keynote in die Lecture von Levidis integriert, sodass er einzelne Sätze wortgleich



als Kommentar über die Bilder sprach („Despite their public appeal, the group were not given the chance to apply for asylum in Greece and were eventually returned to Turkey where they were tried and imprisoned“).

Der im Video gesprochene Text erweist sich einmal mehr, trotz der geschlossenen Form des Videofiles, als ein modulares Ensemble, das in Satzfragmenten abgewandelt und weitergesprochen werden kann. Die Kommentirstimme wandert auf diese Weise aus dem Videofile hinaus in den Vortragsaal und in das Setting einer interdisziplinären Konferenz, trifft auf ein Publikum von internationalen Film- und Medienwissenschaftler:innen. Dieses Publikum ist keine politische Instanz und verfügt nicht über juristische Kompetenzen, sondern begegnete dem Material mit einem theoretischen und methodologisch-diskursiven Interesse. Gesprochen von Levidis als einem anderen Teammitglied, das neben Christina Varvia, deren Stimme im Videofile zu hören ist, und anderen an der Investigation beteiligt war, wird der Videotext zum Teil einer Lecture und einer akademischen Veranstaltung. Dort ermöglicht er, eine Vortragspersona zu verfertigen, in der sich die von Erwing Goffman (1981, 167) beschriebenen ambigen Eigenschaften der Rolle eines *speaker* versammeln: *animator*, *author* und *principal*. Es sind, mit Bachtin gesagt, „berufsspezifische“ Sprechweisen, die in der Videostimme und im Präsenzformat der Keynote Lecture ineinanderfließen. Levidis tritt, durchaus in vergleichbarer Weise zur Kommentirstimme im Video selbst, nicht nur als sprechende Person (*animator*) in Erscheinung, sondern auch als Autor der Statements und Bilder, die er verliest und zeigt. Als im Raum anwesender *principal* steht er persönlich für die Ergebnisse der Investigation ein und erwartet vom Publikum, ihm darin zu folgen: „Of course, the lecturer is likely to assume that right-thinking persons also will take the position he describes.“ (Goffman 1981, 167)

Sybille Peters hat das Vortragen in ihrem Buch *Der Vortrag als Performance* mit Diskursen um Evidenz und ihrer Beziehung zur *actio*, zur gestischen Verlebendigung enggeführt. In ihrer Untersuchung geht sie der historischen Schnittstelle und Ausdifferenzierung von wissenschaftlichen und rhetorischen Prägungen des Evidenz-Begriffs nach (Peters 2011, 42ff.). Die Demonstrationsfähigkeit, nach der Wissenschaftlichkeit im 18. Jahrhundert durch das Zustandekommen ihrer Aussagen, etwa als Teil eines logisch-mathematischen Beweisgangs beurteilt werden konnte, wurde zur zentralen Maßgabe. Rhetorische Anleihen der *evidentia* gingen in einem „How-to des Erkennens selbst“ (Peters 2011, 43) auf. Der Vortrag trat, so Peters (2011,

44), in der zentralen „Epoche der Evidenz“ (Campe 2006) in seiner Kapazität, Aussage und Demonstration zu verbinden, in das „definitorische[] Zentrum von Wissenschaftlichkeit“. Die Verbindung von Sagen und Zeigen, das macht Peters' Buch aus Perspektive der Theaterwissenschaft deutlich, bestimmt die Szene des Vortrags, die Performanz, Habitus und Stil miteinbezieht und damit im Kontext der Wissenschaft ein Schwellenphänomen wird: „Der Vortrag wird zu einem Szenario der Wissenspräsentation also deshalb, weil hier wissenschaftlich Figurationen von Evidenz nahtlos in andere, nicht-wissenschaftliche Evidenztechniken übergehen.“ (Peters 2011, 45) Die dozierende Rede lässt sich auf die klassischen Wirkungsfunktionen der Rede in der Rhetorik nach Aristoteles, Cicero und Quintilian zurückführen. Das Ziel, die Zuhörer:innen zu überzeugen, könne durch nüchtern belehrende (*pragma, docere*), angenehm unterhaltende (*ethos, delectare, conciliare*) oder mitreißend affizierende (*pathos, movere, concitare*) Rede erreicht werden (Ueding und Steinbrink 2011, 278ff.). Die drei Wirkungsmodi bilden demnach eine Steigerungskette vom einfachen zum mittleren, zum heftigen Stil (Schirren 2008, 601). Weil das dozierende Sprechen der Einsicht und Belehrung dient und unter dem Primat der Sachlichkeit und Rationalität steht, ähnelt es wissenschaftlichen Kommunikationsweisen, die den Intellekt der Adressat:innen ansprechen.

Die Lecture-Auftritte schließen an den Tischeffekt imaginierter Kollaboration an, den ich im Kapitel *Beweise montieren* beschrieben habe, gehen aber mithilfe der epistemischen Autorität der Kommentarstimme darüber hinaus. Gegenüber dem nur zehnminütigen Video erlaubt die Lecture dem Fall mehr Zeit zu geben. Einzelne Stills des Videos werden angehalten, um Hintergründe zu erläutern oder die Investigation mit anderen Fallrecherchen zu vergleichen. Das Potenzial zur Dispersion der Investigation, die mit der Redevielfalt in der Kommentarstimme angelegt ist, erweist sich nicht nur als eine Raumverlagerung, sondern auch als eine Zeitdehnung. Die komprimierte Form der Videoinvestigation wird in diesen Situationen entpackt und neu zusammengesetzt. Diese Arbeitsweise kann als eine weitere Facette der im letzten Kapitel beschriebenen Arbeit an der Schnittstelle von Wissenschaft und Aktivismus gelten, wenn programmatische Überzeugungsarbeit im Medium des wissenschaftlichen Vortrags stattfindet und neben den Methodenfragen die politischen Anliegen in das akademische Setting transportiert werden.

### **Silent Museums?**

Mit dem Aspekt der Stimme lässt sich die Ausstellung *Investigative Commons*, die im Sommer 2021 im Berliner Haus

der Kulturen der Welt (HKW) gezeigt wurde, noch einmal in den Blick nehmen. Eine Ausstellungskritik beschreibt deren Szenografie als Versuch, „die Multiperspektivität des Projekts und seine Vielstimmigkeit zu betonen“ (Naß 2021b, 65). Insgesamt waren zwölf Videos von Forensic Architecture im Raum arrangiert, die einen Querschnitt der jüngeren Arbeiten der Agentur darstellten und als eine Art Werkschau wirkten. Diesen Eindruck verstärkten die Texttafeln, die mit Ausschnitten aus dem gerade erschienen Buch *Investigative Aesthetics* von Eyal Weizman und Matthew Fuller bedruckt waren. In lockerer Anordnung waren Screens, Tafeln, Sitzbänke und Tische im Foyer des Gebäudes verteilt. Die Besucher:innen konnten ihre privaten Kopfhörer und Headphones nutzen oder vor Ort welche ausleihen, um die Kommentirstimme der Videoinvestigationen zu hören. Pro Screen konnten zwei Paar Kopfhörer angeschlossen werden. Auch in anderen Ausstellungsettings betrachten meist nicht viel mehr als zwei Personen ein Video gemeinsam. Bis auf ein einziges Video an einer abseitigen Wand, dessen Ton leise in den umliegenden Raum schallte,<sup>103</sup> waren die Videoinvestigationen nur über die Kopfhörer vernehmbar. In diesem offenen Raum hätten sich die Kommentirstimmen der einzelnen Videoinvestigationen überlagert und übersprochen, sodass es nicht möglich gewesen wäre, sie mit der notwendigen Konzentration zu vernehmen. Als geschlossene audiovisuelle Formate, als je einzelne Fallstudien mit unterschiedlichen regionalen und inhaltlichen Einsatzpunkten, erfordern die Videoinvestigationen einen einigermaßen geschlossenen Rezeptionsraum, der in offen arrangierten Gruppenausstellungen nur über Kopfhörer hergestellt werden kann.

103 Es handelt sich um ein kurzes Video, das in der Ausstellung im Kontext der Investigation des NSU-Mords an Halit Yozgat in Kassel am 6. April 2006, gezeigt wurde. Es dokumentiert Demonstrationen, die nach dem Tod Yozgats unter dem Motto „Kein 10. Opfer“ von migrantischen Communities in Dortmund und Kassel organisiert worden waren.

Beim Durchlaufen der Berliner Ausstellung – als Beobachterin ohne Kopfhörer – ergab sich für mich ein bemerkenswerter Höreindruck: Der offene, selbst leise Geräusche und Gespräche verstärkende Durchgangs- und Eingangsraum des HKW war trotz der dichten Besetzung mit den Multiplex-Möbeln und der Präsenz von Besucher:innen, die sich über die Tische beugten, Texttafeln lasen oder die Videos betrachteten, durchweg ruhig. Die Rauschlosigkeit des Kommentars in den Videoinvestigationen wurde von der akustischen Vereinzelung der Betrachter:innen durch Kopfhörer verstärkt, da der sie unmittelbar umgebende Raum ausgeblendet wurde. Sowohl in der akustischen Produktions- als auch in der Rezeptionsästhetik der Videoarbeiten wurden Störgeräusche vermieden. Die Haltung der kühlen Fokussierung, die sich die Recherchen in den Videos selbst auferlegen, wurde ebenso von den Rezipient:innen erwartet. *Investigative Commons* reproduzierte – ich denke, unfreiwillig – trotz des demokratisierenden Gestus

im Titel und der Workshop-Szenografie, das Imaginarium des „silent museums“ (Bubaris 2014, 392). Vorausgesetzt und manifestiert ist in diesem Szenarium nicht nur ein die Videos sehendes, durch die Installation gehendes und die Texte und Karten lesendes, sondern auch ein unaufgeregtes, ruhig hörendes Subjekt, von dem imaginiert wird, dass es an einer verallgemeinerbaren Praxis des Zuhörens und der genügsamen Rezeption teilhat. Am Beispiel von Audioguides, die eine vergleichbare Isolation der Betrachter:innen produzieren, schreiben Jonathan Sterne und Zoë de Luca (2019, 301) von der „construction of a single, unified, hearing subject [...], a ‚we‘ who hears, who must be addressed individually through headphones or directional sound“. Sie thematisieren die damit verbundenen kuratorischen Ausschlüsse eines solchen Audismus, eines sprachnormalistischen Ethnozentrismus der Hörenden, der von der Vorannahme begleitet wird, dass alle in der gleichen Weise hören (können) (Sterne, Jonathan und De Luca, Zoë 2019, 303).

Dieser persönliche Eindruck ist keine allgemeine Beurteilung der Ausstellungspraxis von Forensic Architecture. Gerade die Ruhe und Fokussiertheit, die ein Ausstellungsbesuch anbietet, sowie die Möglichkeit, sich für die Sichtung der Investigationen Zeit zu nehmen, die Begleitmaterialien zu studieren und die Diagramme und Texttafeln zu sichten, mag den Anliegen der Rechercheagentur die notwendige Konzentration auf Seiten der Betrachter:innen ermöglichen. Mir hat die Stille von *Investigative Commons* vor Augen geführt, dass der museale Raum einer Aktivierung bedarf, die den Videoinvestigationen im besten Fall neue Aspekte hinzufügt, die nicht aus ihrer internen Organisation hervorgehen. In vielen Fällen gelingt dies durch Workshops oder Podiumsdiskussionen oder durch performative Elemente.<sup>104</sup> Ausstellungen, die sich auf einzelne Investigationen oder Investigationsserien konzentrierten, wie etwa *Three Doors. Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh* (5. November–30. Dezember 2022), die im HKW auf *Investigative Commons* folgte, verdeutlichen die Möglichkeit, museale Räume zu Foren zu erweitern. In dieser Ausstellung wurde die Zusammenarbeit zwischen Forensic Architecture und den Angehörigen der Opfer des rassistischen Terroranschlags eindrücklich über verschiedene Installationen und Videoelemente, vor allem aber als kuratorischer Effekt sich einander ergänzender Stimmen und Kommentare erfahrbar. Verteilt auf zehn vertikalen Screens, denen die Betrachter:innen auf Augenhöhe gegenüber standen, versammelten sich die Stimmen der Überlebenden und Angehörigen der Opfer als eine mehrstimmige Anklage im Ausstellungsraum (vgl.

**104 Die Bespielung des Sylvia Winter-Foyers des HKW am 3. Dezember 2023 im Rahmen der Veranstaltung *Inherited Testimonies* bot eine gelungene Erweiterung des musealen Forums (HKW 2023). Investigationen zu genozidalen Verbrechen an den Herero und Nama in Namibia, die Anfang des 20. Jahrhunderts von den deutschen Schutztruppen verübt worden waren und bis heute kaum Aufarbeitung und keine Reparation erfahren haben, wurden präsentiert. Vertreter:innen der Nama Traditional Leaders Association (NTLA) und der Ovaherero Traditional Authority (OTA) kommentierten gemeinsam mit Forscher:innen von Forensic Architecture einzelne Investigationselemente, die auf einen Screen projiziert wurden (*Restituting Evidence: Genocide and Reparations in German Colonial Namibia*).**

Polze und Stuckey 2022). Bei meinem Besuch erschien *Investigative Commons* hingegen als eine Raumwerdung und Materialisierung des Prinzips der Videoinvestigation und seiner Einbettung in der Homepage von Forensic Architecture, die sich selbstbestärkend in die Tischdisplays und Workshop-Settings einfügte. Diese digitalen Infrastrukturen, die Forensic Architecture zur Rezeption und Kuration der Videoinvestigationen zur Verfügung stellt, dienen als ein Kanal, der der Adressierung eines Museumspublikums vorgelagert ist.

### **www.forensic-architecture.org**

Dass die Investigationen von Forensic Architecture rezipiert werden, verlinkt, geteilt, in Gruppenausstellungen kuratiert, in den sozialen Medien gepostet, in journalistischer Berichterstattung Verwendung finden oder im Rahmen wissenschaftlicher Forschung thematisiert werden, hängt mit deren Verfügbarkeit und Ausstellung auf der Homepage der Agentur [www.forensic-architecture.org](http://www.forensic-architecture.org) zusammen. Die Website von Forensic Architecture ist als öffentlich frei zugängliche Fallkartei und sich stetig erweiternde Werkschau gestaltet, die einer Logik bürokratischer Selbstarchivierung folgt: Jede Investigation ist auf der Startseite mit einem Titelbild in einer Karteikarte eingefügt. Diese Karteikarten sind auf der Website in der Chronologie ihres Erscheinens als Liste angeordnet und können von oben nach unten durchgescrollt werden. Die Frage nach der Adressierung der Videoinvestigationen wird mit der Fallkartei infrastrukturiert, wenn durch die Verfügbarmachung, Auffindbarkeit und Organisation der Fallrecherchen gewährleistet wird, dass die Investigationen gesichtet, verschickt und zitiert werden können. Jede Karte enthält das Feld „Forum“. Hier wird die Adresse eingetragen, an die sich die jeweilige Investigation richtet, sei es „Museum“, „Media“, „Legal Process“ oder „Human Rights Report“. Auch „Parliamentary Inquiry“ und „Web Platform“ sind Stichworte, die unter diese Rubrik fallen. Sie bestimmen sich in den meisten Fällen durch die Finanzierung und Auftragssituation. Werden die Investigationen von Ausstellungsprojekten finanziert, so werden diese Foren in der Karteikarte vermerkt. (Im Fall *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* sind aufgrund der Kollaboration mit dem *Spiegel* und HumanRights360 „Media“ und „Legal Process“ eingetragen.) In der zweiten Zeile werden die Projektpartner:innen genannt, anschließend erfolgt eine Zusammenfassung des Projekts in zwei bis drei Sätzen. Dieser Aufbau wird bei allen aktuell 106 Investigationen beibehalten. Die dem Medium der Schrift angepasste bürokratische Struktur macht die aufbereiteten Fälle auf der Startseite auffindbar und bis zu einem gewissen Grad vergleichbar. Sie beruht auf einem Medienwechsel, der der Rationalisierung und

Übersichtlichkeit des Dargestellten zuträgt (Vismann 2000, 209). Den einzelnen Karteikarten entsprechen Unterseiten, die nicht nur einen Player beinhalten, mit dem die eingebetteten Investigationen abgespielt werden können, sondern auch ein Impressum und einen Begleittext zur Verfügung stellen. Dieser Text weist im Fall der Pushback-Investigation große Überschneidungen zum Text der Kommentarstimme auf, der sich auf diese Weise aus dem geschlossenen Videoforum hinausbewegt und über die Sichtung der Investigation hinaus rezipiert und recherchiert werden kann.

Durch das Angebot, die Informationen, die die Website bereithält, auf unterschiedliche Weisen anzuordnen, werden die Besucher:innen zu einem explorativen Umgang mit der Website angeregt, der über wiedererkennbare Anker und Orientierungshilfen strukturiert wird. Über die Möglichkeit, unterschiedliche Filter und Navigationsinstrumente einzusetzen, präsentiert sich die Fallkartei in wechselnden Arrangements. Diese Selbstdarstellung folgt den Prinzipien einer bibliothekarischen Logik, nach der keine Ansammlung von Quellen ohne eine para-bibliothekarische Metaauskunft auskommt, die das Auffinden, Suchen und Recherchieren erleichtert (Peters 2015, 318). Es entsteht ein an Medien der Bürokratie angelehntes Arrangement der Fallkartei, das sich mit den Worten Burkhardt Wolfs (2016, 50) als „Kombination von strukturierter Anordnung, Verweissystem und übergreifender Registratur“ beschreiben lässt. Im Vergleich zu der im vorherigen Kapitel beschriebenen *militant research* zwischen Wissenschaft und Aktivismus handelt es sich bei der Website von Forensic Architecture um die zugehörige bürokratische Selbstverwaltung, der jedoch ein aktivistischer bzw. performativer Gestus eingeschrieben bleibt. Dieser Gestus dokumentiert einen Überschuss, der durch die Verbindung von dichter Materialarbeit innerhalb der Videoinvestigationen mit der Arbeit am eigenen Auftritt entsteht (vgl. Polze 2022).

