

Verdeutlichungsoptionen unbestimmter Auftritte

Counterforensics und die *profondeur* politischer Machtarchitekturen

Friedrich Balke

Vor dem Hintergrund des klassischen Auftrittsprotokolls, das an den höfischen Erscheinungsraum und den triumphalen Auftritt des Souveräns gebunden ist, verdient ein Prozess besondere Aufmerksamkeit, der sich als »Verdunkelung« dieses Erscheinungsraums beschreiben lässt und für den das »Theater der *profondeur*« Racines exemplarisch steht.

Forensic Architecture, so wird in einem ersten Schritt gezeigt, hat es mit staatlicher Gewalt an der Grenze ihrer Feststellbarkeit zu tun, weil diese Gewalt wesentlich aus dem Verborgenen, architektonisch gesprochen: den *chambres obscures* militärischer und politischer Planer heraus agiert. In einem zweiten Schritt wird die für die Theatergeschichte der Goethezeit charakteristische Konstellation von Auftritt und Einbettung, die die Bühne in ein Tableau verwandelt, als ein strukturelles Merkmal der konkreten videografischen Arbeit von Forensic Architecture herausgearbeitet, die sich so als zeitgenössische Ausprägung einer theatralen Ökologie (Juliane Vogel) erweist. Wie die Strukturierung und Sichtbarmachung von »vagen« Hintergründen und Umgebungen, die mit den Personen oder Dingen »verwachsen« sind, zum Gegenstand einer medial vielschichtigen counter-forensischen Investigation werden kann, wird abschließend an einem exemplarischen Fall von Umweltrassismus (*environmental racism*) im sogenannten *death corridor* des US-Bundesstaates Louisiana erörtert. Feuer, Luft und Erde erweisen sich als die elementaren Medien, die einen »umherschweifenden Grund« (*fonds vague*) hervorbringen, dem die forensische Recherche seine Raum- und Zeitkoordinaten und damit seine Gestaltbarkeit zurückerstattet.

1. »Turning forensics against the state«

Forsensic Architecture (FA) praktiziert eine Form der invertierten Forensik, für die Allan Sekula die Formel »Counter-forensics« erfunden hatte: »Turning forensic against the state«, hat Eyal Weizman diese Art der Forensik auf die denkbar knappste Formel gebracht. Der Staat hat aufgrund seiner souveränen Befugnisse das Recht zu töten (*ius belli*) und die Techniken der Identifikation monopolisiert: »hence, counterforensics turns the state's own means against the violence it commits«¹. Staaten verfügen über Möglichkeiten, ihre Bürger zu identifizieren und zu annihilieren: *Counter forensics* konfrontiert die Macht des Staates, seine Bürger zu töten und verschwinden zu lassen, also möglichst alle Spuren, die ihn als Täter dingfest machen könnten, zu verwischen.² An diese Beziehung der *counter forensics* zum Staat und seiner Macht ist zu erinnern, weil sie in einer untergründigen Verbindung zu einem Prozess steht, den Juliane Vogel in *Aus dem Grund* reflektiert und unter dem Begriff des »roi caché«³ verhandelt. Wenn das klassische Auftrittsprotokoll an den höfischen Erscheinungsraum und den triumphalen Auftritt des Souveräns gebunden ist, dann verdient ein Prozess besondere Aufmerksamkeit, der sich als »Verdunkelung« dieses Erscheinungsraums beschreiben lässt. *Racine* steht für diese Position, sein Theater nennt man auch das »Theater der *profondeur*«⁴. Vom »solaren Regime« Versailles, »das den Herrscher als einen wohlthätigen Lichtbringer inszenierte«, ist das Licht der Bühne Racines völlig verschieden, denn es tritt hier als »eine feindliche und potentiell gewalttätige Kraft« auf, »die die dramatischen

1 Eyal Weizman (2017): *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, New York: Zone Books, S. 64.

2 Allan Sekula (2014): »Photography and the Limits of National Identity«, in: *Greyroom* 55, S. 29–34. »Sekula sees this process of identification, and especially the kind of identification in which photography is a basic element, as the essential accomplice to or even the instrument of ultimately genocidal operations. »The oppressor state catalogues its victims as precisely as possible, typing them as a group, but seeking to register and track individual members. [...] In other words, stereotypes are ideologically useful and necessary, but in the end it is individual who must be reduced to ashes.« Thomas Keenan (2014): »Counter-forensics and Photography«, in: *Greyroom* 55, S. 59–77.

