

Langsames Auftreten

Europäische Grenzen als forensische Filmlandschaften: *Revision* (2012) und *The Landscape and the Fury* (2024)

Anna Polze

»Der Weizen – oder war es Gerste? – stand hell in voller Reife. Am Horizont deutet sich ein Sonnenaufgang an, sie standen also in Richtung Osten. Irgendwo dort musste die Grenze verlaufen.«¹

Merle Kröger: *Grenzfall*

Revision, 1992/2012

In einem Kapitel ihres Buchs *Material Witness. Media, Forensics, Evidence* kommt die Forscherin und Künstlerin Susan Schuppli auf ein kurzes Gespräch mit dem Filmemacher Philip Scheffner zurück.² Beide haben sich in ihren filmischen Arbeiten mit der Erkundung von Tatorten auseinandergesetzt und sich der Aufgabe gewidmet, mithilfe der Kamera neue Sinnschichten in Landschaften, die in der Vergangenheit Schauplätze von Gewalttaten waren, zu finden. Schuppli knüpft ihre Überlegungen zur Zeugenschaft von Landschaften an ihre Recherchen zum Izbica-Massaker, das 1999 im Zuge des Kosovo-Kriegs stattgefunden und dessen Schauplatz sie im Jahr 2013 aufgesucht hatte. In ihrer filmischen Arbeit *Material Witness*, die im Anschluss an diese Ortsbegehung entstanden ist, durchstreift Schuppli ein Feld, die Kamera schräg nach

1 Merle Kröger (2012): *Grenzfall*, Hamburg: Argument, S. 67.

2 Vgl. Susan Schuppli (2020): *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*, Cambridge MA./London: MIT Press, S. 181.

vorn auf den Boden gerichtet und formuliert im Voiceover folgende Frage, die wohl auch Philip Scheffner beschäftigt haben könnte: »What does it mean to stand in the place of death knowing that violent things happened in that very location but seeing apparently nothing?«³

Abb. 12: Maisfeld in Revision (2012), Filmstill © Bernd Meiners, pong.



In seinem Film *Revision* erforscht Scheffner die Umstände, die am 29. Juni 1992 zum Tod von zwei rumänischen Männern auf einem Gerstenfeld in Mecklenburg-Vorpommern geführt hatten. Die beiden rumänischen Roma, Grigore Velcu und Eudache Calderar hatten als Teil einer Gruppe versucht, ungesehen die innereuropäische Grenze zwischen Deutschland und Polen zu überschreiten. Im Morgengrauen waren sie von Jägern erschossen worden, die später vor Gericht angaben, die Menschen mit Wildschweinen verwechselt zu haben. Spuren ließen sich dem Feld nicht entnehmen, das in der Nacht der Tat gebrannt hatte und am darauffolgenden Tag umgepflügt worden war. Es war nie als möglicher Tatort in den Blick der forensischen Ermittlungen der Polizei geraten. Auch die individuelle Schuld der Jäger konnte nicht festgestellt werden, sodass das Verfahren mit einem Freispruch endete. Die in Rumänien lebenden Angehörigen der getöteten Migranten waren nicht über die Ermittlungen

3 Susan Schuppli (2014): *Material Witness Preview Clip*, 2015. Online unter: <https://vimeo.com/93826545> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

und den Gerichtsprozess informiert worden, der die Tat als Jagdunfall verhandelte. *Revision* widmet sich einer Relektüre dieses Falls und greift dazu neben Gesprächen mit Ermittler*innen und Angehörigen sowie Aktenrecherchen auf explorative Landschaftsaufnahmen zurück. Knapp 20 Jahre nach dem Verbrechen tastet Scheffners Kamera das Feld ab, lässt Personen darin umhergehen und ruht vor im Wind sanft wogenden Maispflanzen, die nun auf dem Gelände wachsen (Abb. 12).⁴ Das Wissen um ein vergangenes Verbrechen und um die ungeklärten Umstände leitet die visuelle Erkundung, schlägt sich in der Dauer der Einstellungen und der Akribie der Motivsuche nieder.

Scheffner und Schuppli besprechen die Spannung, die angesichts von vor-dergründig ruhig erscheinenden Landschaften und dem Wissen um menschliches Leiden und Gewalttaten, die an diesen Orten stattgefunden, entsteht. Wie lässt sich ein Wissen um diese Landschaften, das sich selbst dann verbergen kann, wenn es sich um nur kurz zurückliegende Ereignisse handelt, in Bilder und Beweise übersetzen? Für Schuppli und Scheffner bietet die Materialität der Landschaft einen Einsatzpunkt, um visuelles Erkunden anzuleiten:

Scheffner insists that there is always something to see or to sense if we look with sufficient intensity and are fully aware of what it is that we have actually experienced. I often wonder whether the burden of historical proof might also be evinced by the sensate materiality of the landscape itself, whose apprehension of the crimes that took place is expressed directly through its enduring presence: something happened, right here, in this very place, that can't simply be ignored no matter how uninflected the scene might appear today.⁵

4 Die Kamera in *Revision* führte Bernd Meiners. Das Buch zum Film stammt von Philip Scheffner und Merle Kröger, die den Fall im Roman *Grenzfall* um fiktionale Anknüpfungen erweitert hat. Wie in dem Roman nachzulesen ist, hatte die Familie Velcu Rumänien nach der Revolution von 1989 verlassen und in Gelbensande bei Rostock in einem Asylbewerber*innen-Heim gelebt. Um nach dem Tod seiner Mutter die nötigen Papiere für eine Überführung zu besorgen, begibt sich Grigore Velcu jedoch zurück nach Rumänien. Da er ohne Visum reisen muss, ist er zu einer heimlichen Rückkehr nach Deutschland gezwungen, bei der er im Feld bei Nadrensee erschossen wird. Wie im einleitenden Motto-Zitat anklingt, spannt der Roman einen erzählerischen Bogen der die Schicksale von Migrant*innen im Deutschland der 1990er Jahre mit den Transformationsräumen der deutsch-deutschen Vereinigung verbindet. Vgl. Merle Kröger (2012): *Grenzfall*, Hamburg: Argument.

5 S. Schuppli: *Material Witness*, S. 181.

Für Schuppli sind harmlos erscheinende Landschaften *material witnesses* im doppelten Wortsinn. Bezeichnen *material witnesses* eigentlich »Kronzeug*innen« vor Gericht, so nimmt Schupplis diese Wertzuschreibung auf, wie sie den Begriff wörtlich begreift: Wie kann (technische, biologische, landschaftliche) Materialität selbst Zeugin werden und zu ihrer Indienstnahme als Mittel der Gewaltausübung Stellung beziehen?⁶ Wie können in den verborgenen Sinn-schichten von materiellen Einschreibungen Beweise gefunden werden und was sagt der Prozess dieser Beweissuche über die institutionellen Rahmen und Ränder aus, innerhalb derer er stattfindet? Diese Fragen leiten Schupplis Untersuchung zur Praxis der Forensik, die sie im Sinne dessen nicht nur als eine wissenschaftliche Spurensuche mit dem Ziel eindeutiger Beweisführungen begreift, sondern als kreative Form der Versammlung und Verkettung von nicht immer gleichermaßen intelligiblen Hinterbliebenschaften und Gewaltschichten.