In diesem Arrangement steckt eine kontinuierliche Arbeit, die im Aktualisieren, Vernetzen und Pflegen des Internetauftritts besteht. Neben der Publikation von neuen Fallrecherchen, in der gemäß der *open verification* Methoden und Mechanismen der forensischen Recherche offengelegt werden, fließt diese Arbeit in die Verwaltung der Rechercheagentur ein und sichert deren Sichtbarkeit und Professionalität. Wie im Fall der Montagefläche liegt diese Agentur-Arbeit im Unsichtbaren.<sup>105</sup> Die Website bietet jedoch eine eigentliche forensische Architektur für das Auftreten der Rechercheagentur, das ich anhand der Settings von Ausstellungsraum und wissenschaftlichem Vortrag nachvollzogen habe. Als

105 Auf die Kulturtechniken, die zur Erhaltung von Infrastrukturen beitragen, geht Gabriele Schabacher (2022) in ihrem Buch *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung* (2022), u.a. im Anschluss an Susan Leigh Star ein.

bürokratisches Arrangement und als Fallkartei ist die Website sowohl die Schauseite als auch die infrastrukturelle Bedingung für polemische und performative Adressierungen von diversen Foren, da diese nicht zuletzt dort als projektive Adressen in die Fallkartei eingetragen werden können.

### **Adressierungsüberschuss**

In den Videoarbeiten von Forensic Architecture entsteht ein komplexes Modell der Ansprache, das sich unter Ausschluss von Störgeräuschen an einzelne Rezipient:innen richtet, in diesem Sprechen jedoch gleichzeitig die Konventionen und Adressierungspraktiken eines weitläufigen politischen und ästhetischen Felds aufruft und in sich komprimiert. Die adressierte Instanz ist weniger ein einzelnes konkretes als ein virtuelles, mehrere Räume übergreifendes Forum. So steht die Videoinvestigation zunächst in klarer Relation zu genuin digitalen Bildformen und Sprechweisen. Sie bespielt jedoch mit den digitalisierten Akten und Papierdokumenten zugleich die Schnittstelle von analoger und digitaler Dokumentenlogik. In den konkreten Räumen von Hörsaal und Ausstellungsraum instituiert sich schließlich die Möglichkeit einer Rezeption unter körperlicher Anwesenheit, die angesichts ihrer spezifischen Aufzeichnungs- und Präsentationsmodi nicht der Logik digitaler Medien entgegensteht, sondern diese vielmehr auf andere Weise materialisiert. Der in diesem Kapitel herausgestellte Adressierungsüberschuss und die offene und breite Ansprache tragen zu einer Dezentrierung der Videoinvestigationen im Sinne der Redevielfalt bei, die hier eine möglichst großräumige Anschlussfähigkeit bezeichnet. Dass unklar ist, welches Forum auf die Investigationen reagieren soll, produziert aus Sicht der Rhetorik ein Problem. So operiert die Videoinvestigation zwar eindeutig wirkungsbezogen und klar argumentativ, aber die weiträumige Adressierung dehnt und strapaziert die rhetorische Forderung einer eindeutigen Ausrichtung an ein Publikum. Diese Adressierung verlangt eine Erweiterung und eine Berücksichtigung der medialen Bedingungen, die die Videoarbeit bereitstellt und die, neben der in der Kommentarstimme versammelten Redevielfalt, die Adressierungsmechanismen der Rhetorik übersteigt.

Mit der Frage nach Adressierung wird deutlich, wie sich bei Forensic Architecture die Arbeit an der Evidenz des einzelnen Falls und eine Arbeit an forensischen Infrastrukturen miteinander verbinden wie gegenseitig problematisieren. Diese Spannung zeichnet die Videoinvestigationen der Rechercheagentur aus und ist ein Effekt ihrer Überdeterminierung. Gerade im methodischen Analyse- und Theorie-Ansatz des *Close Reading-Viewing-Listening*, der sie nicht nur als visuelle

Artefakte begreift, sondern auch ihre akustische und sprach-mediale Gestaltung einbezieht, zeichnet sich dieser Überschuss ab, der in gegenseitige Neutralisierung der diversen Anliegen zu kippen droht. In Bezug auf die Bildanordnungen in *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* lassen sich forensische und rhetorische Verfahren in einer neuartigen Konvergenz beschreiben, wenn die Videoinvestigation gleichzeitig szenisch und operativ verfährt. Der politische Anspruch, den Blick vom Einzelfall zum systemischen Problem zu verlagern, wurde mit der rhetorischen wie epistemischen Amplifikation der Fluchtbot-schaft im dritten Kapitel analysiert, die in der Verdichtung von Kontextinformationen eine Ablösung von der Präsenz der Stimme Ayşe Erdoğan bewirkt hat und den Fluchtauftritt auf die angesammelten Elemente auf der Montagefläche verteilt hat. In den Tischeffekten, die die Montagefläche erzeugt und die sie als Kontaktzone zwischen Kunst, Recht und Wissenschaft positioniert, liegt ein Gestus der Kollaboration und der mediengestützten wechselseitigen Verstärkung dieser Felder begründet.

Fragen nach Redeinstanz, Stimme und Adressierung verdeutlichen einen potenziellen Konflikt zwischen forensischer Arbeit und Arbeit an der Evidenz. Auf diesen Aspekt bin ich bereits in Bezug auf die akzentuierten Stimmen eingegangen, die *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* orchestriert. Zwischen einer forensischen Ermittlung, die ein erkennendes Sehen und Hören anstrebt und dem politischen Anspruch des *Giving Voice* und der Vernehmbarkeit bestehen Reibungen. Mit der Rede Vielfalt im Kommentar, die sich zudem mit dem konkreten Sprechen und der Fluchtbot-schaft Ayşe Erdoğan in dialogischen Austausch und in Momente der Intonation begibt, entsteht ein akustisches Pendant zur Montagefläche. Allerdings wird so eine agonale Situation zwischen den aufgerufenen Sprechweisen und der zugehörigen Arbeit am Fall erkennbar.

Wie dieses Buch argumentiert, besteht die forensische Arbeit neben dem Ermitteln von Details anhand von einzelnen Artefakten im Entwurf von Bühnen einer forensischen Architektur, die über den Einzelfall hinaus Bedeutung gewinnt. Als infrastrukturelles Kondensat wird dies anhand der Website der Agentur bemerkbar. Die Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* schreibt die Fallkartei der Agentur fort, indem sie in deren Registratur eingefügt wird. Auch die wiederkehrenden ästhetischen Elemente und Verfahren wie die Montagefläche und die Modelloperation wirken als Signatur für die übergreifende Praxis von Forensic



Architecture, die diese Methoden vom Einzelfall loslöst. Als Arbeit an der Evidenz gilt hingegen der advokatorische und politische Einsatz der je einzelnen, unterschiedlichen Investigationen, die im vorliegenden Fall an der politischen Anerkennung der Asylsuchenden, an Sichtbarmachung und an der Darstellung einer Systemlogik von Pushbacks interessiert ist. Während die infrastrukturelle Arbeit der Agentur an der Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit der Asylsuchenden mitarbeitet, ist die Arbeit an der Evidenz an deren Auftritt interessiert und dabei auf die Bühne angewiesen, die sie selbst zu bilden versucht. Denn die Adressierung von bestehenden Foren geschieht durchweg mit einer kritischen Einschränkung und einer Inszenierung dieser Räume als dysfunktional. Weder die Plattform Twitter noch die Gerichtsakten und E-Mails, die sich an juristische und völkerrechtliche Foren richten, erscheinen als starke Adressierungen. In dieser gebrochenen und durchaus fragilen Adressierung liegt das interventionistische und kritische Anliegen von Forensic Architecture, auf die Foren einzuwirken und deren eigene Auftrittsprotokolle und Restriktionen sichtbar zu machen. Diese komplexe Vermischung von kritischer Infrastruktur-Arbeit (vgl. Schabacher 2022) und deren konstanter Sichtbarmachung wirkt als Rezeptionsauftrag auf die Betrachter:innen zurück. Während sie in Ausstellung und Hörsaal zum konzentrierten Hinhören aufgerufen werden und mit argumentreichen Investigationen konfrontiert sind, bleibt es letztlich ihnen überlassen, die politischen und forensischen Bestrebungen der Investigationen zu aktualisieren, verklingen zu lassen oder zu bestärken.



# Ausblick

10:08 Minuten dauert die Videoinvestigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* von Forensic Architecture. Am Beispiel der gewaltvollen Zurückweisung der Asylsuchenden Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar am 5. Mai 2019 an der griechisch-türkischen Grenze argumentiert sie dafür, Pushbacks als systemisches Element zur Stabilisierung europäischer Außengrenzen zu betrachten. Beweismaterial, das die drei Personen auf der Flucht anfertigten und verschickten sowie forensische Analysen und ästhetische Aufarbeitungen der beinhalteten Informationen fließen in die Videoinvestigation ein. Dieses audiovisuelle Artefakt hat sich im Zuge dieser Studie als ein Symptom für die Krisen politischen Auftretens in digitalen Medien erwiesen. Die beiden Begriffe Fluchtauftritt und Evidenzprozess bündeln diese These. Sie thematisieren eine konflikthafte Abhängigkeit zwischen den restriktiven Grenzziehungen im Dokumentarischen der Pushback-Operationen, der Arbeit an der Evidenz der drei Asylsuchenden Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar und dem Einsatz der Rechercheagentur Forensic Architecture in der Produktion der Videoinvestigation.

Pushbacks sind in die militärische Infrastruktur von Polizeiwachen, Gefängnissen und Inhaftierungslagern, Zäunen und Sperrzonen eingebettet. Sie werden von Überwachungssystemen gestützt und integrieren die landschaftlichen Bedingungen am Grenzfluss in die performative Gestaltung einer *borderscape* als Element europäischer Grenzpolitik. Asylsuchende und Flucht-Migrant:innen, die am Evros aufgegriffen werden, erhalten in vielen Fällen nicht die Möglichkeit, sich zu registrieren und ein Asylgesuch zu stellen, sondern werden mit Fahrzeugen zu Haftzentren transportiert und anschließend zur erneuten Überquerung des Flusses gezwungen. Die Gewalt, die von diesen Infrastrukturen ausgeht, richtet sich gegen die Körper von Flüchtenden. Unter unwürdigen Bedingungen werden diese verletzt, inhaftiert, gedemütigt und oft ungeschützt dem Flusswasser ausgesetzt. Ihre persönlichen Gegenstände, Handys und Dokumente werden konfisziert oder zerstört. Auch Verfahren der Leugnung und des öffentlichen Negierens gehören zu der Konstruktion dieses materiell-epistemischen Raums, der konsequent an seiner eigenen Unsichtbarkeit und dokumentarischen Unverfügbarkeit mitarbeitet, die im Entzug von Rechenschaftspflicht gipfelt. Dieser Grenzraum wird von Narrativen europäischer Innensicht oder nationalstaatlicher Eigeninteressen gestützt und gefördert. Diese Diskurse profitieren davon, dass es kaum visuelle Dokumente von Pushbacks am Evros gibt. Nichtvisuelle Berichte wie Zeug:innen-Aussagen und Schilderungen der Ereignisse existieren hingegen zu Tausenden und wurden von NGOs in detailreichen Dossiers versammelt.

In der digitalen Gegenwart, die unter dem Eindruck ständig verfügbarer Handybilder und Smartphone-Clips von Menschenrechtsverletzungen, Fluchtsituationen oder Katastrophen steht, muss der Entzug von Smartphones als strategischer Einsatz gegen eine Kultur politischer Sichtbarkeit gelten. Wurden Evidenzbehauptungen fotografischer Medien im Zuge des postfotografischen Zeitalters aufgrund der Manipulierbarkeit digitaler Bilder in Zweifel gezogen, so zeugt der Bildgebrauch in den sozialen Medien von einer unverminderten Wirkmacht (bewegt)bildlicher Zeugnisse. In Kommentaren, Verteilungen und Auswertungen wird selbst der Zweifel an der Beweiskraft des Einzelbilds in visuellen Neuverkettungen produktiv. Tausende Handybilder werden beispielsweise bei Demonstrationen zur Dokumentation von Polizeigewalt angefertigt und instantan im Internet geteilt. Der Akt, Smartphones von Geflüchteten in den Evros-Fluss zu werfen, bildet vor diesem Hintergrund eine eindruckliche Szene für die Konfrontation konfligierender Infrastrukturen globaler Vernetztheit. Der Entzug des Handys bildet den Moment des

Aufeinandertreffens zwischen der infrastrukturellen *borderscape* des Evros und den infrastrukturellen Unterstützungen der Flucht, die das Handy als Navigationsinstrument, zur Kommunikation und zur Teilhabe an der digitalen Medienkultur und vor allem zur Anfertigung von Beweismaterial leistet. Er spitzt die grenzziehende Machteinwirkung der *borderscape* auf perfide Weise zu.

Eine Fluchtbotschaft auf Twitter, Fotos und Standortmitteilungen im WhatsApp-Chat sowie Emails und die kontinuierliche Smartphone-gestützte Kommunikation mit ihrem Netzwerk bilden die Medien des Fluchtauftritts von Ayşe Erdoğan. Sie kommen zum Einsatz, um die Anwesenheit der kleinen Gruppe in griechischem Territorium zu belegen und um öffentlich um Schutz und Hilfe zu bitten. Sie erscheinen als vorgelagertes Zeugnis, das zwar die Grenzüberquerung von der Türkei nach Griechenland, nicht aber die gewaltvolle Zurückweisung der drei Personen durch den griechischen Grenzschutz dokumentieren kann. Auch die Kanäle, derer sich die Asylsuchenden zur Verbreitung ihrer Dokumente bedienen, weisen Protokolle auf, die deren Anerkennung und Beweiskraft einschränken. Dass WhatsApp im Versand die Metadaten von Fotos entfernt und dass Twitter einer affektbezogenen Aufmerksamkeitsökonomie unterliegt, schränkt das Evidenzpotenzial der Beweismaterialien ein. Gleichzeitig stellen WhatsApp und Twitter unverzichtbare, da verfügbare Mittel zur Verbreitung der Materialien bereit. Nicht zuletzt ermöglichen sie, dass die Rechercheagentur Forensic Architecture auf das Material zugreifen und es rekonstruktiv verifizieren kann.

Der Evidenzprozess von Forensic Architecture fungiert daher als Auftritt zweiter Ordnung. Die unterschiedlichen Register des Fluchtauftritts werden mittels der Recherchepraxis der Londoner Agentur neu formatiert und kommentiert. Als Evidenzprozess bildet die Videoinvestigation eine übergelagerte Veranschaulichung und Reflexion des Fluchtauftritts. Mit der Montagefläche schafft die Agentur eine szenische und operative Bühne, die das singuläre Erscheinen Ayşe Erdoğan zu einem aussagekräftigen Fall transformiert. Als ein Schema kann die Aufarbeitung des Falls an Narrative anderer Zeug:innen anschließen. Die Inszenierung dieser Transformation und das stetige Kommentieren dieser forensischen Arbeit verfertigt über den Verlauf der Videoinvestigation einen weiteren Auftritt: Neben dem Fluchtauftritt der Asylsuchenden beinhaltet die Videoinvestigation den Auftritt der Rechercheagentur Forensic Architecture. Durch eingängige audiovisuelle Verfahren und eine hybride Redeinstanz in der Kommentarstimme trägt *Pushbacks Across the Evros/Meriç*

*River: The Case of Ayşe Erdoğan* zur Figuration der Rechercheagentur als Instanz bei. Ihr engagierter Auftritt soll den Fall um Resonanzräume erweitern, die ihm vorher nicht zur Verfügung standen. Die Videoinvestigation findet Eingang in Ausstellungsräume, akademische Veranstaltungen, etablierte Nachrichtenmedien und wird in die Falkartei von Forensic Architecture aufgenommen, wo er für weitere Mobilisierungen zur Verfügung steht.

Die Video-im-Video-Verfahren von Forensic Architecture, die diese Untersuchung im Gang durch das Beispielmateriale aufgeschlüsselt hat, bilden eine neuartige Ästhetik des digitalen Bewegtbilds und wirken als Aktualisierungen etablierter rhetorischer Verfahren der Evidenz. Sie sind aussagekräftiges Beispiel für jene in der Kultur- und Medienwissenschaft adressierten Evidenzprozesse, die nicht an der Evidenz eines Einzelmediums festhalten, sondern auf eine Aushandlung zwischen diversen Äußerungsformen angewiesen sind. Geläufigen Betrachtungen dieser Verhandlungen zwischen Text und Bild fügen sie mit dem Element der Kommentirstimme eine akustische Ebene hinzu und situieren die drei ineinander verschobenen Ebenen im Kontext digitaler Medienkulturen. Im methodischen Ansatz des *Close Reading-Viewing-Listening* erweist sich die Medienrelationalität, die die Evidenzbemühungen von Forensic Architecture auszeichnet, als komprimierte Aushandlungsbühne, die Krisenmomente und Zweifel an der Beweiskraft einzelner Medien in sich integriert. So arbeitet sie einem Überschuss unterschiedlichster Evidenzeindrücke zu, der neben der rekonstruierbaren Beweiskraft von Artefakten (Handyfotos und Standortmitteilungen) auf die Intuitivität einzelner Verfahren (Navigation mit virtuellen Karten), der Übersichtlichkeit von synoptischen Darstellungen (Diagramme), der Selbst-Evidenz von Screenshots, dem energetischen Appell einer Fluchtbotschaft und der argumentativen Logik der forensischen Rede aufbaut. Mit dem Auftritt und der Arbeit an forensischer Infrastruktur erweist sich der Evidenzprozess zudem als ein raumeröffnender Vorgang, der nicht nur eine interne Aushandlungsbühne benennt, sondern darauf hinarbeitet, diese zu erweitern. Medienästhetisch drückt sich dieser Anspruch in den evozierten Tischeffekten und der Redevielfalt im Kommentar aus, die Anschluss an erweiterte Diskursräume in Aussicht stellen.