Übersetzt für den Fall eines Films wie *Revision* heißt dies etwa, einen Verhandlungsraum zu schaffen, den es de facto nicht gegeben hat: »Die rumänischen Familien, aber auch die Polizei und die Vertreter*innen der Staatsanwaltschaft können sich in einem imaginären filmischen Raum treffen. Alle können sozusagen einen Raum teilen, was in der Geschichte dieses Falls nie passiert war.«⁷ Insofern ist es naheliegend, dass der Film *Revision* als ein »Filmtribunal«⁸ gelesen wurde. Im Anschluss an Cornelia Vismanns Unterscheidung von Gericht und Tribunal weisen Alisa Lebow und Başak Ertür auf die forensische Dimension von *Revision* hin. Ihre Lesart bietet eine produktive Perspektive auf die bei Vismann bisweilen schematische Unterscheidung der zwei Formen des Juridischen. Wo das Gericht im Präsenzideal

6 Vgl. ebd., S. 10.

7 Philip Scheffner/Kathrin Peters (2020): »Philip Scheffner im Gespräch mit Kathrin Peters – Auf Augenhöhe arbeiten«, in: Busch, Kathrin et al. (Hg.), Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten, Paderborn: Fink, S. 70–78, hier S. 72. Die Beziehungen, die bei der Arbeit an *Revision* entstanden, wurden 2016 durch den nachfolgenden Film *And-Ek Ghes...* von Philip Scheffner und Colorado Velcu erweitert. Scheffner und Kröger waren über die Arbeit an *Revision* mit der Familie Velcu in Kontakt geblieben und realisierten in Berlin einen Film in Co-Regie mit Velcu, der das Ankommen und den Alltag der Familie begleitet und den in *Revision* eröffneten filmischen Raum konkret um die Frage nach dokumentarischen Hierarchien und Positionalitäten ergänzt.

8 Alisa Lebow/Başak Ertür (2021): »Wo beginnen? REVISION als Methode«, in: Wolf, Nicole (Hg.), Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner, Berlin: Vorwerk 8, S. 156–171, hier S. 167.

seine eigene Medialität zu verschleiern sucht, ist das Tribunal hingehen als »Schau-Prozess[]«⁹ immer auf eine taktische Indienstnahme von Medien zur Amplifikation seiner (vorgefassten) Urteile angewiesen. Während in dieser Formulierung eine Abwertung des tribunalen Mediengebrauchs mitschwingt, zeigen Lebow und Ertür hingegen auf, wie *Revision* einen »Raum der Anhörung« schafft, »der mit seiner eigenen medialen Funktion und mediierten Methode sehr sorgsam umgeht.«¹⁰ Viel ließe sich an dieser Stelle zur Rolle der Stimmen und Aussagen und der filmischen Praxis des Zuhörens sagen, die Scheffners Film erprobt und die dem okularzentristischen Aspekt des »Schau-Prozesses« die akustische Dimension entgegenhalten.¹¹

Gleichwohl ist der Film in seiner visuellen Politik interessant, um den von Scheffner angedachten imaginären Raum zu schaffen. An diesem audiovisuellen Ort kommen nicht nur Personen, Stimmen und Bilder zusammen, sondern auch die Umgebungen und Landschaften der Tat, die im Sinne Schupplis als *material witnesses* ins Bild gesetzt werden. Um sie in den imaginären Auftrittsraum zu integrieren, sind visuelle Verhandlungen, wie etwa die langen Landschaftseinstellungen vonnöten. An der Seite der Stimmen markieren die »stummen« Landschaften nachwirkende Erinnerungen, strategisches Vergessen und gewaltvolle Vorausdeutungen und die spezielle Bedrohung, die von landschaftlicher Abgeschiedenheit ausgehen kann. Visuell bringt das Bild des umgepflügten Felds die Relevanz einer forensischen »field causality« auf den Punkt, die keine linearen Tathergänge, sondern räumliche und zeitliche Multidirektionalität adressiert.¹² Bezüge in die Gegenwart des Jahrs 1992 wie der rassistische Anschlag auf das sogenannte »Sonnenblumenhaus« in Rostock-Lichtenhagen, die sich gegen Asylbewerber*innen und vietnamesische Vertragsarbeiter*innen aus der ehemaligen DDR richteten, lassen sich durch die

-
- 9 Cornelia Vismann (2011): *Medien der Rechtsprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski, Frankfurt/M.: S. Fischer, S. 151.
 - 10 A. Lebow/B. Ertür: »Wo beginnen? REVISION als Methode«, S. 167.
 - 11 Scheffner selbst sagt dazu: »Weite Teile des Films bestehen daraus, dass man Menschen beim Zuhören ihrer eigenen Aussagen sieht, die vorher aufgezeichnet wurden. Das ist eigentlich ein juristisches Mittel. Eine Art Bestätigung, gleichzeitig die Möglichkeit, Dinge zu verändern, zu kommentieren. Das Wichtige war, dass durch diese Situation ein Raum entsteht, in dem alle Beteiligten das Gleiche tun, eben einen kinematografischen Raum, der für uns ein politischer ist, teilen.« P. Scheffner/K. Peters: »Philip Scheffner im Gespräch mit Kathrin Peters – Auf Augenhöhe arbeiten«, S. 72f.
 - 12 Eyal Weizman (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, London: Verso, S. 119.

Landschaften als regionale Marker denken.¹³ Gleichzeitig deutet die Offenheit der Erzählung in *Revision* auf die Indienstnahme landschaftlicher Umgebungen als *border natures* der Gegenwart hin, wie im Verlauf dieses Textes noch zu klären sein wird. Mit den filmischen Landschaftsbildern, die zugleich abstrakt und konkret sind, weil sie nie nur für einzelne Orte, sondern auch für Szenen einer »field causality« stehen, werden räumliche und zeitliche Verknüpfungen denkbar. Während Philip Scheffner mit *Revision* im Jahr 2012 einen Fall von 1992 verhandelt und Schuppli sich 2013 einem Tathergang von 1999 widmet, soll es im Folgenden um die Linien gehen, die von *Revision* und den von Schuppli angestoßenen Überlegungen zu landschaftlicher Zeugenschaft ausgehend in die Gegenwart führen. Filmische *Revision* und rekonstruierte Tat rücken in den nun betrachteten Arbeiten, die sich illegalen Zurückweisungen an den EU-Außengrenzen widmen, in unmittelbare zeitliche Nachbarschaft. Dieser »Revision in unmittelbarer Zeitgenossenschaft« möchte ich anhand des 2024 erschienenen Films *The Landscape and the Fury* der Schweizerischen Journalistin, Wissenschaftlerin und Filmemacherin Nicole Vögele nachgehen.

Forensische Filmlandschaften als borderscapes

Ein Rückblick in die jüngere Zeitgeschichte erlaubt in Anschluss an die in *Revision* im Hintergrund stehenden globalpolitischen Umbrüche der 1990er Jahre, zuvor noch eine diskursive Zäsur im Bereich der geografischen *Border Studies* zu markieren. Angesichts der globalen Neuordnung nach dem Ende des Kalten Krieges, der Auflösung der Sowjetunion und der deutsch-deutschen Wiedervereinigung schien es kurz denkbar, Konzepte einer globalen, grenzenlosen, wirtschaftlich vernetzten Welt zu entwickeln.¹⁴ Auch wenn die Realität fortbestehender politischer, territorialer und sozialer Grenzen dieser Perspektive entgegensteht, wurde das Konzept der Grenze nach 1990 stärker dynamisiert

13 Im Mai 1993 wurde das Recht auf Asyl im Rahmen des sogenannten »Asylkompromisses« eingeschränkt und die »Drittstaatenregelung« sowie die Nichtaufnahme von Asylsuchenden aus »sicheren Herkunftsländer« eingeführt. Politiker*innen argumentierten, mit der Einschränkung des Asylrechts auf die rassistische Gewalt reagieren zu können, die in den frühen 1990er Jahren entbrannt war. Vgl. dazu Gudrun Heinrich et al. (Hg.) (2024): *Kulturen des Verdrängens und Erinnerns. Perspektiven auf die rassistische Gewalt in Rostock-Lichtenhagen 1992*, Berlin: Neofelis.

14 Vgl. exemplarisch Kenichi Ohmae (1990): *The Borderless World. Power and Strategy in the Interlinked Economy*, New York: Harper Collins.

und beweglicher.¹⁵ Nicht länger eine eindeutige territoriale Markierung und staatliche Zugehörigkeit, sondern Performanzen, Aushandlungen und Prozesse der Grenzziehung gerieten in den Blick, für die nicht zuletzt Begriffe wie *bordering* oder das Konzept einer *borderscape* entwickelt wurden. Der 1991 erschienene Sammelband *The Geography of Border Landscapes* kann als Symptom dieser Debatte betrachtet werden, in der vorerst die »varying impact[s] that political decision-making and ideological differences can have on the environment at border locations«¹⁶ thematisiert wurden. Durch das Zusammenziehen der Begriffe *border* und *landscape* zu *borderscape* geriet in der folgenden Ausweitung des Begriffs die Gebundenheit an geografische Adressen in den Hintergrund.¹⁷ Arjun Appadurais Gebrauch des ›-scape‹-Suffixes für die globale Verstricktheit von *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* und *ideoscapes* gilt als Referenz auf die epistemische Raumbezogenheit globaler Konnektivitäten und »imagined worlds«¹⁸. Wie Chiara Brambilla weiterhin zusammenfasst, bietet die *borderscape* dafür eine multiskalare Kategorie in Bezug auf Grenzen und Grenzziehungen: »This is the effect of multiple interactions, overlaps and disjunctions that question the binary inside/outside and centre/periphery opposition by referring instead, to a complex and transnational construction of contemporary landscapes at the intersection between globalisation and localisation.«¹⁹

Was den Begriff der *borderscape* für die Auseinandersetzung mit Filmen wie *Revision* oder *Landscape and the Fury* interessant macht, ist die Intensivierung des metaphorischen Landschaftskonzepts. Von der geographischen Bestimmung einer konkreten Umgebung der Grenze hin zu einer Bezeichnung für ein

- 15 Vgl. Chiara Brambilla (2015): »Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept«, in: *Geopolitics* 20, S. 14–34, hier S. 15f.
- 16 Dennis Rumley/Julian V. Minghi (1991): »Foreword«, in: *The Geography of Border Landscapes*, London/New York: Routledge, S. xvii–xviii, hier S. xvii.
- 17 Vgl. auch Judith Miggelbrink (2019): *Staatliche Grenzen*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 8. »Verortet in einer Debatte, die alle sozialen Verhältnisse, alle kulturellen Ausdrucksformen, alle ökonomischen Prozesse durch globalisierte Bedingungen beeinflusst sieht, sind borderscapes durch Bezüge, Bedingungen, Voraussetzungen, Ressourcen, Verbindungen geprägt, die sich nicht vorab räumlich bestimmen und einer bestimmten ›Maßstabsebene‹ zurechnen lassen.«
- 18 Arjun Appadurai (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, S. 33.
- 19 C. Brambilla: »Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept«, S. 22.

komplexes relationales Netzwerk, die nicht nur räumliche Verhältnisse, sondern einen Denkraum bezeichnet, schwingt in der *borderscape* ein Metaphorisierung des Landschaftlichen zugunsten einer epistemischen Figuration mit. Diese Dimension wird in den filmischen Arbeiten, die hier von Interesse sind, bereits vorausgesetzt, dann aber wieder an die konkrete, auch sinnlich-ästhetische Dimension der Landschaft zurückgebunden. Meine These ist, dass in dieser Arbeit die Stärke der forensischen Filmlandschaften liegt, die *Revision* und *Landscape and the Fury* vor Augen führen.²⁰ Beide Filme sind nicht einfach Filme *über* bestimmte Landschaften oder Grenzen, auch wenn sie diese Orte visuell zum Ausgang nehmen. Eher weisen sie auf die grundsätzliche Abhängigkeit des Landschaftlichen von (mental) Visualisierungen hin.²¹ In ihrer Form, ihrer internen und externen Referenzierungslogik und innerhalb der Diskurse, in denen sie entstanden sind und auf die sie Bezug nehmen, sind die Filme vielmehr Auseinandersetzungen mit *borderscapes* als ästhetische Form einer forensischen Filmlandschaft.

Grenzlandschaften und Pushbacks, 2021/2024

Auch Nicole Vögeles Film *The Landscape and the Fury* kann unter dem Begriff einer filmischen Revision gefasst werden, die im Begriff ist, Fälle von Gewalt an den europäischen Grenzen im Zuge von Migrationsbewegungen wieder neu und anders aufzunehmen. Ihr Film spielt in den Wäldern, Hügeln und Dörfern von Ravnice an der kroatisch-bosnischen Grenze, die zugleich eine Außengrenze der europäischen Union ist. »Absurd, wenn man sich das versucht vorzustellen: Die EU-Aussengrenze: ein fast tausend Kilometer langer Streifen

-
- 20 Sowohl den Begriff der Filmlandschaft als auch das Konzept forensischer Landschaften sind keine genuinen Wortschöpfungen von mir. Zu Filmlandschaften vgl. Grit Lemke/Andy Räder (Hg.) (2024): *Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmowe krajiny*, Berlin: Bertz + Fischer. Zu forensischen Landschaften vgl., Anne Huffs Schmid (2019): »Neue forensische Landschaften. Verschwundene, Suchmanöver und die Arbeit der Bilder in Mexiko«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 6, S. 69–86.
- 21 »Landscape and image are inseparable. Without image there is no such thing as landscape, only unmediated *environment*.« schreibt James Corner zu Beginn seines einflussreichen Texts »Eidetic Operations and New Landscapes«. Vgl. James Corner (2014): »Eidetic Operations and New Landscapes (1999)«, in: *The Landscape Imagination: Collected Essays of James Corner 1990–2010*, New York: Princeton Architectural Press, S. 241–256, hier S. 241.

Natur und Abgeschiedenheit.«²² Anders als Scheffners und Schupplis Revisionen, die sich mit Materialien auseinandersetzen, die sie in Archiven recherchiert haben, greift Vögele auf ihre eigenen Vorarbeiten als Journalistin und Aktivistin zurück, denen sie mit dem essayistischen Dokumentarfilm eine ästhetische Revision zur Seite stellt.