Als ein post-kinematografisches Produkt überschreiten die Videoinvestigationen filmische Konventionen von Bildkomposition und Montage, indem ihre Verfahren Anleihen bei Grafikdesign, Architektorentwurf, virtueller Kartografie und Gaming nehmen. Der schwarze Hintergrund des Videos

*Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, für den ich den Begriff Montagefläche entwickelt habe, dient nicht nur als Ablage für Fundstücke und als Operationsfläche für forensische Bildauswertungen, sondern als ausgreifende Kontaktzone. Er produziert Tischeffekte, die an Szenen der Materialbegutachtung vor Gericht, in Installationen der *artistic research* und am wissenschaftlichen Arbeitsplatz anschließen. Virtuelle Kameras bewerkstelligen eine Blickführung zwischen Bildern und Karten, die vor dem Hintergrund digitaler Praktiken des *Geobrowsing* an Evidenz gewinnen. Sie navigieren in digitalen Modellen, um die Sichtachse einer Handykamera zu rekonstruieren und um eine virtuelle Augenzeugenschaft zu ermöglichen. Diese Verfahren sind genuine ästhetische Effekte und wiedererkennbare Strategien, die in vielen Videoinvestigationen der Rechercheagentur zum Einsatz kommen. Auch die begleitende Kommentarstimme geht über etablierte Momente des dokumentarischen Voiceovers hinaus. Sie wirkt als stellvertretender Auftritt des Teams um Forensic Architecture und spricht mit epistemischer Autorität. Als Instanz integriert sie eine Redevielfalt, die an die Sprechkonventionen von Anwält:innen, Richter:innen, Journalist:innen, Ermittler:innen und Dozent:innen anschließt und den Auftritt der Rechercheagentur für diverse Foren präfiguriert. Diese Instanzierung einer eigenen Autorität konfliktiert im Verlauf der Videoinvestigation zunehmend mit dem Erscheinen der Asylsuchenden und mit dem Auftrag, deren Sichtbarkeit zu erhöhen. Zugunsten von stetigen Ebenenwechseln und der strategischen Adressierung diverser Resonanzräume gerät die Präsenz Ayşe Erdoğans, Kamil Yıldırıms und Talip Niksars in den Hintergrund. An dieser Stelle offenbaren sich interne Konflikte zwischen den verschiedenen Anliegen der Fallrecherche, die nicht zuletzt die Rollen der Betrachter:innen verunklaren und eine situierte und kritische Rezeption erforderlich machen.

Diese Ebenenwechsel habe ich in diesem Buch als infrastrukturelle Inversionen bezeichnet. Dieser Begriff benennt einerseits einen analytischen Blick, um mit der Montagefläche auf die Hintergrundelemente der Arbeitspraxis von Forensic Architecture zu sprechen zu kommen und deren Regulationswirkungen in der Formatierung der sichtbaren Recherefundstücke zu betrachten. Andererseits handelt es sich dabei um ästhetische Verfahren innerhalb des Videos, die durch die Blickführung in der Modelloperation evoziert werden. Als forensisches Aspektsehen führt die infrastrukturelle Inversion dazu, dass die Präsenz von Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırım und Talip Niksar von einer Inblicknahme von Adressen und Gebäuden abgelöst wird. Neben diesen beiden eigens thematisierten Blickumwendungen bieten die

kritische Thematisierung der Auftrittskolle der Plattform Twitter und die Inszenierung der WhatsApp-Chats als *mobile commons* im Zuge der Flucht-Migration eine infrastrukturelle Perspektive an, die nicht auf das Einzelschicksal der drei Personen gerichtet ist, sondern die Bedingungen ihres Erscheinens fokussiert. Diese Inversionen sind Teil eines strategischen Infrastrukturalismus, der den Versuch darstellt, einer Essentialisierung des Einzelfalls entgegenzuarbeiten.

Mit der Analyse dieser infrastrukturellen Inversionen bietet meine Untersuchung eine kritische Erweiterung zu den von der Rechercheagentur selbst vorgebrachten strategischen Umkehrungen. Durch eine medienwissenschaftliche Analyse der Videoinvestigationen zeichnet sich eine Perspektive auf die Arbeit von Forensic Architecture ab, die sich nicht an den programmatischen Narrativen der Agentur orientiert, sondern die Agentialität des Mediengebrauchs und der audiovisuellen Formsprache berücksichtigt. Unter den Stichworten *counterforensics*, *counter-cartography* oder *counter-investigation* werden starke Aneignungen hegemonialer Blick- und Sichtbarkeitsregime in Aussicht gestellt, um die Werkzeuge polizeilichen und staatlichen Handelns für eine emanzipative Arbeit an der Evidenz umzuwidmen. Infrastrukturelle Inversionen hingegen ermöglichen einen Blick auf die stetige Abhängigkeit von Rahmungen, Plattformen und Werkzeugen. Diese Abhängigkeit teilt die Agentur Forensic Architecture mit den Personen, die Beweismaterial anfertigen und teilen. Im Zuge der Verfahrensevidenz, die die Videoinvestigation bemüht, werden einige dieser Infrastrukturen auch bei den Rezipient:innen als vertraut und hinreichend transparent vorausgesetzt. Anstatt jedoch die Beweismaterialien und Werkzeuge, die in *counter-forensische* Ansätze einfließen, als gegeben zu begreifen oder die Möglichkeit zu proklamieren, sie aus ihren Verankerungen zu lösen, um sie *gegen* staatliche Unterdrückung zu wenden, macht eine infrastrukturelle Perspektive auf die Protokolle aufmerksam, die in deren Einbettungen in soziale Medien, Kommunikationskanäle und konkrete polizeiliche Praktiken eingeschrieben sind. Sie fragt, wie diese Rahmungen Sichtbarkeit und Artikulation ermöglichen, formatieren oder behindern. *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* ist daher kein visueller ‚Beweis‘ der Existenz von Pushbacks. Die Video-im-Video-Medialität der Investigation stellt vielmehr die systemischen Hürden ihrer Adressierung vor Augen. Erst in der Auseinandersetzung mit der Komplexität eines solchen Evidenzprozesses stellt sich ein Verständnis für eine politische Ästhetik im Digitalen ein, die nicht an der Errichtung erneuter polizeilicher Auftrittskolle beteiligt ist.



Medienwissenschaftliche Forschung zu Phänomenen der Gegenwart muss sich ihrer Zeitgenossenschaft bewusst sein. Als ich die Recherche zu diesem Projekt im Jahr 2019 begann, war noch nicht abzusehen, dass die Plattform Twitter in den kommenden Jahren ihre infrastrukturelle Funktion für emanzipative migrationspolitische Anliegen zunehmend verlieren würde. Inzwischen führt die rechtspopulistische und -extreme Ausrichtung der Plattform nach der Übernahme durch Elon Musk dazu, dass sich viele User:innen zurückgezogen haben, während vergleichbare alternative Kanäle fehlen. Stattdessen wird die Plattform zur Echokammer von Hetze und rechtem Gedankengut. Nicht nur während der Covid19-Pandemie hatte Twitter mir persönlich noch die Möglichkeit geboten, mein Forschungsmaterial zu akquirieren und aktuelle Debatten zu verfolgen.

Weitaus zugespitzter gestaltet sich die Zeitgenossenschaft zwischen der vorliegenden Forschung und ihrem Gegenstand aber in der Debatte um Zurückweisungen an den EU-Binnengrenzen. Während ich dieses Buch im September 2024 für die Publikation vorbereitete, wurde von der Innenministerin Nancy Faeser verkündet, dass an den deutschen Grenzen zu Frankreich, den Niederlanden, Belgien, Dänemark und Luxemburg Einreisekontrollen erfolgen würden. Auch von Zurückweisungen war die Rede. Die am Fall von Pushbacks an den griechischen Grenzen getätigte Beobachtung, dass sich einzelstaatliche und europäische Souveränität nicht durch Territorialität, sondern durch ein Set an Strategien der Grenzstabilisierung vollzieht, scheint sich nun zu einer Beschreibung der gegenwärtigen deutschen Politik zu erweitern. Seit Oktober 2023 wurden bereits die Grenzen zu Polen, Tschechien, Österreich und der Schweiz durch die Bundespolizei kontrolliert. Wie die Pressemitteilung des Bundesministeriums des Innern und für Heimat informiert, wurden an diesen Grenzen „im Rahmen der vorübergehenden Binnengrenzkontrollen [...] etwa 52.000 unerlaubte Einreisen festgestellt und 30.000 Zurückweisungen vollzogen“ (BMI 2024). Unter solchen Zurückweisungen im unmittelbaren Grenzgebiet versteht die deutsche Regierung die Einreiseverweigerung von Schutzsuchenden, die zuvor über ein anderes Mitgliedsland in die Europäische Union gekommen waren. Dies heißt, dass sie bereits in der Eurodac-Fingerabdruck-Datenbank registriert sind. Nach den sogenannten Dublin-Regeln wäre dann nicht Deutschland für das Asylverfahren zuständig, sondern ein anderer Staat mit Außengrenze. Dies sind in den meisten Fällen Italien, Griechenland, Litauen oder Lettland, nicht aber die direkten Nachbarländer Deutschlands wie Polen, Tschechien oder Österreich. Auch zur Klärung dieser Zuständigkeiten sieht

Dublin-III ein eindeutiges Verfahren vor, das derzeit knapp fünf Monate andauern kann (Thym 2024; Hruschka 2018). Dieses Verfahren soll mit den neuen Regelungen verkürzt oder zeitweise ausgesetzt werden.

Im Mai 2024 war der Schengen-Kodex reformiert worden. Die erst auf sechs Monate beschränkte Erlaubnis, dass Staaten aufgrund „ernsthafter Bedrohung“ Grenzkontrollen anordnen dürften, kann bei Vorliegen „neuer Gefahren“ bis zu zwei Jahre ausgedehnt werden (Lehnert und Nestler 2024). Als Begründung für die folgende Einführung von Binnengrenzkontrollen führte Deutschland (im Einklang mit Österreich, Italien und Frankreich) die zunehmende „irreguläre Migration“ an (BMI 2024). Die Regierungen dieser EU-Staaten berufen sich auf überlastete Infrastrukturen der Aufnahme, Unterbringung und Integration von Flucht-Migrant:innen und fordern den „Schutz der inneren Sicherheit“ (BMI 2024). Kurzfristiger Anlass für die Ausweitung einer bereits im Vorfeld diskutierten härteren Grenzpolitik Deutschlands war ein Messer-Attentat am 23. August 2024 in Solingen, das von einem syrischen Geflüchteten verübt worden war. Das BMI (2024) rechtfertigt die Anordnung mit einem Verweis auf noch nicht eingesetzte gesamteuropäische Regelungen: „Bis wir mit dem neuen Gemeinsamen Europäischen Asylsystem und weiteren Maßnahmen zu einem starken Schutz der EU-Außengrenzen kommen, erfordert das auch, dass wir an unseren nationalen Grenzen noch stärker kontrollieren.“

Wie Autor:innen des *Verfassungsblogs* betonen, darf Migration laut des Schengener-Grenzkodex nicht als Bedrohung aufgefasst werden. Eine Durchsetzung des Dublin-Systems zur Abwehr von Straftaten sei keine angemessene Auslegung des asylrechtlichen Zuständigkeitssystems (Lehnert und Nestler 2024). „Die Dublin-Regeln verlieren nicht deshalb ihre rechtliche Bindungswirkung, weil sie praktisch schlecht funktionieren.“ (Thym 2023) Durch ihre Abschreckungswirkung sollen die Grenzkontrollen also primär politische Handlungsfähigkeit signalisieren (Thym 2023). Nicht in den Hintergrund treten darf dabei allerdings die eindeutige Rechtslage, dass eine Zurückweisung an den Binnen- und Außengrenzen rechtswidrig ist, wenn ein Asylantrag gestellt wird (Thym 2023). Äußert eine Person an der deutschen Grenze den Wunsch, einen Asylantrag zu stellen, muss sie von der Bundespolizei an das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) weitergeleitet werden. Das BAMF muss eine Dublin-Prüfung oder ein Asylverfahren einleiten. Erst nach einem Gerichtsbeschluss darf eine Abschiebung erfolgen. In der alltäglichen Umsetzung dieser Verwaltungspraxis sieht der Europa- und

Völkerrechtsexperte Daniel Thym einen „Graubereich, den die Bundespolizei offenbar proaktiv nutzt“ (Thym 2023), indem etwa nicht aktiv nachgefragt wird, ob der Wunsch nach einem Asylverfahren besteht. Auch von einem missverständlichen Fragebogen wurde in der Presse berichtet: Eine an der Grenze auszufüllende zweiseitige Liste, in der das Asylgesuch nicht als Einreisegrund ausgewählt werden kann, dafür aber Besuche bei Bekannten oder Verwandten, Urlaubsreisen, Geschäftsreisen oder Arbeitsaufnahmen, könnte zur Verunsicherung von Asylsuchenden beitragen (Dahlkamp, Wiedemann-Schmidt und Winter 2024). So ließe sich die hohe Zahl der Zurückweisungen, die das BMI in seiner Pressemitteilung angibt, erklären.

Diese sich abzeichnende Grauzone polizeilichen Handelns weist auf Probleme dokumentarischer Sichtbarkeit hin. Auf diese Weise rücken die Krisen politischen Auftretens, die durch Pushbacks an den EU-Außengrenzen zum Ausdruck kommen, an die europäischen Binnengrenzen vor. Dass im Fall von Pushbacks an den Außengrenzen die Rechtsdurchsetzung scheitert und etablierte Mittel des Dokumentarischen aussetzen, hat auch die Konsequenz, dass der Begriff „Zurückweisung“ nun *en passant* in den Alltagssprachgebrauch überführt und als politisch gewollte Praxis diskutiert wird. Angesichts dessen bleibt der Auftrag bestehen, die systemischen Hürden der Adressierung von Pushbacks, die die Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* zum Ausdruck bringt, im Blick zu behalten. Auch im Fall von Zurückweisungen an binneneuropäischen Grenzen kommt es zu Evidenzkrisen, zu fragiler politischer Sichtbarkeit, die Grauzonen staatlicher Rechtsbeugung und Gewalt ermöglichen. Hier sind medienwissenschaftliche Einsätze und informierte Aufmerksamkeit gefragt, um die Bedingungen politischer Sichtbarkeit offenzulegen – auch in Bezug auf die sich stetig weiterentwickelnden digitalen Medien und *mobile commons*. Im Wissen um die fragile Evidenz von Videodokumenten illegaler Zurückweisungen an Europas Außengrenzen müssen in Zukunft auch die Infrastrukturen binneneuropäischer Grenzkontrollen auf ihre Verteilungen von Sicht- und Sagbarkeiten hin beobachtet werden.



# Literaturverzeichnis

- Abend, Pablo. 2013. *Geobrowsing Google Earth und Co. Nutzungspraktiken einer digitalen Erde*. Bielefeld: transcript.
- Ahmed, Sarah. 2006. „Orientations: Toward a Queer Phenomenology“. *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, Nr. 4: 543–74.
- Allen, Matthew. 2016. „Representing Computer-Aided Design: Screenshots and the Interactive Computer circa 1960“. *Perspectives on Science* 24, Nr. 6: 637–68. DOI: 10.1162/POSC\_a\_00227.
- Allerkamp, Andrea. 2005. *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld: transcript.
- Althusser, Louis. 2010. *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg: VSA.
- Ammon, Sabine. 2017. „Image-Based Epistemic Strategies in Modeling: Designing Architecture After the Digital Turn“. In *The Active Image. Architecture and Engineering in the Age of Modeling*, herausgegeben von Sabine Ammon und Remei Capdevila-Werning, 177–205. Philosophy of Engineering and Technology 28. Cham: Springer.
- Amnesty International. 2021. „Greece: Violence, Lies, and Pushbacks. Refugees and Migrants Still Denied Safety and Asylum At Europe’s Borders“. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://www.amnesty.org/en/documents/eur25/4307/2021/en/>.
- Arbeitskreis Kanonkritik. 2022. „Welcher Kanon, wessen Kanon? Eine Einladung zur Diskussion“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 14, Nr. 1: 159–171. DOI: 10.25969/mediarep/18119.
- Arendt, Hannah. 2019. *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1972]. München: Piper.
- ARSIIS-Association for the Social Support of Youth, Greek Council for Refugees and HumanRights360. 2018. „The new normality: Continuous push-backs of third country nationals on the Evros river“. Letzter Zugriff am 3. August 2024. [https://www.humanrights360.org/wp-content/uploads/2021/10/REPORT\\_EN.pdf](https://www.humanrights360.org/wp-content/uploads/2021/10/REPORT_EN.pdf).
- Askew, Josh. 2021. „Weaponising Geography on the Greek-Turkish Border“. *Faculty of Law Blogs/University of Oxford*. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://blogs.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2021/03/weaponising>.
- Bachtin, Michail M. 1979. „Das Wort im Roman“. In *Die Ästhetik des Wortes*, herausgegeben von Rainer Grübel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Balke, Friedrich und Oliver Fahle. 2014. „Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 11, Nr. 2: 10–17. DOI: 10.25969/mediarep/1189.
- Balke, Friedrich und Rupert Gaderer. 2017. „Einleitung“. In *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, herausgegeben von Friedrich Balke und Rupert Gaderer, 7–22. Konstanz: Wallstein.
- Balke, Friedrich. 2013. „Michel Foucault und die Möglichkeiten eines Denkens in der ‚Leere des verschwundenen Menschens‘“. In *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, herausgegeben von Wilhelm Vosskamp, Günther Blamberger und Martin Roussel, 45–68. München: Fink.
- . 2020. „Havarie. Über dokumentarischen Spurwechsel“. In *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, herausgegeben von Friedrich Balke, Oliver Fahle und Annette Urban, 103–25. Bielefeld: transcript.
- Baron, Jaimie. 2014. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 1990a. „Rhetorik des Bildes“. In *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, 28–46. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 1990b. „Zuhören“. In *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, 249–63. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 1990c. „Die Rauheit der Stimme“. In *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, 269–78. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 1990d. „Die Musik, die Stimme, die Sprache“. In *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, 279–85. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bassel, Leah. 2017. *The Politics of Listening. Possibilities and Challenges for Democratic Life*. London: Palgrave Macmillan.
- Bauer, Barbara. 1992. „Amplificatio“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, herausgegeben von Gerd Ueding, 445–71. Tübingen: Max Niemeyer.