Ende Mai 2021 gelang es ihr, mit einer Nachtsichtkamera eine illegale Zurückweisung von Asylsuchenden zu filmen, die im kroatischen Teil der Grenze aufgegriffen worden waren. Zuvor hatte Vögele monatelang die Grenze beobachtet und versucht, Beweise für die Pushback-Praktiken der kroatischen Polizei anzufertigen. Da sie Personen daran hindern, ein Asylgesuch zu stellen, sondern sie selbst bei mündlicher Thematisierung dieses Rechts über die bereits überschrittene Grenze zurückweisen, verstoßen diese Praktiken gegen den Grundsatz der Nicht-Zurückweisung der Genfer Konventionen. In nicht wenigen Fällen geht mit der Zurückweisung weitere Gewalt einher, in der Form von menschenunwürdiger Behandlung, der Anwendung körperlicher Gewalt oder zeitweiser Inhaftierung. Wie für Pushbacks an anderen Außengrenzen, wie etwa an den Grenzen von Türkei und Griechenland oder Polen und Belarus, gilt auch für die bosnisch-kroatische Grenzregion, dass die dort stattfindenden Polizeipraktiken ein offenes, geduldetes Geheimnis darstellen. Unzählige Berichte von Betroffenen stehen einer konsequenten Leugnung und Geheimhaltung gegenüber. Oft unterstützt eine Indienstnahme der Grenzlandschaften diese epistemische Gewalt: Während der Evros, ein Grenzfluss zwischen Türkei und Griechenland, als militärische Sperrzone abgeriegelt ist, wird an anderen Orten die Undurchschaubarkeit, das Dickicht und der schiere Umfang der bewaldeten *green border* als Tarnung verwendet.²³ Stefanos Levidis hat die hybriden landschaftlichen *border natures* als »deep entanglement« beschrieben, »whereby law, technology, military contingency planning and nature are drawn into violent, intentional assemblages, specifically designed to administer physical and mental harm at the border, and to

22 Nicole Vögele (2024): »Regienotiz«, in: Pressekit Landschaft und Wahn, S. 5. Online unter: https://landscape-fury-film.com/wp-content/uploads/2024/04/WAHN_presskit_DE.pdf (letzter Zugriff: 26.04.2025).

23 *Green Border* ist dementsprechend der Titel des 2023 erschienenen Spielfilms von Agnieszka Holland, der Pusbacks an der Grenze von Polen und Belarus thematisiert und in eine fikionalisierte Handlung übersetzt, die die Beziehungen zwischen Betroffenen, Polizist*innen, Anwohner*innen und Aktivist*innen reflektiert.

hide its traces.«²⁴ Eine solche Verstrickung lässt sich mit dem oben beschriebenen Konzept der *borderscape* engführen. Die besondere Wirkmacht dieser Anordnungen liegt in der Verteilung und Streuung von Kontrolle und Gewalt, sodass Rechtsbrüche, Todesfälle und Menschenrechtsverletzungen kaum einzelnen Verantwortlichen zugerechnet werden können, sondern vielmehr ›naturalisiert‹ werden.²⁵

Bedarf einer medialen Gegenvernunft

Innerhalb einer Woche dokumentierte Vögele mit ihren Kolleg*innen insgesamt 65 Pushbacks von Schutzsuchenden, die von der kroatischen Polizei in Velika Kladūsa nach Bosnien zurückgeschickt wurden und veröffentlichte die Recherchen unter anderem in einem Video und Artikel auf der Website des *Spiegel*.²⁶ Die Aufnahmen der Nachtsichtkamera, mit denen der Beitrag nach einer kurzen Einführung beginnt, zeigen Polizei und Geflüchtete an einem Waldsaum, die einzelnen Personengruppen werden mit weißen Rahmen markiert und vergrößert. Es ist nicht einfach, diese Aufnahmen nicht als Überwachungsbilder zu lesen, wie sie die Polizei selbst anfertigt, um die Grenze zu überwachen und Asylsuchende zu finden. Doch entstehen diese Ansichten nicht aus der zwar getarnten, aber faktischen Kontrollposition,

24 Stefanos Levidis (2021): »Border Natures. The Environment as Weapon at the Edges of Greece«, PhD., London: Goldsmiths University of London, S. 18. Online unter: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/30506/> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

25 Levidis verweist an dieser Stelle auf den bereits erwähnten Begriff der »field causality«, den Eyal Weizman in seinem Buch *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* verwendet: »It is an inherently spatial form of causality whose employment seeks to reconnect the multiple threads that linear juridical protocols have torn apart.« E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 119.

26 Vgl. Nicole Vögele/Steffen Lüdke/Martin Jäschke (2021): »Geflüchtete an EU-Außengrenze. ›Wir sind für sie wie Tiere‹«, in: *Der Spiegel* vom 23.06.2021. Online unter: <https://www.spiegel.de/ausland/kroatien-videos-dokumentieren-systematische-pushbacks-a-4463a93d-0467-4960-814a-6d959e1df93> (letzter Zugriff: 31.07.2025); Steffen Lüdke/Nicole Vögele (2021): »Heimlich aufgenommene Pushback-Videos: Kroatische Polizei schiebt Babys, Schwangere und Kinder mit Behinderung illegal ab«, in: *Der Spiegel* vom 23.06.2021. Online unter: <https://www.spiegel.de/ausland/kroatien-polizei-schiebt-babys-schwangere-und-kinder-mit-behinderung-illegal-ab-a-bb0df80f-6248-4c5f-a599-a79afd518ea1> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

die diesen Raum überwacht, sondern im prekären Versuch journalistischer Berichterstattung.

Dass die Ermittlungen des journalistischen Teams auf diese visuelle Form zurückgreifen, ist neben den technischen Kapazitäten des Nachtsichtgeräts auch in der Logik von Pushbacks selbst begründet. Denn auch die polizeiliche Praxis der illegalen Zurückweisungen verrichtet Arbeit im Raum des Visuellen. Pushbacks ähneln sich in den verschiedenen Grenzgebieten nicht nur im Hinblick auf die Indienstnahme der Landschaft, sondern auch im Umgang mit den Habseligkeiten der Schutzsuchenden. Dies betrifft auch deren technische Geräte und Telefone, die als GPS-Navigationsgeräte notwendige Medien der Flucht sind, um in der unübersichtlichen Region geheime Routen zu finden. Im Video des *Spiegel* wird zuerst beiläufig ein zerbrochenes, mit Matsch und Erde bedecktes Smartphone am Boden registriert. Es sieht aus, als wäre mehrfach darauf getreten worden (Abb. 13).

Abb. 13: Zerstörte Smartphones in Vögeles Beitrag im *Spiegel* (2021), Screenshot.



Quelle: Screenshot: Vögele, Nicole/Lüdke, Steffen/Jäschke, Martin (2021): »Geflüchtete an EU-Außengrenze. »Wir sind für sie wie Tiere««, in: Der Spiegel vom 23.06.2021. Online unter: <https://www.spiegel.de/ausland/kroatien-videos-dokumentieren-systematische-pushbacks-a-4463a93d-0467-4960-814a-6d959e1df193> (Screenshot: 31.07.2025), TC: 00:03:29.

Später thematisiert das kurze Video die Konsequenzen dieses Funds: »Filmmaterial der Asylsuchenden gibt es nicht. Sie berichten, die Polizisten

hätten ihre Handykameras zerstört.«²⁷ Die Kamera folgt einer Gruppe von Erwachsenen und Kindern, die ihre Handys in die Kamera halten und auf die kaputten Fotolinsen zeigen. Die NGO *Border Violence Monitoring Network* hat auf Basis von Gesprächen mit Betroffenen berichtet, dass es in der Region üblich ist, dass der Grenzschutz im Zuge eines Pushbacks mithilfe eines Schraubenziehers die Ladebuchse der Geräte beschädigt. Mit zerstörtem Anschluss können die Geräte nicht mehr aufgeladen werden und ein Datentransfer mittels eines Kabels wird verhindert.²⁸

Der Entzug von Smartphones oder ihre mutwillige Zerstörung sind gezielte Eingriffe gegen Modi der verteilten Zeugenschaft, die in einer vernetzten digitalen Kultur unhinterfragt als Paradigma gelten.²⁹ Dass Menschen in Telegram-Gruppen Fotos teilen, auf Twitter/X über die Schauplätze von fernen Kriegsverbrechen diskutieren oder dass in Instagram-Feeds Videos ausgespielt werden, die brutale körperliche Gewalt und menschliches Leiden anzeigen, ist spätestens seit dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine und dem Krieg zwischen Israel und der Hamas ein zwar kritisierte und befragte, aber gleichzeitig anerkannter Fakt. Social-Media-Screenshots dienen den klassischen Nachrichtenmedien als Quellen ebenso wie diese journalistischen Akteur*innen selbst in den digitalen Netzwerken und Gruppen präsent sind.³⁰