- Bayramoğlu, Yener. 2023. „Border Countervisuality: Smartphone Videos of Border Crossing and Migration“. *Media, Culture & Society* 45, Nr. 3: 595–611. DOI: 10.1177/01634437221136013.
- Bazin, André. 2004. „Malerei und Film“. In *Was ist Film?*, 224–30. Berlin: Alexander Verlag.
- Becker, Hans-Jürgen. 1996. „Forensische Beredsamkeit“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, herausgegeben von Gerd Ueding, 391–98. Tübingen: Max Niemeyer.
- Beckmann, Lea, Matthias Monroy, Milena Zajovic und Andreas Grünewald. 2023. „Tracked, Read Out, Destroyed: Smartphones of People on the Move in the Focus of State Authorities“. Gehalten auf der re-publica, 6. Juni 2023, Berlin. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://re-publica.com/de/session/tracked-read-out-destroyed-smartphones-people-move-focus-state-authorities>.
- Behrmann, Carolin. 2019. „Gericht aus Glas. Transparenz als Mythos normativer Konstitution“. In *Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen*, herausgegeben von Laura Münkler und Julia Stenzel, 74–94. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- . 2022. „Hinter Glas. Sichtbarkeit und Menschenwürde des Angeklagten vor Gericht“. In *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Zur Aushandlung und Vermittlung von Menschenrechten*, herausgegeben von Sigrid G. Köhler und Matthias Schaffrick, 139–59. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Benjamin, Walter. 1991a. „Kleine Geschichte der Photographie“ [1931]. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 368–385, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . „Kommentare zu Gedichten von Brecht“ [1939]. In *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 539–72, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bergemann, Ulrike. 2016. „One Large Photograph of the World. Mechanische Augen und Googles Weltbildarchiv“. In *(Post)Fotografisches Archivieren. Wandel Macht Geschichte*, herausgegeben von Victoria von Flemming, Daniel Berndt und Yvonne Bialek, 126–42. Ilmtal-Weinstraße: Jonas Verlag für Kunst und Literatur.
- Berlant, Lauren. 2007. „On the Case“. *Critical Inquiry* 33, Nr. 4: 663–72. DOI: 10.1086/521564.
- Bernecker, Roland. 1992. „Adressant/Adressat“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, herausgegeben von Gerd Ueding, 119–30. Tübingen: Max Niemeyer.
- Beuerbach, Jan. 2019. „Öffentlichkeit trotz alledem. Polemisches Erscheinen und Archivarbeit postdigitaler Proteste“. In *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, herausgegeben von Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby, 291–314. Bielefeld: transcript.
- Bielska, Aleksandra. 2020. *Open Source Intelligence. Tools and Resources Handbook*. i-intelligence.
- Biemann, Ursula, Hg. 2003. *Stuff it! The Video Essay in the Digital Age*. Zürich: Voldemeer.
- Binczek, Natalie. 2019. „Aussprachen und Sprechweisen. Die Medialität des artikulatorischen Akzents“. In *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*, herausgegeben von Hajnalka Halász und Csongor Lörincz, 99–114. Bielefeld: transcript.
- Bischoff, Christine, Francesca Falk, und Sylvia Kafehsy, Hgs. 2010. *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld: transcript.
- Bishop, Claire. 2023. „Information Overload. Claire Bishop on the Superabundance of Research-Based Art“. *Artforum* 61, Nr. 8: 122–31.
- Bismarck, Beatrice von. 2019. „Evidenz auf Probe“. In *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, herausgegeben von Klaus Krüger, Elke A. Werner und Andreas Schalhorn, 63–77. Bielefeld: transcript.
- Blumenberg, Hans. 2020. „Anthropologische Annäherungen an die Aktualität der Rhetorik“. In *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede* [1971], 110–43. Stuttgart: Reclam.
- Blümlinger, Christa. 2009. *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8.
- BMI. 2024. „Begrenzung irregulärer Migration und Schutz der inneren Sicherheit: Binnengrenzkontrollen an allen deutschen Landgrenzen ab dem 16. September 2024“. Pressemitteilung des Bundesministeriums des Innern und für Heimat, 9. September 2024. Letzter Zugriff am 5. Oktober 2024. [https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/pressemitteilungen/DE/2024/09/binnengrenzkontrollen\\_pm.html](https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/pressemitteilungen/DE/2024/09/binnengrenzkontrollen_pm.html).
- Bock, Klaus Dietrich. 2001. „Die Evidenz (in) der Evidence-Based Medicine“. *Medizinische Klinik* 96 (5): 300–304. DOI: 10.1007/PL00002210.
- Boehm, Gottfried, Christian Spies und Sebastian Egenhofer, Hgs. 2010. *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München: Fink.
- Bolter, Jay D. und Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press: Boston MA.
- Bolwin, Charlotte, Maria Brannys und Anna Polze. 2022. „Ästhetisch-Epistemische Grenzbjekte. Transversale Konfigurationen im Ausstellungsraum“. *ffk Journal* 7: 158–238. DOI: 10.25969/mediarep/18233.
- Border Violence Monitoring Network. 2020. *The Black Book of Pushbacks. Volume I+II*. Brüssel: European Parliament Group. Letzter Zugriff am 7. August 2024. <https://left.eu/issues/publications/black-book-of-pushbacks-volumes-i-ii/>.
- Bordwell, David. 1972. „The Idea of Montage in Soviet Art and Film“. *Cinema Journal* 11, Nr. 2: 9–17. DOI: 10.2307/1225046.
- Bouvier, Gwen und Judith E. Rosenbaum. 2020. „Communication in the Age of Twitter: The Nature of Online Deliberation“. In *Twitter, the Public Sphere, and the Chaos of Online Deliberation*, herausgegeben von Gwen Bouvier und Judith E. Rosenbaum, 1–23. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bouvier, Gwen. 2022. „From ‚echo chambers‘ to ‚chaos chambers‘: Discursive Coherence and Contradiction in the #MeToo Twitter Feed“. *Critical Discourse Studies* 19, Nr. 2: 179–95. DOI: 10.1080/17405904.2020.1822898.
- Bowker, Geoffrey und Susan Leigh Star. 1999. *Sorting Things Out. Classification and its Consequences*. Cambridge, MA/London: MIT Press.

- Bowker, Geoffrey. 1994. „Information Mythology. The World of/as Information“. In *Information Acumen. The Understanding and Use of Knowledge in Modern Business*, herausgegeben von Lisa Bud-Frierman, 231–47. London/New York: Routledge.
- Bradshaw, Jonathan. 2020. „Rhetorical Exhaustion & the Ethics of Amplification“. *Computers and Composition* 56, 1–14. DOI: 10.1016/j.compcom.2020.102568.
- Broadey, Andy. 2023. „Montage after Navigation“. *Arts* 12, Nr. 101: 1–12. DOI: 10.3390/arts12030101.
- Brown, Mark. 2018. „Turner Prize Shortlist Pits Research Agency Against Film-Makers“. *The Guardian*, 26. April. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/apr/26/turner-prize-shortlist-pits-academic-group-against-film-makers>.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. London/New York: Routledge.
- Bubaris, Nikos. 2014. „Sound in museums – museums in sound“. *Museum Management and Curatorship* 29, Nr. 4: 391–402. DOI: 10.1080/09647775.2014.934049.
- Buckel, Sonja, Laura Graf, Judith Kopp, Neva Löw und Maximilian Pichl. 2021. „Der lange Sommer der Migration als ein Ergebnis gesellschaftlicher Kämpfe“. In *Kämpfe um Migrationspolitik seit 2015. Zur Transformation des europäischen Grenzregimes*, herausgegeben von Sonja Buckel, Laura Graf, Judith Kopp, Neva Löw und Maximilian Pichl, 7–28. Bielefeld: transcript.
- Burrell, Gibson und Karen Dale. 2019. „Desk“. In *The Oxford Handbook of Media, Technology, and Organization Studies*, herausgegeben von Timon Beyes und Claus Pias, 202–13. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, Judith. 2016. „Rethinking Vulnerability and Resistance“. In *Vulnerability in Resistance*, herausgegeben von Judith Butler, Zeynep Gambetti, und Leticia Sabsay, 12–27. Durham/London: Duke University Press.
- . 2016. *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin: Suhrkamp.
- Campe, Rüdiger. 2004. „Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts“. In *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 8:105–33. Berlin: Akademie Verlag.
- . 2006. „Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant“. In *Intellektuelle Anschauung: Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, herausgegeben von Sybille Peters und Martin Jörg Schäfer, 25–43. Bielefeld: transcript.
- . 2008. „In der Stadt und vor Gericht. Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik“. Herausgegeben von Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Gabriele Werner und Angela Fischel. *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 6, Nr. 2: 42–52.
- . 2015. „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildung“. In *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, herausgegeben von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, 106–36. Frankfurt/M.: Campus.
- Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Christides, Giorgos, Klaas van Dijken, Bashar Deeb, Steffen Lüdke et al. 2022. „Griechische Polizei setzt Flüchtlinge gegen Flüchtlinge ein“. *Der Spiegel*, 28. Juni 2022. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.spiegel.de/ausland/pushbacks-an-der-eu-grenze-wie-griechenlands-polizei-gefluechtete-fuer-verbrehen-einspannt-a-de6c68a8-52da-4f0d-94d4-db6b8319cb6c>.
- Christides, Giorgos, Steffen Lüdke und Maximilian Popp. 2020. „Ausgeliefert. Illegale Abschiebungen am Evros“. *Der Spiegel*, 8. Februar 2020. <https://www.spiegel.de/ausland/pushbacks-am-evros-gefluechtet-nach-griechenland-ausgeliefert-in-die-tuerkei-a-2badeaf8-79f2-47df-b04d-ffc3c7dbb45e>.
- Chun, Wendy Hui Kyong, Anna Watkins Fisher und Thomas Keenan. 2015. *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. London: Routledge.
- Clemens, Gabriele. 2022. „Festung Europa? Kleine Entwicklungsgeschichte der europäischen Integration“. *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 42: 4–10.
- Cohen, Stanley. 2001. *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering*. Cambridge/Malden: Polity.
- Council of Europe. 1963. „Protocol No. 4 to the Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms, securing certain rights and freedoms other than those already included in the Convention and in the first Protocol thereto“. 46. European Treaty Series. Straßburg.
- . 2020. „Report to the Greek Government on the visit to Greece carried out by the European Committee for the Prevention of Torture and Inhuman or Degrading Treatment or Punishment (CPT) from 13 to 17 March 2020“. CPT/Inf 35. Straßburg. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://rm.coe.int/1680a06a86>.
- Crary, Jonathan. 1996. *Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- Cuntz, Michael, Barbara Nitsche, Isabell Otto und Marc Spaniol, Hgs. 2006a. *Die Listen der Evidenz*. Köln: Dumont.
- . 2006b. „Die Listen der Evidenz. Einleitende Überlegungen“. In *Die Listen der Evidenz*, herausgegeben von Michael Cuntz, Barbara Nitsche, Isabell Otto und Marc Spaniol, 10–32. Köln: DuMont.
- Dahlkamp, Jürgen, Wolf Wiedemann-Schmidt und Steffen Winter. 2024. „Name, Anschrift, Fangfrage. Zurückweisungen von Migranten an der Grenze“. *Der Spiegel*, 12. September 2024. Letzter Zugriff am 6. Oktober 2024. <https://www.spiegel.de/panorama/migration-zurueckweisung-an-der-grenze-name-anschrift-fangfrage-a-4820a5ce-f9dc-4349-a24b-1a43acad54e8>.
- Daniels, Dieter und Jan Thoben, Hgs. 2022. *Video Theories. A Transdisciplinary Reader*. New York: Bloomsbury.
- Davies, Thom, Arshad Isakjee und Jelena Obradovic-Wochnik. 2023. „Epistemic Borderwork: Violent Pushbacks, Refugees, and the Politics of Knowledge at the EU Border“. *Annals of the American Association of Geographers* 113, Nr. 1: 169–88. DOI: 10.1080/24694452.2022.2077167.
- Davis, Oliver. 2014. *Jacques Rancière. Eine Einführung*. Berlin/Wien: Turia + Kant.
- De Genova, Nicolas. 2013a. „Spectacles of Migrant ‚Illegality‘: The Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion“. *Ethnic and Racial Studies* 36, Nr. 7: 1180–98. DOI: 10.1080/01419870.2013.783710.
- . 2013b. „We Are of the Connections: Migration, Methodological Nationalism, and ‚Militant Research‘“. *Postcolonial Studies* 16, Nr. 3: 250–58. DOI: 10.1080/13688790.2013.850043

- De Rosa, Miriam und Wanda Strauven. 2020. „Screenic (Re)orientations: Desktop, Tabletop, Tablet, Booklet, Touchscreen, Etc.“ In *Screen Space Reconfigured*, herausgegeben von Susanne Ø. Sæther und Synne T. Bull, 231–62. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.
- Delage, Christian. 2016. „Der Fall Rodney King oder die Grenzen der Macht des Bildes“. *montage AV* 25, Nr. 2: 55–74. DOI: 10.25969/mediarep/13007.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 1992. *Foucault*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Demetriou, Olga. 2013. *Capricious Borders. Minority, Population, and Counter-Conduct between Greece and Turkey*. New York/Oxford: Berghahn.
- Denson, Shane und Julia Leyda, Hgs. 2016. *Post Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: REF-RAME Books.
- Derrida, Jacques. 1982. *Die Postarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- . 1983. *Grammatologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dhawan, Nikita. 2012. „Hegemonic Listening and Subversive Silences: Ethical-political Imperatives“. In *Destruction in the Performance*, herausgegeben von Alice Lagaay und Michael Lorber, 47–60. Amsterdam: Rodopi.
- Diminescu, Dana. 2008. „The Connected Migrant. An Epistemological Manifesto“. *Social Science Information* 47, Nr. 4: 565–79. DOI: 10.1177/0539018408096447.
- Doane, Mary-Ann. 1980. „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“. *Yale French Studies* 60: 33–50. DOI: 10.2307/2930003.
- Dolar, Mladen. 2007. *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dommann, Monika. 2015. „180 Sekunden, 2 Angriffe, 6 Tote: CAD als forensische Zeitkapsel. Ein Kommentar zur Drohnen-Fallstudie Nr. 4 der Forensic Architecture Research Group“. In *Wissen, was Recht ist*, 11: 169–74. Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Dotzler, Bernhard, Erhard Schüttelpelz und Georg Stanitzek. 2001. „Die Adresse des Mediums. Einleitung“. In *Die Adresse des Mediums*, herausgegeben von Stefan Andriopoulos, Gabriele Schabacher und Eckhard Schumacher, 9–15. Köln: DuMont.
- Drakopoulou, Aikaterini, Alexandros Konstantinou und Dimitris Koros. 2020. „Border Management at the external Schengen Borders. Border Controls, return operations, and obstacles to effective remedies in Greece“. In *Fundamental Rights Challenges in Border Controls and Expulsion of Irregular Immigrants in the European Union*, herausgegeben von Sergio Carrera und Marco Stefan, 175–96. London/New York: Routledge.
- Dubberley, Sam, Alexa Koenig und Daragh Murray. 2020. *Digital Witness. Using Open Source Information for Human Rights Investigation, Documentation, and Accountability*. Oxford: Oxford University Press.
- Duncan, Ifor und Stefanos Levidis. 2020. „Weaponizing a River“. *e-flux Architecture*. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.e-flux.com/architecture/at-the-border/325751/weaponizing-a-river/>.
- Düwell, Susanne und Nicolas Pethes. 2014. „Fall, Wissen, Repräsentation – Epistemologie und Darstellungsästhetik von Fallnarrativen in den Wissenschaften vom Menschen“. In *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*, herausgegeben von Susanne Düwell und Nicolas Pethes, 9–33. Frankfurt/New York: Campus.
- Dziuban, Zuzanna, Hg. 2017. *Mapping the 'Forensic Turn'. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*. Wien: New Academic Press.
- ECCHR (European Center for Institutional and Human Rights). 2022a. „Analyzing Greek Pushbacks: Over 20 Years of Concealed State Policy Without Accountability“. Letzter Zugriff am 4. August 2024 [https://www.ecchr.eu/fileadmin/user\\_upload/Analyzing\\_Greek\\_Pushbacks\\_Over\\_20\\_years\\_of\\_concealed\\_state\\_policy\\_without\\_accountability.pdf](https://www.ecchr.eu/fileadmin/user_upload/Analyzing_Greek_Pushbacks_Over_20_years_of_concealed_state_policy_without_accountability.pdf).
- . 2022b. „Griechenland vor dem Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.ecchr.eu/fall/greece-before-the-european-court-of-human-rights/>.
- . 2023. „Strategische Prozessführung“. Letzter Zugriff am 7. August 2024. <https://www.ecchr.eu/glossar/strategische-prozessfuehrung/>.
- Eckel, Julia. 2021. „Tech-Demo/Tech-Doku. Zur Wirklichkeit des Animierens“. In *In Wirklichkeit Animation... Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung*, herausgegeben von Franziska Bruckner, Juergen Hagler, Holger Lang und Maike-Sarah Reinerth, 11–32. Wiesbaden: Springer.
- Eder, Jens, Britta Hartmann und Chris Tedjasukmana. 2020. *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Ehrlich, Nea. 2021. *Animating Truth: Documentary and Visual Culture in the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Engell, Lorenz, Bernhard Siegert und Joseph Vogl. 2008. „Editorial“. In *Agenten und Agenturen*, 5–8. Archiv für Mediengeschichte 8. Weimar: Verlag der Bauhaus Universität Weimar.
- Epping-Jäger, Cornelia und Erika Linz, Hgs. 2003. *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont.
- . 2003. „Einleitung“. In *Medien/Stimmen*, herausgegeben von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, 7–15. Köln: DuMont.
- Ernst, Christoph. 2021. *Diagramme zwischen Metapher und Explikation. Studien zur Medien- und Filmästhetik der Diagrammatik*. Bielefeld: transcript.
- European Commission-Statement. 2020. „Remarks by President von der Leyen at the joint press conference with Kyriakos Mitsotakis, Prime Minister of Greece, Andrej Plenković, Prime Minister of Croatia, President Sassoli and President Michel“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/statement\\_20\\_380](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/statement_20_380).
- Fahle, Oliver, Marek Jankovic, Elisa Linseisen und Alexandra Schneider. 2020. „Medium | Format. Einleitung in den Schwerpunkt“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22, Nr. 1: 10–18. DOI: 10.25969/mediarep/13640.



- Fahle, Oliver. 2017. „Montage“. In *Handbuch Filmanalyse*, herausgegeben von Malte Hagener und Volker Pantenburg, 1–17. Wiesbaden: Springer.
- Farid, Hany. 2016. *Photo Forensics*. Cambridge/MA: MIT Press.
- . 2019. *Fake Photos*. Cambridge MA./London: MIT Press.
- Farman, Jason. 2011. „Mapping the Digital Empire: Google Earth and the Process of Postmodern Cartography“. In *The Map Reader. Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*, herausgegeben von Martin Dodge, Rob Kitchin und Chris Perkins, 464–70. Chichester: John Wiley & Sons.
- Farocki, Harun. 2004. „Phantom Images“. *Public* 29, 13–22.
- . 2001. „Was ein Schneiderraum ist“. In *Nachdruck/Texte. Imprint/Texts*, von Harun Farocki, herausgegeben von Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen, 79–85. Berlin: Vorwerk 8.
- . 2014. „Computer Animation Rules“. Gehalten bei IKKM Lectures, Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM), Bauhaus-Universität Weimar, 25. Juni 2015. <https://www.ikkm-weimar.de/publikationen/video-audio/ikkm-lectures/computer-animation-rules/>.
- Ferwerda, James A. 2003. „Three Varieties of Realism in Computer Graphics“. *Proceedings of SPIE-IS&T Electronic Imaging 5007*: 290–97.
- Flusser, Vilém. 2000. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion.
- Forensic Architecture. 2014. *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press.
- . 2019. „El Caso De Ayotzinapa“. In *Diagrams of Power. Visualizing, Mapping and Performing Resistance*, herausgegeben von Patricio Dávila, 203–25. Eindhoven: Onomatopee.
- . 2020. „Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan“. Homepage *Forensic Architecture* (blog). 8. Februar 2020. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-ayse-erdogan>.
- Forsyth, Hope. 2016. „Forum“. In *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society & Culture*, herausgegeben von Benjamin Peters, 132–39. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Foucault Michel. 2002. „Über die Volksjustiz. Eine Auseinandersetzung mit Maoisten“ [1972]. In *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*, Bd. 2 1970–1975: 424–61. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 2010. *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Berlin: Suhrkamp.
- . 2015. *Die Ordnung der Dinge* [1966]. Berlin: Suhrkamp.
- . 2019. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [1976]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 2021. *Die Ordnung des Diskurses* [1972]. Frankfurt/M.: Fischer.
- Fraunhofer IOSB. 2024. „Integrated Video Investigation Suite for Forensic Applications (ivisX)“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.iosb.fraunhofer.de/de/projekte-produkte/ivisx.html>.
- Friedberg, Anne. 2009. *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Frieze, James. 2019. *Theatrical Performance and the Forensic Turn*. London: Routledge.
- Frosh, Paul. 2009. *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2019. *Screenshots. Racheengel der Fotografie*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Gaderer, Rupert und Vanessa Grömmke, Hgs. 2024. *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*. Bielefeld: transcript.
- Gaines, Jane und Michael Renov, Hgs. 1999. *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Galloway, Alexander. 2006. *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- . 2012. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press.
- Ganzert, Anne. 2020. *Serial Pinboarding in Contemporary Television*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Geimer, Peter. 2015. „Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik“. In *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, herausgegeben von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, 181–218. Frankfurt/M.: Campus.
- Genette, Gérard. 2014. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Genzfel, Peter, Jeffrey Wimmer und Ruben Schlagowski. 2022. „Doing Google Maps. Everyday Use and the Image of Space in a Surveillance Capitalism Centrepiece“. *Digital Culture & Society* 7, Nr. 2: 159–83. DOI: 10.14361/dcs-2021-070208.
- Gerling, Winfried, Sebastian Möring und Marco de Mutis, Hgs. 2023. *Screen Images. In-Game Photography, Screenshot, Screencast*. Berlin: Kadmos.
- Gerling, Winfried, Susanne Holschbach und Petra Löffler. 2018. *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*. Bielefeld: transcript.
- Gerlitz, Carolin und Anne Helmond. 2013. „The Like-Economy: Social Buttons and the Data-Intensive Web“. *New Media & Society* 15, Nr. 8: 1348–65. DOI: 10.1177/1461444812472322.
- Gibson, James J. 2015. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Taylor and Francis.
- Gillespie, Marie, Souad Osseiran und Margie Cheesman. 2018. „Syrian Refugees and the Digital Passage to Europe: Smartphone Infrastructures and Affordances“. *Social Media + Society* 4, Nr. 1: 1–12. DOI: 10.1177/2056305118764440.
- Ginzburg, Carlo. 2011. *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach.
- Ginzburg, Carlo. 2012. *Threads and Traces. True, False, Fictive*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Gitelman, Lisa. 2014. *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham/London: Duke University Press.
- Giuffrè, Mariagiulia. 2017. „Access to Asylum at Sea? Non-refoulement and a Comprehensive Approach to Extraterritorial Human Rights Obligations“. In *Boat Refugees and Migrants at Sea: A Comprehensive Approach. Integrating Maritime Security with Human Rights*, herausgegeben von Violeta Moreno-Lax und Efthymios Papastavridis, 248–75. Leiden/Boston: Brill Nijhoff.
- Global Detention Project. 2020. „Neo Cheimonio Police and Border Guard Station“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.globaldetentionproject.org/countries/europe/greece/detention-centres/1034/neo-cheimonio-police-and-border-guard-station>.

- Goffman, Erwing. 1981. „The Lecture“. In *Forms of Talk*, 160–95. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 1995. „On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction“. *Psychiatry. Interpersonal and Biological Processes* 18, Nr. 3: 213–31. DOI: 10.1080/00332747.1955.11023008.
- Goo, Emerson. 2021. „Remains to Be Seen: The Video Work of Forensic Architecture“. Feature. *Mubi Notebook*. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://mubi.com/en/notebook/posts/remains-to-be-seen-the-video-work-of-forensic-architecture>.
- Google Street View. 2022. „Wir feiern 15 Jahre Street View“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.google.com/streetview/anniversary/>.
- Graf, Laura. 2021. „Pushbacks dokumentieren. Ungehorsame Beobachtungen von Grenzgewalt auf der Balkanroute“. In *Kämpfe um Migrationspolitik seit 2015. Zur Transformation des europäischen Grenzregimes*, herausgegeben von Sonja Buckel, Laura Graf, Judith Kopp, Neva Löw und Maximilian Pichl, 93–124. Bielefeld: transcript.
- Greek Council for Refugees (GCR). 2023. „At Europe’s Borders: Between Impunity and Criminalization“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. [https://www.gcr.gr/media/k2/attachments/GCR\\_Pushback\\_Criminalization\\_EXECUTIVE\\_SUMMARY.pdf](https://www.gcr.gr/media/k2/attachments/GCR_Pushback_Criminalization_EXECUTIVE_SUMMARY.pdf).
- Gründler, Hana. 2019. *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*. Berlin: Gebr. Mann.
- Gutierrez, Miren. 2021. „Data Activism and Meta-Documentary in Six Films by Forensic Architecture“. *Studies in Documentary Film* 17, Nr. 1: 1–21. DOI: 10.1080/17503280.2021.1908932.
- Hagan, Joe. 2011. „Tweet Science“, 30. September. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://nymag.com/news/media/twitter-2011-10/>.
- Hagener, Malte, Vinzenz Hediger und Alena Strohmaier, Hgs. 2016. *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. London: Palgrave Macmillan.
- Hagener, Malte. 2011. „Montage im Bild. Der Splitscreen bei Brian De Palma“. *Montage AV* 20: 121–32. DOI: 10.25969/mediarep/372.
- Haggerty, Kevin D. und Richard V. Ericson. 2000. „The surveillant assemblage“. *British Journal of Sociology* 51, Nr. 4: 605. DOI: 10.1080/00071310020015280.
- Hahn, Daniela, Hgs. 2016. *Beyond Evidence: das Dokument in den Künsten*. Paderborn: Fink.
- Harasser, Karin, Helmut Lethen und Elisabeth Timm, Hgs. 2009. *Sehnsucht nach Evidenz*. Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1, Bielefeld: transcript.
- Haraway, Donna. 1988. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. *Feminist Studies* 14, Nr. 3: 575–99. DOI: 10.2307/3178066.
- Harms, Jan. 2023. „Von Sprechakten und Schreibfakten. Logiken des Protokolls in den True-Crime-Podcasts Serial und Undisclosed“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 15, Nr. 1: 43–53. DOI: 10.25969/mediarep/19407.
- . 2024. „Something happened in the processing.: Zur Sichtbarmachung forensischer Verfahren in der True-Crime-Serie The Staircase“. In *Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik*, herausgegeben von Roland Meyer, 57–66. Bildwelten des Wissens. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Harst, Joachim, Hg. 2024. *Virtuelle Investigationen. Revisionen des Indizienparadigmas in Literatur und Kunst*. Köln: usb.
- Hausbacher, Eva, Elisabeth Klaus, Ralph Poole, Ulrike Brandt et al. Hgs. 2012. *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?* Wiesbaden: Springer.
- Heidenreich, Nanna. 2019. „Practices of Politicizing Listening (to Migration)“. In *Performing Citizenship. Performance Philosophy*, herausgegeben von Paula Hildebrandt, Kristin Evert, Sybille Peters, Mirjam Schaub, Kristin Wildner et al., 279–87. London: Palgrave Macmillan.
- . 2022. *Spektakel und Möglichkeitsraum. Kunst und der lange Sommer der Migration*. Bielefeld: transcript.
- Heller, Charles. 2015. „Liquid Trajectories. Documenting Illegalised Migration and the Violence of Borders“. PhD., London: Goldsmiths University of London. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/15069/>.
- Helmond, Anne. 2018. „A Historiography of the Hyperlink: Periodizing the Web Through the Changing Role of the Hyperlink“. In *The SAGE Handbook of Web History*, herausgegeben von Niels Brügger und Ian Milligan, 227–41. London: Sage Publications.
- Hess, Sabine, Bernd Kasperek, Stefanie Kron, Mathias Rodatz et al. 2017. „Der lange Sommer der Migration. Krise, Rekonstruktion und ungewisse Zukunft des europäischen Grenzregimes“. In *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, herausgegeben von Sabine Hess, Bernd Kasperek, Stefanie Kron, Mathias Rodatz et al., 6–24. Berlin: Assoziation A.
- Hinterwaldner, Inge. 2017. „Prolog. Modellhaftigkeit und Bildhaftigkeit in Entwurfsartefakten“. In *Bildlichkeit im Zeitalter der Modellierung. Operative Artefakte in Entwurfsprozessen der Architektur und des Ingenieurwesens*, 13–30. Paderborn: Fink.
- Hoel, Aud Sissel. 2018. „Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory“. In *Image – Action – Space. Situating the Screen in Visual Practice*, herausgegeben von Louisa Feiersinger, Kathrin Friedrich und Moritz Queisner, 11–27. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hoelzl, Ingrid und Rémi Marie. 2015. *Softimage. Towards a New Theory of the Digital Image*. Bristol/Chicago: intellect.
- Höhler, Gerd und Nicole Bastian. 2019. „Interview mit Kyriakos Mitsotakis. Mahnung aus Athen: ‚So kann es in der Flüchtlingsfrage nicht weitergehen‘“. *Handelsblatt*, 19. November 2019. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://www.handelsblatt.com/politik/international/interview-mit-kyriakos-mitsotakis-mahnung-aus-athen-so-kann-es-in-der-fluechtlingsfrage-nicht-weitergehen/25239922.html>.
- Holert, Tom und Doreen Mende, Hgs. 2023. *Navigation beyond Vision*. Berlin: Sternberg Press.
- Holert, Tom. 2004. „Smoking Gun. Über den Forensic Turn der Weltpolitik“. In *Evidenz... Das sieht man doch!*, herausgegeben von Ralf F. Nohr, 20–42. Münster/ Hamburg/ Berlin/ London: Lit Verlag.
- . 2008. *Regieren im Bildraum*. Berlin: b\_books.
- . 2020. *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art’s Epistemic Politics*. Berlin: Sternberg Press.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Holquist, Michael. 2002. *Dialogism. Bakhtin and his World*. London/New York: Routledge.
- Honess Roe, Annabelle und Maria Pramaggiore, Hgs. 2019. *Vocal Projections. Voices in Documentary*. New York/London: Bloomsbury.
- Hornuff, Daniel. 2020. *Hassbilder*. Berlin: Wagenbach.
- HumanRights360. 2020a. „Defending Human Rights in Times of Border Militarization“. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://www.humanrights360.org/wp-content/uploads/2020/10/Evros-Report-19.10.pdf>.
- . 2020b. „During and After Crisis: Evros Border Monitoring Report. November 2019–April 2020“. Letzter Zugriff am 3. August 2024. <https://www.humanrights360.org/during-and-after-crisis-evros-border-monitoring-report/>.
- Hruschka, Constantin. 2018. „Dublin ist kein Fünf-Minuten-Verfahren – Zu Zurückweisungen an der Grenze“. *Verfassungsblog*, 23. Juni 2018. Letzter Zugriff am 5. Oktober 2024. <https://verfassungsblog.de/dublin-ist-kein-5-minuten-verfahren-zu-zurueckweisungen-an-der-grenze/>. DOI: 10.17176/20180625-144042-26.
- Iser, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- Jäger, Ludwig. 2006. „Schauplätze der Evidenz. Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze“. In *Die Listen der Evidenz* herausgegeben von Michael Cuntz, Barbara Nitsche, Isabell Otto und Marc Spaniol, 37–52. Köln: DuMont.
- . 2015. „Semantische Evidenz. Evidenzverfahren in der kulturellen Semantik“. In *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, herausgegeben von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, 39–62. Frankfurt/M.: Campus.
- Jehle, Martin. 2021. *Ungeschnitten. Zur Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino*. Marburg: Schüren.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jones, David Houston. 2022. *Visual Culture and the Forensic Culture, Memory, Ethics*. New York: Routledge.
- Jones, Mike. 2007. „Vanishing Point: Spatial Composition and the Virtual Camera“. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 2, Nr. 3: 225–43. DOI: 10.1177/1746847707083420.
- Kaleck, Wolfgang. 2019. „Mit Recht gegen die Macht“. In *Strategic Litigation. Begriff und Praxis*, herausgegeben von Alexander Graser und Christian Helmrich, 21–25. Baden-Baden: Nomos.
- Kalivoda, Gregor. 2005. „Juristische Rhetorik. Systematische, historische und interdisziplinäre Aspekte der forensischen Beredsamkeit“. In *Recht verhandeln. Argumentieren, Begründen und Entscheiden im Diskurs des Rechts*, herausgegeben von Kent D. Lerch, 321–42. Die Sprache des Rechts Bd. 2. Berlin: De Gruyter.
- Kammermeier, Niklas. 2023. „Täter:innen-Auftritte. Bedingungen der Sichtbarkeit für (be)schuldig(t)e Menschen“. In *Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen*, herausgegeben von Tabea Braun, Felix Hüttemann, Robin Schrade und Leonie Zilch, 131–152. Bielefeld: transcript.
- Kaplan, Louis. 2021. „Horizontal Thinking and the Emergence of Visual Culture“. In *A Concise Companion to Visual Culture*, herausgegeben von Joan A. Saab, Aubrey Anable, und Catherine Zuromskis, 21–38. New York: Wiley.
- Karamanidou, Lena und Bernd Kasperek. 2022. „From Exception to Extra-Legal Normality: Pushbacks and Racist State Violence Against People Crossing the Greek-Turkish Land Border“. *State Crime Journal* 11, Nr. 1: 12–32. DOI: 10.13169/statecrime.11.1.0012.
- Karamanidou, Lena, Bernd Kasperek und Simon Campbell. 2021. „Spaces of Detention at the Greek-Turkish Land Border“. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2021/05/spaces-detention>.
- Kasperek, Bernd und Marc Speer. 2013. „At the Nexus of Academia and Activism: bordermonitoring.eu“. *Postcolonial Studies* 16, Nr. 3: 259–68. DOI: 10.1080/13688790.2013.850044.
- Kasperek, Bernd. 2021. *Europa als Grenze. Eine Ethnographie der Grenzschutz-Agentur Frontex*. Bielefeld: transcript.
- Keady-Tabbal, Niamh und Itamar Mann. 2021. „‘Pushbacks’ as Euphemism“. *EJIL: Talk! Blog of the European Journal of International Law* (blog). 14. April 2021. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.ejiltalk.org/pushbacks-as-euphemism/>.
- Keenan, Thomas. 2014. „Counter-forensics and Photography“. *Grey Room* 55: 58–77. DOI: 10.1162/GREY\_a\_00141.
- Keep Talking Greece. 2020. „Greece warns Migrants with SMS: ‘Border Security to Maximum Level’“. 1. März 2020. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.keeptalkinggreece.com/2020/03/01/greece-sms-warning-migrants-evros/>.
- Kemmann, Ansgar. 1996. „Evidentia, Evidenz“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, herausgegeben von Gerd Ueding, 3:33–47. Tübingen: Fritz Niemeyer.
- Kim, Jihoon. 2016. *Between Film, Video, and the Digital. Hybrid Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury.
- . 2022. *Documentary’s Expanded Fields. New Media and the Twenty-First-Century Documentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Kirschenbaum, Matthew. 2012. *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge MA./London: MIT Press.
- Kittler, Friedrich, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Hgs. 2002. *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag.
- Klein, Klaus-Peter. 1979. „Handlungstheoretische Aspekte des ‚Erzählens‘ und ‚Berichtens‘“. In *Bedeutung, Sprechakte und Texte. Akten des 13. Linguistischen Kolloquiums*, herausgegeben von Marc Velde und Willy Vandeweghe, 2: 229–40. Tübingen: Max Niemeyer.
- Koçulu, Zübeyir. 2020. „I Will Never Forget How They Made Me Suffer: Turkish Refugee Sues Greece Over Forced Return Claims“. *Euronews*, 11. März 2020. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.euronews>.