-
- 27 N. Vögele/S. Lüdke/M. Jäschke: »Geflüchtete an EU-Außengrenze. ›Wir sind für sie wie Tiere‹«.
 - 28 Lea Beckmann et al. (2023): »Tracked, Read Out, Destroyed: Smartphones of People on the Move in the Focus of State Authorities«, Vortrag auf der re:publica Berlin am 06.06.2023. Online unter: <https://re-publica.com/de/session/tracked-read-out-destroyed-smartphones-people-move-focus-state-authorities> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
 - 29 Vgl. Kerstin Schankweiler/Verena Straub/Tobias Wendl (Hg.) (2019): *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*, New York: Routledge; Winfried Gerling/Susanne Holschbach/Petra Löffler (2018): *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript; Kathrin Peters (2016): »Bilder des Protests. Über die ›Woman in the Blue Bra‹ und relationale Zeugenschaft«, in: Marcel Finke/Heide Barrenechea/Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn: Fink, S. 205–221.
 - 30 Dabei steht außer Frage, dass diese Formen visueller Zeugenschaft eigenen Politiken der Propaganda, der Beeinflussung und der Täuschung unterliegen, was sich mit dem ungefähr zeitgleichen Aufkommen von KI-Bildern, Bots und Fake-Accounts verstärkt. Dass in diesen verteilten Daten zumindest Schnipsel einer dokumentarischen Realität entborgen werden können, stellt jedoch nicht zuletzt das sich stetig erweiternde Set an Verifikationstools und OSINT-Methoden in den Raum. Mithilfe von öffentlich verfügbaren Daten und Werkzeugen verschreibt sich die *Open Source Intelligence* einem gegen-forensischen Prinzip. Denn nicht die arkanen Mittel der forensischen Geheim-

Hinter diesem digitalpolitischen Mandat verbirgt sich allerdings eine Infrastruktur mobiler Medien und Bildproduktion in Kriegs- und Krisengebieten, die auf den Gebrauch von Smartphones mit Internetzugang angewiesen ist.³¹ Diese Arbeit am eigenen Recht auf einen Rechtsprozess³² bleibt im Fall von Pushbacks allerdings den wenigsten Personen vorbehalten, was nicht zuletzt auch mit dem gewaltvollen Entzug der notwendigen Smartphone-Infrastruktur zusammenhängt und von weiteren Hürden wie dem finanziellen Aufwand und der geringen Aussicht auf juristischen Erfolg gesteigert wird.

Außerdem unterliegen Gerichtsprozesse dem Modus der Einzelfallprüfung: Jeder einzelne Pushback müsste mit den notwendigen stichhaltigen Beweisen belegt und vor Gericht gebracht werden. Dass dies nicht nur mit fehlenden Ressourcen, sondern auch der zeitlichen Verzögerung von Gerichtsprozessen zusammenhängt, zeigt ein Fall, den Forensic Architecture in Zusammenarbeit mit dem *Spiegel* und der NGO HumanRights360 ermittelt hatte. Im Mai 2020 ereignete sich der Pushback, im Januar 2025 gab der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte der türkischen Asylsuchenden

dienste, sondern die öffentlich abrufbaren Inhalte der sozialen Medien können mit detektivischer Aufarbeitung zur Aufklärung von Verbrechen beitragen. Zu einer Diskussion des Mandats von OSINT-Projekten und ihren internen Protokollen vgl. Sophie Dyer/Gabriela Ivens (2020): »What would a feminist open source investigation look like?«, in: Digital War 1, S. 5–17.

- 31 Der in der Einleitung dieses Sammelbands thematisierte Fall konnte von der Agentur Forensic Architecture verifiziert werden, weil eine kleine Gruppe Asylsuchender sich nicht nur selbst auf Twitter/X zu Wort gemeldet hatte, sondern auch in Kontakt mit weiteren Personen und über WhatsApp und Email Dokumente, Bilder und Standorte geteilt hatte. Vgl. Forensic Architecture (2020): *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan*. Online unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-ayse-erdogan> (letzter Zugriff: 31.07.2025). Siehe auch Friedrich Balke/Anna Polze (2025): »Auftreten in postdigitalen Mediengefügen. Foren und Protokolle«, in diesem Band, S. 11–43.
- 32 Ich habe diese migrantische Dokumentationspraxis an anderer Stelle als einen forensischen Fluchtauftritt analysiert, der den Protokollen etablierter juridischer oder politischer Erscheinungsräume vorgängig ist: Das Erscheinen in den sozialen Medien selbst ist noch kein Akt der Zeugenschaft, wie er als klassischer forensischer Auftritt vor Gericht Anerkennung hätte, sondern bedient sich diesem alternativen, aber gleichwohl fragilen und prekären Forum, um dort überhaupt Allianzen zu bilden und die Chance auf einen tatsächlichen Prozess zu steigern. Vgl. Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press, S. 69–108.

Recht. Erstmals wurde in dem Prozess anerkannt, dass Pushbacks am griechisch-türkischen Grenzfluss Evros eine systematische und illegale Praxis bilden. Dies ist ein Meilenstein innerhalb der Einforderung einer stärkeren Anerkennung dieser polizeilichen Praxis, denn bisher waren die Vorgänge entweder komplett dementiert oder als einzelne Ausnahmen bezeichnet worden. Gleichzeitig versieht der EGMR sein Urteil in diesem Präzedenzfall mit dem Zusatz, dass für folgende Verfahren gilt, dass jeder Einzelfall einzeln bewiesen und vor Gericht gebracht werden muss.³³ In der Realität wird dies für die meisten Betroffenen heißen, dass ihre illegale Zurückweisung nicht sanktioniert wird. Vielmehr zeigen die aktuellen Forderungen nach der stärkeren Kontrolle von EU-Binnengrenzen, dass Praktiken der Zurückweisung als gewünschte Strategien gesehen werden müssen, die sich rechtspopulistische und rassistische Rhetoriken zur Migration aneignen und deren Rechtswidrigkeit erst wieder etabliert werden muss.³⁴

Eine Frage, die Philip Scheffner mit Bezug auf *Revision* und die Gewalt an den EU-Außengrenzen in den 1990er-Jahren formuliert hat, gilt also weiterhin für die Auseinandersetzung mit Pushbacks an den Grenzen der Gegenwart: »Was kann man tun, wenn eigentlich alles bekannt ist, aber das vorhandene Wissen keinen gesellschaftlichen Raum hatte, in den es hineinwirken konnte, aufgrund von politischen Setzungen und politischen Entscheidungen?«³⁵ Nur

33 Vgl. European Court of Human Rights (2025): »Pushback« of Turkish national to Türkiye without examining risks she faced on her return was in breach of Convention. Press Release«, ECHR 005 (2024) am 07.01.2025. Online unter: <https://hudoc.echr.coe.int/app/conversion/pdf/?library=ECHR&id=003-8124877-11378031&filename=Judgment%20A.R.E.%20v.%20Greece%20-%20E2%80%9CPushback%20%20D%20of%20Turkish%20national%20to%20T%C3%BCrkiye%20without%20examining%20risks%20she%20faced%20on%20her%20return.pdf> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