- com/2020/03/11/i-will-never-forget-how-they-made-me-suffer-turkish-refugee-sues-greece-over-forced-retur.
- Kohout, Ann-Kathrin. 2019. „Screenshots“. *POP. Kultur und Kritik* 14: 83–95.
- Kolesch, Doris and Sybille Krämer, Hgs. 2006. *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Berlin: Suhrkamp.
- Kolesch, Doris. 2003. „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“. In *Medien/Stimmen*, herausgegeben von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, 267–81. Köln: DuMont.
- König, Ekkehard und Johannes G. Brandt. 2006. „Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive“. In *Stimme. Annäherungen an ein Phänomen*, herausgegeben von Kolesch, Doris und Krämer, Sybille, 111–29. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Koros, Dimitris. 2021. „The Normalization of Pushbacks in Greece. Biopolitics and Racist State Crime“. *State Crime Journal* 10, Nr. 2: 238–56. DOI: 10.13169/statecrime.10.2.0238.
- Kouvelakis, Stathis. 2018. „Borderland: Greece and the EU's Southern Question“. *New Left Review* 110, Nr. 2: 5–33.
- Kramer, Olaf. 2001. „Montage“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, herausgegeben von Gerd Ueding, 1476–84. Tübingen: Max Niemeyer.
- Krämer, Sybille. 2015. „Operative Bildlichkeit. Von einer ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexion über erkennendes ‚Sehen‘“. In *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, herausgegeben von Martina Heßler und Dieter Mersch, 94–122. Bielefeld: transcript.
- . 2016. *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Krautkrämer, Florian. 2014. „Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 11, Nr. 2: 113–126. DOI: 10.25969/mediarep/1257.
- Kreis, Ramona. 2017. „#refugeesnotwelcome: Anti-Refugee Discourse on Twitter“. *Discourse & Communication* 11, Nr. 5: 498–514. DOI: 10.1177/1750481317714121.
- Kreuzmair, Elias, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher. 2022. „Einleitung: Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien“. In *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, herausgegeben von Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher, 9–16. Bielefeld: transcript.
- Krüger, Klaus, Elke A. Werner und Andreas Schalhorn, Hgs. 2019. *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*. Bielefeld: transcript.
- Krüger, Klaus. 2016. *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*. Göttingen: Wallstein.
- Künzler, Sybille. 2012. „Vermessungen neuer Terrains: Google Maps Street View als medienlandschaftliche Topologie“. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 108, Nr. 2: 264–76. DOI: 10.5169/seals-348943.
- Kuster, Brigitta. 2007. „Die Grenze filmen“. In *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, herausgegeben von TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe, 187–201. Bielefeld: transcript.
- . 2018. *Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas*. Bielefeld: transcript.
- Latonero, Mark und Paula Kift. 2018. „On Digital Passages and Borders: Refugees and the New Infrastructure for Movement and Control“. *Social Media + Society* 4, Nr. 1: 1–11. DOI: 10.1177/2056305118764432.
- Latour, Bruno. 2000. „Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas“. In *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, 36–95. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 2004. „Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern“. *Critical Inquiry* 30, Nr. 2: 225–48. DOI: 10.1086/421123.
- . 2005. „From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public“. In *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, herausgegeben von Bruno Latour und Peter Weibel, 14–41. Boston MA.: MIT Press.
- . 2006. „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente“. In *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, herausgegeben von Andréa Belliger und David J. Krieger, 259–307. Bielefeld: transcript.
- Lee, Kevin B. 2016. „De-coding oder Re-Encoding?“ In *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, herausgegeben von Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmaier, 211–24. London: Palgrave Macmillan.
- Lehnert, Matthias und Robert Nestler. 2024. „Der Mythos von der Notlage“. *Verfassungsblog*, 9. September 2024. Letzter Zugriff am 5. Oktober 2024. <https://verfassungsblog.de/der-mythos-von-der-notlage/>. DOI: 10.59704/1c4bdcffd8d51cdd.
- Lethen, Helmut, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, Hgs. 2015. *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Frankfurt/M.: Campus.
- Leurs, Koen und Jeffrey Patterson. 2020. „Smartphones: Digital Infrastructures of the Displaced“. In *The Handbook of Displacement*, herausgegeben von Peter Adey, Janet C. Bowstead, Katherine Brickell, Vandana Desai et al., 583–97. Cham: Palgrave Macmillan.
- Levidis, Stefanos. 2021. „Border Natures. The Environment as Weapon at the Edges of Greece“. PhD., London: Goldsmiths University of London. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/30506/>.
- Link, Jürgen. 2012. „Kollektivsymbolik und die deutsche Krise seit dem Jahr 2000“. In *Erzählungen im Öffentlichen*, herausgegeben von Markus Arnold, Gert Dressel und Willy Viehöver. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Linseisen, Elisa. 2020a. *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*. Lüneburg: Meson Press.
- . 2020b. „Medien / Denken / Um /Formatieren.“ In *Experimente lernen, Techniken tauschen, ein spekulatives Handbuch*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 51–69. Weimar/Berlin: nocturne.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Locard, Edmond. 1930. *Die Kriminaluntersuchung und ihre wissenschaftlichen Methoden*. Berlin: Kameradschaft Verlagsgesellschaft.
- Löffler, Petra. 2010. „Licht, Spur, Messung. Kritik des fotografischen Bildes“. In *Bild/Kritik*, herausgegeben von Bernhard J. Dotzler, 79–133. Berlin: Kadmos.
- . 2014a. *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*. Zürich: Diaphanes.
- . 2014b. „Semiologie und Rhetorik des Bildes“. In *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, herausgegeben von Claudia Benthien und Brigitte Weingart, 121–38. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Love, Heather. 2010. „Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn“. *New Literary History* 41, Nr. 2: 371–91. DOI: 10.1353/nh.2010.0007.
- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lunenfeld, Peter. 2002. „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild“. In *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, herausgegeben von Herta Wolf, 158–77. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lynes, Krista, Tyler Morgenstern und Ian Alan Paul, Hgs. 2020. *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*. Bielefeld: transcript.
- MacKenzie, Adrian und Anna Munster. 2019. „Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisibilities“. *Theory, Culture & Society* 36, Nr. 5: 3–22. DOI: 10.1177/0263276419847508.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge MA.: MIT Press.
- . 2007. „After Effects, or Velvet Revolution“. *Artifact* 1, Nr. 2: 67–75. DOI: 10.1080/17493460701206744.
- Maschewski, Felix und Anna-Verena Nosthoff. 2019. „Netzwerkaffe. Über Facebook als kybernetische Regierungsmaschine und das Verschwinden des Subjekts“. In *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, herausgegeben von Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby, 55–80. Bielefeld: transcript.
- Masteron, Nicholas. 2022. „Blender for Forensic Architecture – M2 Hospital Bombing in Aleppo“. *Blender Nation*. <https://www.blendernation.com/2017/02/25/blender-forensic-architecture-m2-hospital-aleppo/>.
- Maye, Harun, Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann, Hgs. 2007. *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Konstanz: UVK.
- Meilicke, Elena. 2018. „Filmkolumne. Crazy Wall“. *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken* 72/83: 63–69.
- Meis, Mareike. 2021. *Die Ästhetisierung und Politisierung des Todes. Handyvideos von Gewalt und Tod im Syrienkonflikt*. Bielefeld: transcript.
- Menke, Bettine und Juliane Vogel. 2018. „Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene“. In *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters des Fliehenden*, herausgegeben von Bettine Menke und Juliane Vogel, 7–25. Berlin: Theater der Zeit.
- Menke, Bettine. 2014. „On/Off“. In *Auftreten. Wege auf die Bühne*, herausgegeben von Juliane Vogel und Christopher Wild, 180–88. Berlin: Theater der Zeit.
- Mersch, Dieter. 2006. „Präsenz und Ethizität der Stimme“. In *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, herausgegeben von Doris Kolesch und Sybille Krämer, 211–36. Berlin: Suhrkamp.
- Metz, Christian. 1997. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus.
- Meyer, Christoph. 2015. „Handys sind für Flüchtlinge kein Luxus“. *Süddeutsche Zeitung*, 11. August 2015. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/vorurteile-warum-handys-fuer-fluechtlinge-kein-luxusartikel-sind-1.2603717>.
- Meyer, Roland. 2019. *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz University Press.
- . 2022. „Wilde Forensik. Zur Ikonologie digitaler Bildevidenz“. In *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*, herausgegeben von Jörg Probst, 267–82. Berlin: Reimer.
- . 2024. „Spekulative Strategien. KI-Bilder, Memesis und wilde Forensik“. *Fotogeschichte* 172: 38–44.
- Meynen, Gloria. 2004. *Büro*. Dissertation, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17123>.
- Miggelbrink, Judith. 2019. *Staatliche Grenzen*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Mitchell, W.J.T. 1992. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge MA./London: MIT Press.
- Mittman, Asa. 2012. „Inverting the Panopticon. Google Earth, Wonder and Earthly Delights“. *Literature Compass* 9, Nr. 12: 938–54. DOI: 10.1111/lic3.12019.
- Mobile Info Team. 2019. „Illegal Pushbacks in Evros. Evidence of Human Rights Abuses at the Greece/Turkey Border“. Annual Report 2018-19. Letzter Zugriff am 7. August 2024. <https://www.mobileinfoteam.org/pushbacks>.
- Möbius, Hanno. 2000. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink.
- Mulcahy, Linda. 2011. *Legal Architecture: Justice, Due Process and the Place of Law*. London: Routledge.
- Müller-Helle, Katja. 2022. *Bildzensur. Infrastrukturen der Löschung*. Berlin: Wagenbach.
- Müller, Jan-Dirk. 2006. „Rhetorik und Evidential im Denken der Frühen Neuzeit“. *SFB 573: Mitteilungen* 1: 6–8.
- . 2015. „Evidential und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit“. In *Die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, herausgegeben von Helmut Lethen, Ludwig Jäger, und Albrecht Koschorke, 261–89. Frankfurt/M.: Campus.
- Mungiu-Pippidi, Alina und Igor Munteanu. 2009. „Moldava’s ‚Twitter Revolution‘“. *Journal of Democracy* 20, Nr. 3: 136–42.
- Münz, Stefan. 2002. „Foren und Boards“. *Webkompetenz* (blog). 17. März 2002. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <http://webkompetenz.wikidot.com/selfhtml:foren-und-boards>.

- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nail, Thomas. 2020. „Migrant Images“. In *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*, herausgegeben von Krista Lynes, Tyler Morgenstern und Ian Alan Paul, 147–63. Bielefeld: transcript.
- Nartey, Mark. 2022. „Centering Marginalized Voices: A Discourse Analytic Study of the Black Lives Matter Movement on Twitter“. *Critical Discourse Studies* 19, Nr. 5: 523–38. DOI: 10.1080/17405904.2021.1999284.
- Naß, Mira Anneli. 2021a. „Bilder von Überwachung oder Überwachungsbilder? Zur Ästhetik des Kritisierten als Ästhetik der Kritik bei Hito Steyerl und Forensic Architecture“. *ffk Journal* 6: 38–56. DOI: 10.25969/mediarep/15870.
- . 2021b. „Investigative Commons / Laura Poitras: Circles“. *Camera Austria*, Nr. 155: 65–66.
- . 2022. „Ambivalenzen der Bildforensik. Visuelle Verifizierung zwischen Aktivismus und Verschwörungsideologie“. *montage AV* 31: 18–39. DOI: 10.5771/9783741001628.
- Neubauer, Tatjana. 2023. *The Mediatization of the O.J. Simpson Case. From Reality Television to Filmic Adaptation*. Bielefeld: transcript.
- Nichols, Bill. 1983. „The Voice of Documentary“. *Film Quarterly* 36, Nr. 3: 17–30.
- Nohr, Rolf F., Hg., 2004. *Evidenz – „... Das sieht man doch!“*. Münster/Hamburg/London: LIT.
- . 2014. *Nützliche Bilder: Bild, Diskurs, Evidenz*. Münster: LIT.
- Otto, Isabell und Mathias Denecke. 2013. „WhatsApp und das prozessuale Interface“. *Sprache und Literatur* 111, Nr. 1: 14–29.
- Otto, Isabell. 2023. *Tiktok*. Berlin: Wagenbach.
- Otto, Ulf. 2013. *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: transcript.
- Panofsky, Erwin. 1980. „Perspektive als symbolische Form“. In *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, 99–166. Berlin: Volker Spiess.
- Pantenburg, Volker. 2011. „Auge/Maschine I-III“. In *Harun Farocki. Weiche Montagen*, herausgegeben von Yilmaz Dziewior, 52–61. Köln: Walther König.
- . 2017. „Working images. Harun Farocki and the operational image“. In *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, herausgegeben von Jens Eder und Charlotte Klönk, 49–62. Manchester: Manchester University Press.
- . 2020. „Videographic Film Studies“. In *Handbuch Filmanalyse*, herausgegeben von Malte Hagener und Volker Pantenburg, 485–502. Wiesbaden: Springer.
- . 2022. *Aggregatzustände bewegter Bilder*. Berlin: August.
- Parikka, Jussi. 2023. *Operational Images. From the Visual to the Invisual*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paßmann, Johannes. 2018. *Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie*. Frankfurt/M., New York: Campus.
- Paulsen, Kris. 2017. *Here/There. Telepresence, Touch, and Art at the Interface*. Cambridge/London: MIT Press.
- Pérez Zapata, Beatriz und Víctor Navarro-Remesal. 2023. „Recording One’s Vulnerability: Refugees’ Experiences in the Auto-Documentaries #MyEscape (2016), Chauka Please Tells Us the Time (2017), and Midnight Traveler (2019)“. In *Embodied Vulnerabilities in Literature and Film*, herausgegeben von Cristina M. Gámez-Fernández und Miriam Fernández-Santiago, 183–97. New York: Routledge.
- Perlson, Hili. 2017. „The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel is Not an Artwork. It’s Evidence“. *artnet*, 8. Juni 2017. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://news.artnet.com/art-world/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701>.
- Peters, John Durham. 2015. *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Peters, Kathrin. 2016. „Bilder des Protests. Über die ‚Woman in the Blue Bra‘ und relationale Zeugnenschaft“. In *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, herausgegeben von Marcel Finke, Heide Barrenechea und Moritz Schumm, 205–21. Paderborn: Fink.
- Peters, Sybille und Martin Jörg Schäfer, Hgs. 2006. *„Intellektuelle Anschauung‘: Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*. Bielefeld: transcript.
- Peters, Sybille. 2011. *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript.
- Pfeifer, Michelle. 2023. „The Native Ear“. *Accented Testimonial Desire and Asylum*. In *Thinking with an Accent. Toward a New Object, Method and Practice*, herausgegeben von Pooja Rangan, Akshya Saxena, Ragini Tharoor Srinivasan und Pavitra Sundar, 192–207. Oakland: University of California Press.
- Polze, Anna und Lisa Stuckey. 2022. „Media Aesthetics of Collaborative Witnessing: Three Takes on ‚Three Doors – Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh‘ at Frankfurter Kunstverein“. *Third Text*, 1. September 2022. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <http://www.thirdtext.org/stuckey-polze-threedoors>.
- Polze, Anna. 2020. „Onlinebesprechung. Material Witness“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)*, 30. September 2020. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://zfmediawissenschaft.de/online/besprechung/material-witness>.
- . 2022a. „Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss. Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture“. Herausgegeben von Marion Biet und Nicole Kandioler. *Zeitschrift für Medienkomparatistik* 3, 87–104.
- . 2022b. „Screenshots in bewegtbildlichen Arrangements“. *Rabbit Eye-Zeitschrift für Filmforschung* 12: 78–89.
- . 2023. „Im Feed erscheinen. Rhetorische Ansätze in den visuellen Investigationen von Forensic Architecture“. In *Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik*, herausgegeben von Roland Meyer, 84–97. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Berlin/Boston: De Gruyter.

- . 2024. „Soziale Medien als *accidental archives*. Ein Gespräch mit Maria Mingo (Mnemonic)“. In *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, herausgegeben von Rupert Gaderer und Vanessa Grömmke, 249–264. Bielefeld: transcript.
- Pomerantz, Jeffrey. 2015. *Metadata*. Cambridge MA.: MIT Press.
- Pouturus, Patrice. 2023. „Asyl/Asylsuchende“. In *Umkämpfte Begriff der Migration. Ein Inventar*, herausgegeben von Inken Bartels, Isabella Löhr, Christiane Reinecke, Philipp Schäfer et al., 31–44. Bielefeld: transcript.
- Praetorius, Charlotte. 2022. *Found Foto-Film. Aneignungen analoger Fotografie im zeitgenössischen Essay- und Dokumentarfilm*. Marburg: Büchser.
- Pro Asyl. 2023. „Wenn Menschenrechte verschwinden“. Frankfurt/M.: Pro Asyl. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.proasyl.de/material/wenn-menschenrechte-verschwinden/>.
- Rancière, Jacques. 2002. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- . 2008. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b. books.
- Rangan, Pooja, Saxena Akshya, Srinivasan Ragini Tharoor und Pavitra Sundar. 2023. „Introduction. Thinking with an Accent“. In *Thinking with an Accent. Toward a New Object, Method and Practice*, herausgegeben von Pooja Rangan, Akshya Saxena, Ragini Tharoor Srinivasan und Pavitra Sundar, 2–20. Oakland: University of California Press.
- Rangan, Pooja. 2017a. *Immediations. The Humanitarian Impulse in Documentary*. Durham: Duke University Press.
- . 2017b. „Audibilities: Voices and Listening in the Penumbra of Documentary. An Introduction“. *Discourse* 39, Nr. 3: 279–91. DOI: 10.13110/discourse.39.3.0279.
- . 2019. „Auditing the Call Center Voice: Accented Speech and Listening in Sonali Gulati's Nalini by Day, Nancy by Night (2005)“. In *Vocal Projections. Voices in Documentary*, herausgegeben von Annabelle Honess Roe und Maria Pramaggiore, 29–44. New York/London: Bloomsbury.
- Rass, Christoph und Melanie Ulz, Hgs. 2018. *Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität*. Wiesbaden: Springer.
- Rebentisch, Juliane. 2022. *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. 2017. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reißig, Anna. 2022. „Where the Law Loses its Function: The contested Politics of Visibility surrounding Pushbacks at the EU border in Greece“. *Crimmigration & Recht* 2. Letzter Zugriff am 4. August 2024. [https://www.bjtitidschriften.nl/tidschrift/CenR/2022/2/CenR\\_2542-9248\\_2022\\_006\\_002\\_003/](https://www.bjtitidschriften.nl/tidschrift/CenR/2022/2/CenR_2542-9248_2022_006_002_003/).
- Renderguide.com. 2020. „How to Move the Camera in Blender“. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://renderguide.com/blender-camera-tutorial/>.
- Rheinberger, Hans-Jörg. 2021. *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*. Berlin: Suhrkamp.
- Rhino 6 Tutorials. 2019a. „Arch 481 Composition 101 1 1 Saving views in Rhino“. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Ni2h8tDk4B0>.
- Rhino 6 Tutorials. 2019b. „Arch 481 Composition 101 1 2 manipulating the virtual camera in Rhino“. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=CUSgjHf1b1c>.
- Richter, Sebastian. 2008. *Digitaler Realismus. Zwischen Computer-Animation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen*. Bielefeld: transcript.
- Rogers, Christina. 2015. „Wenn Data stirbt. Grenzen, Kontrolle und Migration“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 7, Nr. 2: 57–65. DOI: 10.25969/mediarep/1566.
- Ronell, Avital. 1989. *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Ronzheimer, Paul, Liana Spyropoulou und Daniel Biskup. 2019. „Griechen Premier Mitsotakis: 'Unsere Küstenwache ist kein Reisebüro'“. *BILD*, 15. Dezember 2019. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.bild.de/bild-plus/politik/ausland/politik-ausland/fluechtlingskrise-griechen-premier-unsere-kuestenwache-ist-kein-reisebuero-66701646.bild.html>.
- Rossipal, Christian. 2021. „Poetics of Refraction. Mediterranean Migration and New Documentary Forms“. *Film Quarterly* 74, Nr. 3: 35–45. DOI: 10.1525/fq.2021.74.3.35.
- Rothöhler, Simon. 2018. *Das verteilte Bild. Stream - Archiv - Ambiente*. München: Fink.
- . 2021. *Medien der Forensik*. Bielefeld: transcript.
- Rubinstein, Daniel und Katrina Sluis. 2013. „Concerning the Undecidability of the Digital Image“. *Photographies* 6, Nr. 1: 151–58. DOI: 10.1080/17540763.2013.788848.
- Rubinstein, Daniel. 2010. „Tag, Tagging“. *Philosophy of Photography* 1, Nr. 2: 197–200. DOI: 10.1386/pop.1.2.197.7.
- . 2020. *Fotografie nach der Philosophie: Repräsentationsdämmerung*. Leipzig: Merve.
- Sachs-Hombach, Klaus und Maic Masuch. 2007. „Können Bilder uns überzeugen?“ In *Bildrhetorik*, herausgegeben von Joachim Knape, 49–70. Baden-Baden: Koerner.
- Sander, Sarah. 2019. „Prekäre Passagen. Medien und Praktiken der Migration“. Dissertation, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar.
- . 2022. „Vom Schiff zum Boot. Zu einer medialen Archäologie der Globalisierung“. In *Das Schiff*, 75–83. Archiv für Mediengeschichte 20, herausgegeben von Friedrich Balke, Bernhard Siegart und Joseph Vogl. Berlin: Vorwerk 8.
- Sängerlaub, Alexander. 2020. „Im Zeitalter von Fake News. Warum sich der (Nachrichten)Journalismus neu erfinden muss“. In *Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter. Ein Handbuch*, herausgegeben von Tanja Köhler, 99–117. Bielefeld: transcript.
- Sarantaki, Antonia-Maria. 2023. *Frontex and the Rising of a New Border Control Culture in Europe*. London/New York: Routledge.
- Schabacher, Gabriele. 2022. *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*. Berlin: Kadmos.