34 Ich schreibe diesen Text genau in den Tagen, indem sich diese Frage anhand eines wichtigen Gerichtsurteils stellt. Am 3. Juni 2025 urteilte das Berliner Verwaltungsgericht in einem Eilverfahren, dass die im Mai 2025 erfolgte Zurückweisung von drei somalischen Asylsuchenden (unter denen sich ein minderjähriges Mädchen befand) rechtswidrig ist. Vgl. Pichl, Maximilian (2025): »Zurückweisungen vor Gericht: Über den Beschluss (VG 6 L 191/25 u.a.) des VG Berlin«, in: Verfassungsblog am 03.06.2025. Online unter: <https://verfassungsblog.de/zurueckweisungen-gericht-migration-asyl/> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

35 P. Scheffner/K. Peters: »Philip Scheffner im Gespräch mit Kathrin Peters – Auf Augenhöhe arbeiten«, S. 72. Auch Nanna Heidenreich liest *Revision* in Bezug auf die Verflechtungsgeschichte der 1990er Jahre und der Gegenwart: »Dieses Jahrzehnt, das, gerade auch als deutsche Geschichte – Ost wie West – heute ins Gedächtnis der Gegenwart

wenige Fälle sind überhaupt adäquat dokumentiert. Gleichzeitig beschränken die Protokolle der europäischen Justiz eine umfangreiche Auseinandersetzung mit Pushbacks. Auch wenn Politiken des Nicht-Wissens und der Leugnung die Anerkennung von Pushbacks erschweren, ist das Problem ihrer Adressierbarkeit nicht unbedingt ein epistemisches. Vielmehr muss es auch als ein ästhetisches Problem im Sinne einer *Aufteilung des Sinnlichen* gefasst werden.³⁶ Die Politiken der Grenzsicherung ordnen nicht nur polizeiliche Maßnahmen, sondern verteilen Modi des Sichtbaren und Sagbaren. Im Sinne Rancières sind sie damit immer auch ästhetisch wirksam: »Die Politik bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit innewohnenden Möglichkeiten aus.«³⁷ Die mangelnde Sichtbarkeit von Pushbacks, die im Entzug ihrer medialen Infrastrukturen der Smartphone-Konnektivität liegt, deutet auf einen solchen Überschneidungsbereich von Politik und Ästhetik hin. Sagbar sind Praktiken der illegalen Rückführung bereits geworden, beispielsweise mit dem Euphemismus der »Zustromoberbegrenzung« im Sprachgebrauch offizieller Politik. Erforderlich sind daher neue ästhetische Auseinandersetzungen und Benennungen von gewaltvollen Zurückweisungen, Pushbacks und humanitären Verbrechen, die sich dabei ereignen.³⁸ Mit den Worten Nanna Heidenreichs lässt sich auch von einer »[m]ediale[n] Gegenvernunft«³⁹ sprechen, die andere Zeithorizonte des Denkens und Darstellens von Migrationsprozessen anbieten kann. Erzählerische Vielstimmigkeiten und ein Aufbrechen von geschlossenen Darstellungen wären laut der Medienwissenschaftlerin ebenso denkbare Modi eines solchen Anliegens. Die mediale Gegenvernunft lässt sich zudem als ein Prinzip der stetigen Weiterarbeit verstehen, wenn etwa

gebracht werden muss.« Nanna Heidenreich (2021): »Migration: Ein medienübergreifendes Gesamtverfahren«, in: Nicole Wolf (Hg.), Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner, Berlin: Vorwerk 8, S. 242–260, hier S. 245.

36 Vgl. Jacques Rancière (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik*. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin: b_books.

37 Ebd., S. 26–27.

38 Vgl. Laura Graf (2021): »Pushbacks dokumentieren. Ungehorsame Beobachtungen von Grenzgewalt auf der Balkanroute«, in: Buckel, Sonja et al. (Hg.), *Kämpfe um Migrationspolitik seit 2015. Zur Transformation des europäischen Grenzregimes*, Bielefeld: transcript, S. 93–124.

39 N. Heidenreich: »Migration: Ein medienübergreifendes Gesamtverfahren«, S. 243.

bereits existente aktivistische und journalistische Formate, die bestimmten zeit- und aufmerksamkeitsökonomischen Anforderungen gehorchen und auf strikte Faktizität ausgelegt sind, um *andere* Formen ergänzt werden. Die Frage, welche Affekte und emotionalen Reaktionen in den unterschiedlichen Dispositiven des Dokumentarischen Raum finden, ist ebenso ein Aushandlungsfeld einer medialen Gegenvernunft. Ich möchte im letzten Abschnitt dieses Textes auf das *langsame Auftreten* als Modi einer solchen Gegenvernunft zu sprechen kommen, dass vorliegenden investigative Verfahren sinnvoll ergänzt und weitere Facetten einer notwendigen Auseinandersetzung mit der systematischen Logik illegaler Zurückweisungen anbietet. Denn nicht einzelne betroffene Personen, sondern einer umgreifenden Landschaft, wird hier der Status der Zeugenschaft zuteil.

Abb. 14: Feldsaum in *The Landscape and the Fury* (2024), Filmstill, © Nicole Vögele, Beauvoir Films.



Langsames Auftreten

The Landscape and the Fury wählt einen langsamen Zugang. In seiner Aufmerksamkeitsforderung bildet dieser Film einen maximalen Kontrast zu den investigativen Formen der forensischen Videoarbeiten von Agenturen wie Forensic Architecture, die oft nicht länger als 20 Minuten sind. Auch in die Sehkonven-

tionen journalistischer Formate, die oft für eine Einbindung in die sozialen Medien ausgelegt sind, lässt sich der Film nicht einfügen: Über knapp zweieinhalb Stunden hinweg besteht *The Landscape and the Fury* in großen Teilen aus großformatigen Standbildern ohne Kameraschwenks oder Zooms und einer dichten Soundspur. Häufig wirken die Töne und Geräusche näher und immersiver als die Bilder, die weit über Felder, Täler und Wälder hinwegblicken, das Leben im Dorf zeigen, die temporäre Unterkunft von Geflüchteten in einer alten Schule.

So beginnt der Film direkt mit einer Nachtaufnahme im Wald, die so dunkel ist, dass kaum etwas zu sehen ist, sich die Bedrohlichkeit der Szenerie sofort über den Sound vermittelt. Es ist zu hören, wie Hunde bellen, Insekten schwirren, wie Füße über Laub und Äste gehen, der Atem und das Keuchen der Personen, denen die Kamera folgt. Kurz darauf gehen die Feldaufnahmen in künstlichen Sound über, in ein erst leichtes und dann durchdringenderes Klingen. Nach dem Schnitt erscheint eine bewaldete Hügellandschaft in satten Grün-Tönen, die durch Verteilungen von Sonnenlicht und Schatten an Tiefe gewinnt. Der bedrohliche Sound verbindet die beiden Einstellungen und verschwimmt wieder mit natürlicheren Umgebungsgeräuschen wie Hundegebell und Vogelgezwitscher. Das nächste Bild geht etwas näher an die waldigen Hügel heran und gibt einige Personen zu erkennen, die hintereinander durchs Grün laufen. Nach zwei weiteren Landschaftsaufnahmen beobachtet der Film drei Männer in Schutzkleidung, die abgesperrte Bereiche auf dem Boden mit Metalldetektoren nach Minen absuchen. Auch in der Aufeinanderfolge dieser Bilder hat sich der Einstellungswechsel bereits in der Tonspur angekündigt, denn das Abtastgeräusch der Detektoren war bereits leise in den Waldansichten zuvor hörbar gewesen. In diesem kurzen Intro des Films verbinden sich nicht nur verschiedene Soundschichten, sondern auch zeitliche Horizonte zu einem gemeinsamen imaginären Raum, wie ihn Philip Scheffner beschrieben hatte: Die Landminen stammen aus der Zeit des Jugoslawienkriegs, genauer dem Bosnienkrieg von 1992 bis 1995 und bilden bis heute eine Gefahrenquelle. Ähnlich wie *Revision* spielt in *The Landscape and the Fury* die »Erbschaft der 1990er Jahre als Aktualität«⁴⁰ eine Rolle. Gerade für Personen auf der Flucht, die sich auf Nebenrouten durch Wälder und Felder bewegen müssen, stellen die übrig gebliebenen Kriegsminen eine besondere Bedrohung dar, während sie für andere Bewohner*innen des Gebiets schmerzvolle Erinnerungen an zurückliegende Kriegseinsätze und Verluste bedeuten. Das Wissen um diese Gefahr,