- Schankweiler, Kerstin, Verena Straub und Tobias Wendl, Hgs. 2019. *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*. New York: Routledge.
- Schankweiler, Kerstin. 2019. *Bildproteste. Widerstand im Netz*. Berlin: Wagenbach.
- Schauerte, Eva und Sebastian Vehliken, Hgs. 2018. *Faktizitäten*. Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM) 10, Nr. 2. Berlin/Zürich: Diaphanes.
- Scheuermann, Arne und Francesca Vidal, Hgs. 2017. *Handbuch Medienrhetorik*, Bd. 6. Handbücher Rhetorik. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Schirer, Antoine. 2022. „Tutorials“. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://antoineschirer.fr/sharing/tutorials-tools/>.
- Schirren, Thomas. 2008. „Redeabsicht und Wirkungsmodi (docere, delectare, movere)“. In *Rhetoric und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internes Handbuch historischer und systematischer Forschung*, herausgegeben von Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knape, 1598–602. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Berlin/New York: De Gruyter.
- Schneeberger, Hans, und Robert Feix. 2011. *Adobe InDesign CS5.5. Das umfassende Handbuch*. Bonn: Galileo Press.
- Schön, Donald A. 1983. *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Schrade, Robin. 2023. „Grenzen, Flucht und Medien: Überlegungen zu medialen Gefügen und territorialen Grenzen anhand des BBC-Videos: Your phone is now a refugee's phone“. *ffk Journal* 8: 187–99. DOI: 10.25969/mediarep/19391.
- Schröter, Jens. 2003. „Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computer-generierten Bildern“. *Fotogeschichte* 88: 3–16.
- Schuppli, Susan. 2020. *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*. Cambridge MA./London: MIT Press.
- Schwarte, Ludger. 2015. *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn: Fink.
- Seibel, Sven. 2015. „Relationsbilder. Zum Verhältnis von Ethik, Politik und Medienästhetik in den (post-) kinematografischen Anordnungen von Omer Fast, Harun Farocki, Hito Steyerl und Aernout Mik“. Dissertation, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität.
- Seibert, Thomas M. 1996. *Zeichen, Prozesse. Grenzgänge zur Semiotik des Rechts*. Berlin: Duncker & Humblot.
- . 2004. *Gerichtsrede. Wirklichkeit und Möglichkeit im forensischen Diskurs*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Seier, Andrea. 2019. *Mikropolitik der Medien*. Berlin: Kadmos.
- Seitter, Walter. 2001. „Möbel als Medien. Prothesen, Paßformen, Menschenbildner. Zur theoretischen Relevanz Alter Medien“. In *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, herausgegeben von Annette Keck und Nicolas Pethes, 177–92. Bielefeld: transcript.
- . 2002. *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen*. Weimar: VDG.
- Sekula, Alan. 1986. „The Body and the Archive“. *October* 39, 3–64.
- Shapin, Steven und Simon Schaffer. 1985. *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Shapin, Steven. 1984. „Pump and Circumstance: Robert Boyle's Literary Technology“. *Social Studies of Science* 14, Nr. 4: 481–520.
- Siegel, Greg. 2014. *Forensic Media. Reconstructing Accidents in an Accelerated Modernity*. Durham/London: Duke University Press.
- Siegel, Steffen. 2018. „Die größte Fotomontage der Welt. Ästhetische Ordnungen in ‚Google Street View‘“. *Rundbrief Fotografie* 100, 9–20.
- Siegert, Bernhard und Lorenz Engell, Hgs. 2018. *Alternative Fakten*. Zeitschrift für Medien und Kulturforschung (ZMK) 9.
- Siegert, Bernhard. 1993. *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- SITU Research. 2021. „Charlotte Kettling Analysis“. 2021. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://situ.nyc/research/projects/charlotte-kettling-analysis>.
- Snyder, Joel. 2002. „Das Bild des Sehens“. In *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, herausgegeben von Herta Wolf, 23–59. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin.
- . 2003. *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien: Hanser.
- Sprenger, Florian. 2018. „Zehn Elemente einer Medientheorie mobiler Adressierung“. In *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*, herausgegeben von Oliver Ruf, 243–68. Bielefeld: transcript.
- Srnicek, Nick. 2017. *Platform Capitalism*. London: Polity.
- Stankievich, Charles. 2019. „Exhibit A: Notes on a Forensic Turn in Contemporary Art“. *Afterall* 47. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.afterall.org/article/exhibita-notes-on-a-forensic-turn-in-contemporary-art>.
- Star, Susan Leigh und Karen Ruhleder. 2017. „Schritte zu einer Ökologie von Infrastruktur. Design und Zugang für großangelegte Informationsräume [1995/1996]“. In *Grenzobjekte und Medienforschung*, von Susan Leigh Star, herausgegeben von Sebastian Gießmann und Nadine Taha, 359–401. Bielefeld: transcript.
- Star, Susan Leigh und Martha Lampland. 2017. „Mit Standards leben“. In *Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung*, herausgegeben von Sebastian Gießmann und Nadine Taha, 483–509. Bielefeld: transcript.
- Stegmüller, Wolfgang. 1969. *Metaphysik, Skepsis, Wissenschaft*. Berlin/Heidelberg/New York: Springer.
- Steinbach, Armin. 2015. „Evidenz als Rechtskriterium: Versuch einer dogmatischen Verortung“. *Archiv des öffentlichen Rechts* 140, Nr. 3: 367–414. DOI: 10.1628/000389115X14459439830788.
- Steinberg, Leo. 1972. „Other Criteria“. In *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, 55–91. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- Steinbrink, Bernd. 1992. „Actio“. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, herausgegeben von Gerd Ueding, 43–74. Tübingen: Max Niemeyer.



## LITERATURVERZEICHNIS

- Sterne, Jonathan und Zoë De Luca. 2019. „In Museums, There is No Hearing Subject“. *Curator. The Museum Journal* 62, Nr. 3: 301–6. DOI: 10.1111/cura.12325.
- Steyerl, Hito. 2008. „Die Gegenwart der Subalternen“. In *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, herausgegeben von Chakravorty Gayatri Spivak, 7–16. Wien: Turia + Kant.
- . 2012. „In Defense of the Poor Image“. In *The Wretched of the Screen*, 32–45. Berlin: Sternberg Press.
- . 2013. „Too Much World: Is the Internet Dead?“ *e-flux Journal* 49. <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>.
- Stiegler, Bernd. 2009. *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München: Wilhelm Fink.
- Straub, Verena. 2021. *Das Selbstmordattentat im Bild. Aktualität und Geschichte von Märtyrerverzeugnissen*. Bielefeld: transcript.
- Strick, Benjamin „Bendobrown“. 2021. „OSINT At Home #4 – Identify a location from a photo or video (geolocation)“. 1. Februar 2021. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=RoqWbpZUOso>.
- . 2022. „OSINT At Home - Tutorials on Digital Research, Verification and Open Source Investigations“. 2022. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLFPX1Vfqk3ehZKSFeb9pVIHQxqrNW8Sy>.
- Strick, Simon. 2021. *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript.
- Stuckey, Lisa. 2022. *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Švelch, Jan. 2020. „Redefining Screenshots: Toward Critical Literacy of Screen Capture Practices“. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 27, Nr. 2: 1–16. DOI: 10.1177/1354856520950184.
- Terranova, Tiziana. 2012. „Attention, Economy and the Brain“. *Culture Machine* 13: 1–19.
- The Greek Ombudsman. 2021. „Alleged pushbacks to Turkey of foreign nationals who had arrived in Greece seeking international protection“. Interim Report. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.synigoros.gr/en/category/default/post/alleged-pushbacks-to-turkey-of-foreign-nationals-who-had-arrived-in-greece-seeking-international-protection>.
- Thym, Daniel. 2023. „'Pushbacks' an den deutschen Grenzen: ja, nein, vielleicht?“ *Verfassungsblog*, 29. September 2023. Letzter Zugriff am 5. Oktober 2024. <https://verfassungsblog.de/pushbacks-an-den-deutschen-grenzen-ja-nein-vielleicht/>. DOI: 10.17176/20230929-223444-0.
- . 2024. „Nun also doch? Zurückweisungen von Asylbewerbern aufgrund einer ‚Notlage‘“. *Verfassungsblog*, 4. September 2024. Letzter Zugriff am 5. Oktober 2024. <https://verfassungsblog.de/nun-also-doch-zurueckweisungen-von-asylbewerbern-aufgrund-einer-notlage/>. DOI: 10.59704/6f510baf2199a252.
- Tim. 2017. „Montagefläche in InDesign vergrößern“. *InDesign-Blog (blog)*. 7. März 2017. Letzter Zugriff am 6. August 2024. <https://www.indesign-blog.de/montageflaeche-in-indesign-vergroesern/>.
- Todorova, Maria. 2009. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Tollmann, Vera. 2023. *Sicht von oben „Powers of Ten“ und Bildpolitiken der Vertikalität*. Leipzig: Spector Books.
- . 2024. „Ein Forschungsstand: Bildbegriffe, Bildpolitiken, Bildpraktiken“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)*, 16, Nr. 2: 148–153. DOI: 10.25969/mediarep/23150.
- Tondo, Lorenzo. 2020. „'Black Book' of Thousands of Illegal Migrant Pushbacks Presented to EU“. *The Guardian*, 23. Dezember 2020. <https://www.theguardian.com/global-development/2020/dec/23/black-book-of-thousands-of-migrant-pushbacks-presented-to-eu>.
- Trinh T. Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York/London: Routledge.
- Trüstedt, Kathrin. 2022. *Stellvertretung. Zur Szene der Person*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Tsianos, Vassili S. 2015. „Feldforschung in den ‚mobile commons‘“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 7, Nr. 1: 115–25. DOI: 10.25969/mediarep/1438.
- Tufekci, Zeynep. 2017. *Twitter and Tear Gas. The Power and Fragility of Networked Protest*. New Haven/London: Yale University Press.
- Ueding, Gerd und Bernd Steinbrink. 2011. *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- „Twitter“. o. J. In *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. Letzter Zugriff am 11. Juli 2023. <https://en.wikipedia.org/wiki/Twitter>.
- United Nations. 1951. *Convention relating to the Status of Refugees*. Letzter Zugriff am 4. August 2024. <https://www.ohchr.org/sites/default/files/refugees.pdf>.
- Van Dijk, José. 2013. *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. New York: Oxford University Press.
- Van Kempen, Anke. 2005. *Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss*. Freiburg: Rombach.
- Veel, Kristin. 2012. „Calm Imaging: The Conquest of Overload and the Conditions of Attention“. *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, 119–32.
- Vismann, Cornelia und Markus Krajewski. 2009. „Kommentar, Code und Kodifikation“. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3 (1): 5–16.
- Vismann, Cornelia. 2000. *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M.: Fischer.
- . 2002. „Action Writing: Zur Mündlichkeit im Recht“. In *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, herausgegeben von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, 133–51. Berlin: Akademie Verlag.
- . 2006. „Benjamin als Kommentator“. In *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, herausgegeben von Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke, 347–62. München/Paderborn: Fink.

- . 2008. „Drei Versionen des Schlußworts vor Gericht“. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2, Nr. 2: 11–21.
- . 2011. *Medien der Rechtsprechung*. Herausgegeben von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- Vogel, Juliane, und Christopher Wild. 2014. „Auftreten: Wege auf die Bühne“. In *Auftreten. Wege auf die Bühne*, herausgegeben von Juliane Vogel und Christopher Wild, 6–37. Berlin: Theater der Zeit.
- Vogel, Juliane. 2014. „Who's there? Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“. In *Auftreten. Wege auf die Bühne*, herausgegeben von Juliane Vogel und Christopher Wild, 22–37. Berlin: Theater der Zeit.
- . 2015. „Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800“. In *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, herausgegeben von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, 137–52. Frankfurt/M.: Campus.
- . 2018. *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn: Fink.
- Vogl, Joseph. 2021. *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. C.H.Beck: München.
- Watkin, David. 2009. *The Roman Forum*. Cambridge MA.: Harvard University Press.
- Weber, Thomas. 2017. „Flüchtlingsbilder‘ in Transformation. Operationen des Übersetzens und Rahmens in medialen Milieus“. In *Übersetzen und Rahmen. Praktiken mediale Transformation*, herausgegeben von Claudia Benthien und Gabriele Klein, 207–21. Paderborn: Fink.
- Weizman, Eyal und Matthew Fuller. 2021. *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. London: Verso.
- Weizman, Eyal und Thomas Keenan. 2020. *Mengeles Schädel. Kurze Geschichte der forensischen Ästhetik*. Leipzig: Merve.
- Weizman, Eyal. 2007. *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*. London: Verso.
- . 2011. *The Least of All Possible Evils. Humanitarian Violence from Arendt to Gaza*. London: Verso.
- . 2012. *Forensic Architecture. Notes from Fields and Forums*, Bd. 001. 100 Notes – 100 Thoughts. Ostfildern: Hatje Cantz.
- . 2017. *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. London: Verso.
- . 2019. „Open Verification“. *e-flux Architecture*. <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>.
- Wentz, Daniela. 2017. *Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie*. Paderborn: Fink.
- Werner, Elke. 2019. „Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung“. In *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, herausgegeben von Klaus Krüger, Elke A. Werner und Andreas Schalhorn, 9–42. Bielefeld: transcript.
- WhatsApp. 2020. „WhatsApp Encryption Overview. Technical white Paper“. Letzter Zugriff am 4. August 2024. [https://scontent-fra5-1.xx.fbcdn.net/v/t39.8562-6/384251896\\_820338303082371\\_8514785982310046047\\_n.pdf](https://scontent-fra5-1.xx.fbcdn.net/v/t39.8562-6/384251896_820338303082371_8514785982310046047_n.pdf).
- Wieviorka, Annette. 2006. *The Era of the Witness*. Ithaka: Cornell University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1995a. „Letzte Schriften über die Philosophie“. In *Werkausgabe*, Bd. 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wittgenstein, Ludwig. 1995b. „Philosophische Untersuchungen“. In *Werkausgabe*, Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wolf, Burkhardt. 2016. „Medien der Bürokratiekritik. Paperwork im Zeitalter der ‚Verwaltungskultur‘“. In *Medien der Bürokratie*. Herausgegeben von Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl. Archiv für Mediengeschichte 16, 41–51.
- Wolfe, Charles. 1997. „Historicising the ‚Voice of God‘: The Place of Vocal Narration in Classical Documentary“. *Film History* 9, Nr. 2: 149–67.
- Zachmann, Karin und Sarah Ehlers, Hgs. 2019. *Wissen und Begründen. Evidenz als umkämpfte Ressource in der Wissensgesellschaft*. Baden-Baden: Nomos.
- . 2019. „Wissen und Begründen: Evidenz als umkämpfte Ressource in der Wissensgesellschaft. Einleitung“. In *Wissen und Begründen. Evidenz als umkämpfte Ressource in der Wissensgesellschaft*, herausgegeben von Karin Zachmann und Sarah Ehlers, 9–29. Baden-Baden: Nomos.
- Zittel, Claus. 2015. „Trägerische Evidenz. Bilder als Schauplatz philosophischer Auseinandersetzungen“. In *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, herausgegeben von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke, 290–325. Frankfurt/M.: Campus.
- Zuboff, Shoshana. 2019. *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs.