40 Ebd., S. 245.

sowohl in der Gegenwart als auch in der Erinnerung, baut der Film behutsam auf. In einer langen statischen Einstellung ist der Saum eines Feldes zu sehen, an dessen Rand eine leicht humpelnde Person entlangläuft (Abb. 14). Der Himmel ist grau, auf der Tonspur prasselt eindringlicher Regen. Der Schnitt erfolgt erst, nachdem die Figur aus dem Kader verschwunden ist und richtet das Augenmerk dann auf einen kleinen Trampelpfad zwischen Wald und Feld, auf der rechten Seite steht ein rotes Warnschild »OPASNOST MINE/MINES« (in den Untertiteln übersetzt als »Danger Mines«). Durch dieses filmische Montieren von Bild- und Tonfolgen entsteht der Eindruck einer mehrdimensionalen Bedrohung, in der die Personen, denen der Film begegnet, eingebettet sind. Auch die Bedrohung durch die an der Grenze stationierte Polizei, die Vögele in ihrer journalistischen Arbeit direkt gefilmt hatte, wird eher indirekt zum Ausdruck gebracht: In den Spuren und Überresten verhaltener Fluchtversuche, in den kurzen Gesprächen, die zu hören sind, während im Bild Straßenzüge oder Landschaftsaufnahmen zu sehen sind.

Menschen erscheinen in *The Landscape and the Fury* durchweg als Figuren in der Landschaft respektive in einer Umgebung. In kleinen Gruppen an Straßenträndern, beim gemeinsamen Kochen in der Gemeinschaftsunterkunft, als dialogische Stimmen in nächtlicher Umgebung der Grenze, als einzelne Personen im Wald am Feld oder zwischen den Bäumen. Gleichzeitig entstehen an den Rändern dieser Zonen Räume der Gemeinschaft und des Beisammenseins, die im Zustand des Übergangs und Wartens Momente der Leichtigkeit im Alltag aufblitzen lassen. In dieser Umgebenheit, die die Menschen im Transit sowohl in der landschaftlichen Umwelt als auch in den sozialen Gruppenkonstellationen umfasst, zeichnet sich ein anderes Verständnis des forensischen Auftretens ab. Hier geht es nicht um den klanglich vernehmbaren Auftritt einer einzelnen Person vor Gericht oder um einzelne Beweisbilder, die in einer forensischen Auseinandersetzung als stichhaltige Beweise für einzelne Pushback-Situationen gelten könnten. Stattdessen wird eine Logik der Langsamkeit im Sinne einer *slow violence* der Zurückweisungspraktiken und ihrer Umgebungen spürbar: Dies leistet zum einen die Dauer des Films selbst, die langsamen Einstellungen, aber auch die Gespräche der Personen und ihr Zustand im Transit, denn oft versuchen sie mehrfach auf immer neuen Wegen nach Kroatien zu gelangen, um dann wieder erneut in bosnischen Wäldern zu stranden. Insofern scheint mit Rob Nixons Begriff der *slow violence* hier angemessen, auch wenn Nixon selbst ihn primär auf von langfristigen Umweltschäden oder Klimakatastrophen zerstörte Landschaften bezieht: »We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that neither spectacular nor instantaneous,

but rather incremental and accretive, as calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales.«⁴¹

In dieser montierten Beobachtung wird weder ein einzelner, besonders spektakulärer Fall verhandelt, noch die »Deutlichkeitsgrenze«⁴² überhaupt thematisiert, deren Überschreitung für Juliane Vogel ein relevantes Kriterium für einen gelungenen Auftritt darstellt. Dies geschieht, gemessen am Ideal des gelungenen Evidenzeffekt, »zum Nachteil einer rhetorischen *actio*, die darauf ausgerichtet ist, Figuren aristokratisch, deutlich und kraftvoll hervortreten zu lassen.«⁴³

In Anspielung auf den Titel kann man den Film hingegen als »große Szene«⁴⁴ der Landschaft an der Grenze von Bosnien und Kroatien als *material witness* für ein Wissen um die *borderscape* europäischer Grenzregime betrachten. Gleichzeitig bleibt dieses Auftreten entrückt und ruhig. Es handelt sich um ein langsames Auftreten, das keine Deutlichkeitsgrenze anvisiert, sondern vielmehr die Idee einer solchen hegemonialen Markierung infrage stellt. Auch die Wut, das Entsetzen und der Zorn angesichts der Tatsachen eines weitestgehend rechtsfreien Raums, einer Indienstnahme von Landschaften für gefährliche *borderscapes* und ihre historische *weaponization* bleiben im Film fern, werden als Affekte außerhalb des Kaders geschnitten. Wie Juliane Vogel in ihrer Studie *Die Furie und das Gesetz* gezeigt hat, verbindet sich mit dem furiosen Auftritt nicht nur eine vergeschlechtliche Positionierung, sondern mit Einsetzen der »Rechtsinstanzen bürgerlicher Staatsphantasien«⁴⁵ ein Prozess der Marginalisierung des Affekts und seiner Szenen. So bedeutet der große Wutauftritt in den Dramen und Tragödien des 19. Jahrhunderts noch eine Geste des weiblichen Exzesses, die jedoch den männlichen Charakteren und Protagonisten fortan als minoritär gegenübersteht und eingehegt werden muss: »Ihre Stimme erklingt nun in einem vom Geist der Gesetze durchwehten Bühnenraum: [...] auf den Foren, in den Gerichtssälen, in den Festsälen. Spricht der Furor nicht mehr aus dem Zentrum herrscherlicher Macht heraus, sondern von ei-

41 Rob Nixon (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge MA: Harvard University Press, S. 2.

42 Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink, S. 19.

43 Ebd., S. 135.

44 Vgl. dazu Juliane Vogel (2002): *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg: Rombach.

45 Ebd., S. 149.

nem »außerhalb« liegenden exzentrischen Ort, büßt er seine Autorität ein.«⁴⁶ Für eine Wutrede gibt es in den klassischen Foren, also den forensischen Architekturen der Rechtsprechung, keinen designierten Ort. Die forensischen Auftrittspunkte marginalisieren den Wutauftritt ebenso wie sie Zeugenschaft den menschlichen Akteur*innen in der Logik des Einzelfalls zugestehen.

Diese Beobachtung führt zur eingangs thematisierten Aufteilung zwischen Gericht und Tribunal zurück, die schon für *Revision* eine Rolle gespielt hatte. Die beiden Filme sind auch in dieser Hinsicht miteinander vergleichbar, weil sie eine Nebenposition zum klassischen Gerichtsprozess oder einer Logik des juristischen Einzelprozesses annehmen, das »Gesetz« also nur indirekt ihr Adressat ist. Bei *The Landscape and the Fury* wird exzessive Wut durch gedehnte Beobachtung abgelöst. Anstelle eines furiosen Fingerzeigs bleibt ein Auftrag an eingeübte Affektregister zurück, um ein Gespür für die multidirektionale *field causality* einer Landschaft zu entwickeln, in der sich systemische Grenzregime der Gegenwart, historischen Bedingungen, landschaftliche Gegebenheiten und menschliches Schicksal miteinander verschränken. Hierin besteht wiederum die mediale Gegenvernunft, die *Revision* und *The Landscape and the Fury* miteinander in Allianz setzt.

Literaturverzeichnis

- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Beckmann, Lea et al. (2023): »Tracked, Read Out, Destroyed: Smartphones of People on the Move in the Focus of State Authorities«, Vortrag auf der re:publica Berlin am 06.06.2023. Online unter: <https://re-publica.com/de/session/tracked-read-out-destroyed-smartphones-people-move-focus-state-authorities> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Balke, Friedrich/Polze, Anna (2026): »Auftreten in postdigitalen Mediengefügen. Foren und Protokolle«, in: dies. (Hg.), *Forensisches Auftreten. Postdigitale Mediengefüge an den Rändern der Justiz*, Bielefeld: transcript, S. 13–46.
- Brambilla, Chiara (2015): »Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept«, in: *Geopolitics* 20, S. 14–34.

46 Ebd.

- Corner, James (2014): »Eidetic Operations and New Landscapes (1999)«, in: *The Landscape Imagination: Collected Essays of James Corner 1990–2010*, New York: Princeton Architectural Press, S. 241–256.
- Dyer, Sophie/Ivens, Gabriela (2020): »What would a feminist open source investigation look like?«, in: *Digital War 1*, S. 5–17.
- European Court of Human Rights (2025): »»Pushback« of Turkish national to Türkiye without examining risks she faced on her return was in breach of Convention. Press Release«, ECHR 005 (2024) am 07.01.2025. Online unter: <https://hudoc.echr.coe.int/app/conversion/pdf/?library=ECHR&id=003-8124877-11378031&filename=Judgment%20A.R.E.%20v.%20Greece%20-%20%E2%80%9CPushback%E2%80%9D%20of%20Turkish%20national%20to%20T%C3%BCrkiye%20without%20examining%20risks%20she%20faced%20on%20her%20return.pdf> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra (2018): *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript.
- Graf, Laura (2021): »Pushbacks dokumentieren. Ungehorsame Beobachtungen von Grenzgewalt auf der Balkan-route«, in: Buckel, Sonja et al. (Hg.), *Kämpfe um Migrationspolitik seit 2015. Zur Transformation des europäischen Grenzregimes*, Bielefeld: transcript, S. 93–124.
- Heidenreich, Nanna (2021): »Migration: Ein medienübergreifendes Gesamtverfahren«, in: Wolf, Nicole (Hg.), *Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner*, Berlin: Vorwerk 8, S. 242–260.
- Heinrich, Gudrun et al. (Hg.) (2024): *Kulturen des Verdrängens und Erinnerns. Perspektiven auf die rassistische Gewalt in Rostock-Lichtenhagen 1992*, Berlin: Neofelis.
- Huffschmid, Anne (2019): »Neue forensische Landschaften. Verschwundene, Suchmanöver und die Arbeit der Bilder in Mexiko«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 6, S. 69–86.
- Kröger, Merle (2012): *Grenzfall*, Hamburg: Argument.
- Lebow, Alisa/Ertür, Başak (2021): »Wo beginnen? REVISION als Methode«, in: Wolf, Nicole (Hg.), *Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner*, Berlin: Vorwerk 8, S. 156–171.
- Lemke, Grit/Räder, Andy (Hg.) (2024): *Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmove krajiny*, Berlin: Bertz + Fischer.
- Levidis, Stefanos (2021): »Border Natures. The Environment as Weapon at the Edges of Greece«, PhD., London: Goldsmiths University of London, S.

18. Online unter: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/30506/> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Lüdke, Steffen/Vögele, Nicole (2021): »Heimlich aufgenommene Pushback-Videos: Kroatische Polizei schiebt Babys, Schwangere und Kinder mit Behinderung illegal ab«, in: Der Spiegel vom 23.06.2021. Online unter: <https://www.spiegel.de/ausland/kroatien-polizei-schiebt-babys-schwangere-und-kinder-mit-behinderung-illegal-ab-a-bb0df80f-6248-4c5f-a599-a79afd518ea1> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Miggelbrink, Judith (2019): Staatliche Grenzen, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Nixon, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Ohmae, Kenichi (1990): *The Borderless World. Power and Strategy in the Interlinked Economy*, New York: Harper Collins.
- Peters, Kathrin (2016): »Bilder des Protests. Über die ›Woman in the Blue Bra‹ und relationale Zeugenschaft«, in: Marcel Finke/Heide Barrenechea/Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn: Fink, S. 205–221.
- Pichl, Maximilian (2025): »Zurückweisungen vor Gericht: Über den Beschluss (VG 6 L 191/25 u.a.) des VG Berlin«, in: *Verfassungsblog* am 03.06.2025. Online unter: <https://verfassungsblog.de/zuruckweisungen-gericht-migration-asyl/> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.
- Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books.
- Rumley, Dennis/Minghi, Julian V. (1991): »Foreword«, in: *The Geography of Border Landscapes*, London/New York: Routledge, S. xvii–xviii.
- Schankweiler, Kerstin/Straub, Verena/Wendl, Tobias (Hg.) (2019): *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media*, New York: Routledge.
- Scheffner, Philip/Peters, Kathrin (2020): »Philip Scheffner im Gespräch mit Kathrin Peters – Auf Augenhöhe arbeiten«, in: Busch, Kathrin et al. (Hg.), *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn: Fink, S. 70–78.
- Schuppli, Susan (2020): *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*, Cambridge MA./London: MIT Press.
- Vismann, Cornelia (2011): *Medien der Rechtsprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski, Frankfurt/M.: S. Fischer.

- Vogel, Juliane (2002): Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg: Rombach.
- Vogel, Juliane (2018): Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink.
- Vögele, Nicole (2024): »Regienotiz«, in: Pressekit Landschaft und Wahn, S. 5. Online unter: https://landscape-fury-film.com/wp-content/uploads/2024/04/WAHN_presskit_DE.pdf (letzter Zugriff: 26.04.2025).
- Vögele, Nicole/Lüdke, Steffen/Jäschke, Martin (2021): »Geflüchtete an EU-Außengrenze. »Wir sind für sie wie Tiere«, in: Der Spiegel vom 23.06.2021. Online unter: <https://www.spiegel.de/ausland/kroatien-videos-dokumentieren-systematische-pushbacks-a-4463a93d-0467-4960-814a-6d959e1df193> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Weizman, Eyal (2017): Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability, London: Verso.

Film- und Medienverzeichnis

- And-Ek Ghes... (2016) (DE, R: Philip Scheffner und Colorado Velcu)
- Green Border (2023) (PL/CRE/FR/BE, R: Agnieszka Holland).
- Material Witness Preview Clip, 2015, 2014, Susan Schuppli. Online unter: <https://vimeo.com/93826545> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdogan, 2020, Forensic Architecture. Online unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-ayse-erdogan> (letzter Zugriff: 31.07.2025).
- Revision (2012) (DE, R: Philip Scheffner).
- The Landscape and the Fury (2024) (CH, R: Nicole Vögele).