# Medienverzeichnis

## Videoinvestigationen von Forensic Architecture

- The Left-To-Die Boat*. 11. April 2012. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat>.
- Stopping the Wall in Battir*. 4. Januar 2015. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-wall-in-battir>.
- The Bombing of Rafah*. 31. Juli 2015. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-bombing-of-rafah>.
- The Murder of Halit Yozgat*. 8. Juni 2017. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>.
- The Enforced Disappearance of the Ayotzinapa Students*. 26. September 2017. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-enforced-disappearance-of-the-ayotzinapa-students>.
- Pushbacks Across the Evros/Meriç River: Analysis of Video Evidence*. 13. Dezember 2019. <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-analysis-of-video-evidence>.
- Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdogan*. 8. Februar 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-ayse-erdogan>.
- Shipwreck at the Threshold of Europe, Island of Lesbos, Aegean Sea*. 19. Februar 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/shipwreck-at-the-threshold-of-europe>.
- The Killing of Muhammad Gulzar*. 8. Mai 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-muhammad-gulzar>.
- Pushbacks in Melilla: ND and NT v. Spain*. 16. Juni 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-in-melilla-nd-and-nt-vs-spain>.
- The Killing of Muhammad Al-Arab*. 3. Juli 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-muhammad-al-arab>.
- Pushbacks at the Evros/Meriç River: Situated Testimony*. 19. Oktober 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/evros-situated-testimony>.
- Situated Testimony: The Case of Fady*. 19. Oktober 2020. <https://chaptered-video.forensic-architecture.org/fady/>.
- Situated Testimony: The Case of Kuzey*. 19. Oktober 2020. <https://chaptered-video.forensic-architecture.org/kuzey/>.
- Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*. 28. Oktober 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/police-brutality-at-the-black-lives-matter-protests>.
- The Beirut Port Explosion*. 17. November 2020. <https://forensic-architecture.org/investigation/beirut-port-explosion>.
- The Extrajudicial Execution of Ahmad Ereket*. 23. Februar 2021. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-extrajudicial-execution-of-ahmad-ereket>.
- Digital Violence. How the NSO Group Enables State Terror*. 3. Juli 2021. <https://forensic-architecture.org/investigation/digital-violence-how-the-nso-group-enables-state-terror>.
- Racist Terror Attack in Hanau: The Arena Bar*. 20. Dezember 2021. <https://forensic-architecture.org/investigation/hanau-the-arena-bar>.
- Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Parvin*. 2. Februar 2022. <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-parvin>.
- Racist Terror Attack in Hanau: The Police Operation*. 2. Juni 2022. <https://forensic-architecture.org/investigation/racist-terror-attack-in-hanau-the-police-operation>.
- Restituting Evidence: Genocide and Reparations in German Colonial Namibia*. 4. November 2022. <https://forensic-architecture.org/investigation/restituting-evidence-genocide-and-reparations-in-german-colonial-namibia-phase-1>.

## Websites

- Anthropocene Curriculum. 2020. „The Shape of Practice 2020“. <https://www.anthropocene-curriculum.org/project/the-shape-of-a-practice>.
- Foldout. 2023. „Foldout. Border Surveillance Made Smart and Seamless“. <https://foldout.eu>.
- Forensic Architecture. 2024. „Forensic Architecture“. <https://forensic-architecture.org/>.
- HKW. 2023. „Inherited Testomines“. <https://www.hkw.de/en/programme/events/inherited-testimonies>.
- Mnemonic. 2024. „Our Work“. <https://mnemonic.org/en/our-work>.
- Museum der Moderne Salzburg. 2021. „This World Is White No Longer“. <https://vt.albertvisuals.com/mdm/this-world-is-white-no-longer/index.html>.
- Posyfy. 2019. „Απάντηση των συνοριοφυλάκων στην προπαγάνδα των διακινητών – Δελτίο Τύπου Π.Ο.ΣΥ. ΦΥ.“ (Reaktion der Grenzpolizei auf die Propaganda der Schleuser) <https://posyfy.gr/nea-anakoinweis/δελτία-τυπου/diakinhthes>.
- Twitter. o.D. „What is happening?“. <https://twitter.com/home>.
- UNHCR. 2020. „Greece“. <https://www.unhcr.org/countries/greece>.
- Visual Evidence Inc. 2018. „Visual Evidence Inc“. <https://visualevidence.com/>.

Alle URLs wurden zuletzt aufgerufen am 16. September 2024.

## Tweets

- Forensic Architecture (@ForensicArchi). „6/ Our research shows that the Poros border guard station is a central node in the pushback infrastructure. Read our March 2020 thread on Poros.“ Twitter, 19. Oktober 2020. Zugriff am 7. Januar 2023, <https://twitter.com/forensicarchi/status/1318059852447600640>.
- Forensic Architecture (@ForensicArchi). „Our investigation, in partnership with HumanRights360, into cases of illegal ‚pushbacks‘ of migrants and asylum seekers across the Evros/Meriç river from Greece to Turkey has just been published on our website in 2 parts.“ Twitter, 12. Februar 2020. Zugriff am 3. November 2023, <https://twitter.com/ForensicArchi/status/1227610553453043712>.
- Koçulu, Zübeyir (@zubeyirkoculu). „Breaking: 3 Turkish nationals, Kamil Y, Ayse E, Talip N have been detained by Turkish soldiers at Meriç Gendarmerie on May 5, after they were pushed back by Greek Police. A family member says their belongings including phones and bags were seized before push-back.“ Twitter, 5. Mai 2019. Zugriff am 10. Juli 2023, <https://twitter.com/zubeyirkoculu/status/1124971565047848960>.
- Koçulu, Zübeyir (@zubeyirkoculu). „Breaking: 3 Turkish nationals, Kamil Y, Ayse E, Talip N, have crossed the Turkish-Greek border through Evros on May 4 at 5 am, they were taken into custody at Xeimonio police station. A family member and a lawyer in the region, however, were told by the Police they are absent.“ Twitter, 4. Mai 2019. Zugriff am 2. Dezember 2023, <https://twitter.com/zubeyirkoculu/status/1124764045024821249>.
- Musk, Elon (@elonmusk). „Is the German public aware of this?“ Twitter, 29. November 2023, Zugriff am 3. November 2023, <https://twitter.com/elonmusk/status/1707758153977204846>.
- Panos Andriotis (@PanosAndriotis). „Fantastic! Good job. Now it might be a good idea to investigate how the rest of Europe doesn't show any solidarity to Greece and do not accept refugees/migrants in their territory. It's a great idea to show how the rest of Europe has let down Greece one more time...“ Twitter, 12. Februar 2020. Zugriff am 3. November 2023, <https://twitter.com/PanosAndriotis/status/1227716827935117317>.
- Petsas, Stelios (@SteliosPetsas). „Video showing fatality on Greek-Turkish border is fake news. We call upon everyone to use caution when reporting news that furthers Turkish propaganda. #fakenews #fakeTurkishPropaganda.“ Twitter, 2. März 2020. Zugriff am 28. Februar 2023, <https://twitter.com/SteliosPetsas/status/1234424104813506560>.
- Petsas, Stelios (@SteliosPetsas). „What happened in Evros in early March is clear: Turkey encouraged & assisted thousands of refugees & migrants to illegally enter Greece. It failed. We will continue to protect our borders, European borders. And we will continue to fight #FakeNews.“ <https://media.gov.gr/dilosi-tou-yfypourgou-para-to-prothypourgou-kai-kyvernitikou-ekprosopou-steliou-petsa-gia-dimosiema-se-kseno-meso-enimerosis/>.“ Twitter, 8. Mai 2020. Zugriff am 28. Februar 2023, <https://twitter.com/SteliosPetsas/status/1258841660739461121>
- Quietoporfavor (@carjevaispenser). #StopPushBacksInGreece @KenRoth @RebHarms @eucopresident @euronews @Reuters @DerSPIEGEL @Refugees @HRF @hrw @thevocaleurope @lemondefr @guardian @zeitonline @zerohedge @FT @sternde @BILD @ECHR\_Press @EUwatchers @EU\_Commission @Europarl\_EN @JunckerEU“. Twitter, 5. Mai 2019. Zugriff am 6. November 2023, <https://twitter.com/carjevaispenser/status/1124825527892754433>
- Sabchev, Tihomir (@TihomirSabchev). „Thank you for following the case 🙏 Do you have any update on the situation?“ Twitter, 5. Mai 2019. Zugriff am 10. Juli 2023, <https://twitter.com/TihomirSabchev/status/1124958184320401409>.

## Filme und Dokumentationen

- Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (D 1989, Regie: Harun Farocki).
- Green Border* (PL 2023, Regie: Agnieszka Holland).
- Havarie* (D 2016, Regie: Philip Scheffner).

## MEDIENVERZEICHNIS

*Midnight Traveler* (USA/UK/Katar/Kanada 2019, Regie: Hassan Fazili).  
*Re: Namenlose Tote Flüchtlinge. Ein Griechischer Forensiker Ermittelt* (D 2022, Regie: Rüdiger Kronthaler, Angie Saltampasi).  
*Schnittstelle* (D 1995, Regie: Harun Farocki)  
*Videogramme einer Revolution* (D 1992, Regie: Harun Farocki).  
*Zurück in den Knast: Wie Europa türkische Regimegegner an die Türkei ausliefert* (D 2019, Regie: Andreas Maus).  
*Zwischen zwei Kriegen* (D 1978, Regie: Harun Farocki).

## Ausstellungen

*Forensis*. 15. März–5. Mai 2014. Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin.  
*This World Is White No Longer: Views of A Decentered World*. 24. April–10. Oktober 2021. Museum der Moderne, Salzburg.  
*Three Doors. Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh*. 30. Juni 2022–11. September 2022. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M.  
*Three Doors. Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh*. 5. November–30. Dezember 2022. Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin.  
*Three Doors. Forensic Architecture/Forensis, Initiative 19. Februar Hanau, Initiative in Gedenken an Oury Jalloh*. 16. März–1. September 2024. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.  
*Investigative Commons*. 9. Juni–8. August 2021. Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin.  
*Erinnern heißt verändern*. 18. Mai–1. September 2024. Museum im Kulturspeicher, Würzburg.

## Interviews und Studio Visits

Zoom-Interview mit Christina Varvia, 20. September 2021.  
Telefonat mit Elisabeth Krämer aus dem Ausstellungsteam des HKW, 23. November 2021.  
Studio Visit, Forensis/Berlin und Interview mit Dimitra Andritsou und Stefanos Levidis, 30. November 2022.



# Abbildungen

- Abb. 1: Virtueller Ausstellungsrundgang *This World Is White No Longer*. Screenshot vom 20. September 2024. Museum der Moderne Salzburg, <https://vt.albertvisuals.com/mdm/this-world-is-white-no-longer/index.html>.
- Abb. 2: Fluchtbotschaft Ayşe Erdoğan's. Videostill © Forensic Architecture, *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*, 2020, <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-ayse-erdogan>, TC: 00:00:00.
- Abb. 3: Einfügen des Clips in den Twitter-Screenshot. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:00:30.
- Abb. 4: Überlagerung des Screenshots durch Gerichtsdokumente. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:00:56.
- Abb. 5: Thread von Zübeyir Koçulu (@zubeyirkoculu 4. Mai 2019). Twitter-Screenshot vom 23. Januar 2023. <https://twitter.com/zubeyirkoculu/status/1124764045024821249>.
- Abb. 6: Montagefläche in *The Murder of Halit Yozgat*. Videostill © Forensic Architecture, *The Murder of Halit Yozgat*, 2017, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>, 00:01:44.
- Abb. 7: Montagefläche in *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*. Videostill © Forensic Architecture, *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*, 2020, <https://forensic-architecture.org/investigation/police-brutality-at-the-black-lives-matter-protests>, 00:01:18.
- Abb. 8: Grundaufbau der Montagefläche mit WhatsApp-Screenshots, Karte und Zeitleiste. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:01:55.
- Abb. 9: Verknüpfung von Screenshot, Karte und Zeitleiste. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:02:13.
- Abb. 10: Rekonstruktion der Metadaten. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:02:49.
- Abb. 11: Amplifikation der Fluchtbotschaft. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:02:59.
- Abb. 12: Ausstellungsansicht *Investigative Commons* © kunst-dokumentation.com/Manuel Carreón López.
- Abb. 13: Vergleich zwischen Bild und Karte. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:04:35.
- Abb. 14: Satellitenbild. Videostill, Ausschnitt AP © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:04:35.
- Abb. 15: Sinkflug zwischen Karte und Modell. Videostill, Ausschnitt AP © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:04:45.
- Abb. 16: Horizontale Ansicht des Modells. Videostill, Ausschnitt AP © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:04:47.
- Abb. 17: Forensisches Aspektstehen. Videostill, Ausschnitt AP © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:04:49.
- Abb. 18: Parameter der virtuellen Kamera. Videostill © Rhino 6 Tutorials, „Arch 481 Composition 101 1 2 manipulating the virtual camera in Rhino“, 07.08.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-CUsgjHf1bc>, 00:07:15.
- Abb. 19: Unsichtbare Kamera in der Perspektivansicht („You are the camera“). Videostill © Rhino 6 Tutorials (wie Abb. 17), 00:02:50.
- Abb. 20: Navigation mit Google Earth. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:05:02.
- Abb. 21: Navigation mit Google Street View. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:05:08.
- Abb. 22: WhatsApp-Chat von Ihsan Erdoğan mit dem Anwalt. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:06:57.
- Abb. 23: Medizinisches Gutachten. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:07:51.
- Abb. 24: Ayşe Erdoğan's Aussage vor dem türkischen Gericht. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:08:50.
- Abb. 25: Diagramm der *borderscape*. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:09:01.
- Abb. 26: Erwähnung des Pushbacks in türkischen Gerichtsakten. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:08:16.
- Abb. 27: WhatsApp-Chat von Ihsan Erdoğan mit dem Anwalt. Videostill © Forensic Architecture (wie Abb. 2), 00:07:06.





# Dank

Dieses Buch wurde im Dezember 2023 von der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum als Dissertation angenommen. Bei Friedrich Balke und Petra Löffler möchte ich mich für die wohlwollende Betreuung der Doktorarbeit, für ihre produktiven Hinweise und ihr genaues Zuhören bedanken. Beide haben meine Entscheidung, eine Dissertation über ein zehninütiges Video zu schreiben, mit Nachdruck unterstützt. Auch dafür gilt ihnen mein aufrichtiger Dank!

Für die Ermöglichung eines überaus schnellen und unkomplizierten Publikationsprozesses bedanke ich mich bei meson press, namentlich bei Marcus Burkhardt und Inga Luchs sowie den Herausgeber:innen der Reihe *Future Ecologies*. Für die Förderung der Publikation möchte ich dem Open Access-Monographienfonds der Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum und meiner Ansprechperson Carla Hansmann sowie dem DFG-Graduiertenkolleg 2132 „Das Dokumentarische. Exzess und Entzug“ meinen Dank aussprechen. Manuel van der Veen danke ich für den Hinweis im genau richtigen Moment.

Dimitra Andritsou, Stefanos Levidis und Christina Varvia von Forensic Architecture haben meine Fragen zu ihrer Arbeit mit Offenheit und Vertrauen beantwortet. Lizzie Breiner hat mir auf unkompliziertem Weg Material der Rechercheagentur zur Verfügung gestellt. Elisabeth Krämer und Robert Preusse haben mir Einblicke in Fragen der Ausstellungsgestaltung ermöglicht. Ihnen gilt mein Dank für die Unterstützung meiner Forschung. Ein besonderer Dank für die Beantwortung meiner Fragen gebührt İhsan Erdoğan.

Das vorliegende Buch verdankt seinem Entstehungsumfeld, dem Graduiertenkolleg „Das Dokumentarische. Exzess und

Entzug“, zentrale Impulse. Besonders der Workshop „Auftrittsprotokolle des Dokumentarischen“, der am 4. Dezember 2020 stattfand, hat meinem Promotionsprojekt während der Covid19-Pandemie Aufschwung verliehen. Ich möchte mich bei Niklas Kammermeier für die inhaltliche Vorbereitung und Organisation des Workshops, bei Juliane Vogel für ihr engagiertes Interesse und bei seinen Teilnehmer:innen für die angeregten Diskussionen bedanken.

Den Antragsteller:innen und Koordinator:innen des Kollegs bin ich zu großem Dank verpflichtet. Bei den Mitgliedern des Early Career Forums des SFB 1567 „Virtuelle Lebenswelten“ möchte ich mich für die gute Atmosphäre im neuen Verbund bedanken. Meinen Kolleg:innen und Wegbegleiter:innen aus Bochum und Berlin bin ich für ihre hilfreichen Hinweise und Lektüren, für ihr Interesse und für inspirierenden Austausch dankbar. Mein Dank gilt: Marion Biet, Cynthia Browne, Jakob Claus, Carina Dauven, Robert Dörre, Julia Eckel, Theodor Frisorger, Rupert Gaderer, Katja Grashöfer, Vanessa Grömmke, Jan Harms, Felix Hasebrink, Philipp Hohmann, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Benedikt Merkle, Susanne Nienhaus, Fynn-Adrian Richter und Julia Schade. Auch bei Elias Dieterle möchte ich mich bedanken.

Bei Olga Moskatova und Viktoria Tkaczyk bedanke ich mich für wertvolle Ratschläge zur Orientierung in der Academia.

Meine Eltern Gudula und Andreas und meine Schwestern Hella und Zoé haben dieses Projekt durch Gelassenheit und Zuspruch begleitet. Bei ihnen möchte ich mich für ihre Unterstützung bedanken.

Tilman Richter hat das vorliegende Buch mit den klügsten Anregungen bereichert. Ihm bin ich darüber hinaus für das gründliche Lektorat dankbar. Auch bei Julia Peter bedanke ich mich für ihre Hilfe beim Korrekturlesen. Ein großer Dank dafür, dass sie den gesamten Promotionsprozess als Freundinnen, Forscherinnen und Verbündete mit mir geteilt haben, gebührt Charlotte Bolwin, Vera Mader und Julia Reich.

# Fragile Evidenz:

## Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen

Anna Polze

Pushbacks finden systematisch an den EU-Außengrenzen statt. Von offizieller Seite wird ihr Einsatz geheim gehalten oder geleugnet. *Fragile Evidenz* stellt die Frage, wie aus einem gescheiterten Fluchtversuch eine aussagekräftige Falldarstellung europäischer Grenzregime entstehen kann. Es begreift die Dokumentation illegaler Zurückweisungen als mediale Aushandlungen von Sichtbarkeit und Hörbarkeit, Aufmerksamkeit, öffentlicher Anerkennung und vor allem Evidenz.

Eine zehnminütige Videoinvestigation der Rechercheagentur Forensic Architecture erweist sich als Symptom für die Krisen politischen Auftretens in digitalen Medien. Sie wird detailliert als Montage von Smartphone-Dokumenten fliehender Personen und den Medien forensischer Verifikation aufgeschlüsselt. Im Zentrum steht die Spannung zwischen Fluchtauftritt und Evidenzprozess, das Wechselspiel von ästhetischen Strategien und rhetorischen Wirksamkeiten, von Situiertheit und Infrastrukturen. *Fragile Evidenz* ist eine analytische Reaktion auf die anwachsende Präsenz forensischer Medienpraktiken in digitalen Bildkulturen.

 meson press

ISBN 978-3-95796-238-6



9 783957 962386

[www.meson.press](http://www.meson.press)