3 Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 72.

4 Ebd., S. 64.

Figuren aus der Verborgenheit des Hintergrunds nach vorne auf die Bühne zwingt«. ⁵

Counter forensics verschreibt sich genau einem solchen Auftrittsprotokoll und einer solchen politischen bzw. »aggressiven« Form der Verwendung des Lichts: Etwas soll aus dem Hintergrund, dem Verborgenen oder »Begrabenen« ⁶ in die Sichtbarkeit gezwungen werden. Wie im Theater Racines sind wir in den Szenerien der Videos, die FA anfertigt, mit Schauplätzen (z.B. militärischer Gewaltausübung) konfrontiert, die wir mit unseren unbewaffneten Blicken nicht zu durchdringen vermögen. Forensic Architecture unterhält auch deshalb einen so prominenten Bezug zur Sphäre der Architektur: Aus Räumen, die wir nicht direkt einsehen können, werden Geschosse auf eine Bahn geschickt, die in Räume einschlagen, die wir wiederum nicht direkt einsehen können. Weizman hat es mit dem Untertitel seines programmatischen Buches auf den Punkt gebracht: Er interessiert sich für »violence at the threshold of detectability«, also für eine Gewalt, die zwar technisch sichtbar zu machen wäre, die aber aufgrund von »Konventionen« oder »legal regulations«, die die optische Bildauflösung von Satellitenfotografie einschränkt, *unterhalb* der Schwelle der Sichtbarkeit verharrt – jedenfalls für die Öffentlichkeit: »US agencies are not limited to the satellite image resolution that the public is. The resolution of cameras on US spy satellites is much higher.« ⁷

»The difference in resolution demonstrates the imbalance of power. While the human body is the scale to which drone optics are calibrated, it is the very thing that publically available satellite images are designed to mask.« ⁸ Töten und die Untersuchung von staatlich verursachten Tötungsakten sind in unseren gegenwärtigen Gesellschaften »image-based practices«; die Untersuchung solcher Tötungsakte wird aber im Falle staatlich zu verantwortender Delikte dadurch erschwert, wenn nicht verhindert, dass es hier »the killer« ist, »who

5 Ebd.

6 Zur Bedeutung von Exhumierungen für das Unternehmen der Counter-forensic vgl. Thomas Keenan/Eyal Weizman (2012): *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press: »At the center of the case were bones and the scientists competent to read them.« Ebd., S. 17, sowie in den Beitrag von Niklas Kammermeier in diesem Band. Vgl. Niklas Kammermeier (2025): »Instabile Schauplätze. Der postkinematische Täterauftritt der 1980er Jahre«, in diesem Band, S. 97–114.

7 E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 29.

8 Ebd., S. 30.

has had access to better optics, data, and information than the investigators«⁹. Der Staat operiert, wenn er zum Mittel der militärischen Gewalt greift, also schon seit längerem aus einer Position der Tiefe und Verborgenheit heraus, weit entfernt von den Linien, an denen sich die Einschläge ereignen. »*Profond* und *profondeur*«¹⁰ gehören zum Kernbestand nicht unbedingt seines »Wortschatzes«, wie es im Theater Racines der Fall ist, aber doch zu den Techniken seiner Machtausübung, die einen »unklaren Tiefenbezug« aufweist. Racines Bühne wird »nach hinten durch eine Türenreihe abgeschlossen, die den Blick des Zuschauers in die Breite, nicht in die Bühnentiefe lenkt«¹¹, anders gesagt: Hinter diesen Türen sitzen die Programmierer und Entscheider, die im Zusammenwirken mit Algorithmen ihre Handlungen nach bestimmten Kalkülen ausrichten. Racines Tragödien »spielen nicht in Schauräumen, sondern in Innenräumen oder Kabinetten, die sich nur ausnahmsweise den Blicken des Publikums«¹² öffnen. Juliane Vogel findet für diese architektonische Dimension arkaner Machtausübung die Formel vom »Monster in der Kammer«¹³. Bei Racine wird die »backstage der chambre« zum Ort einer »mörderischen Aktivität«, die es nicht nötig hat, nach vorne zu kommen. Die *profondeur* ist »nicht passives Hinterland, sondern ein aktives Kräftefeld, das die gewalttätige Kehrseite der höfischen Repräsentationsformen offenlegt«¹⁴. Forensic Architecture teilt dieses Verständnis eines destruktiven Grundes, insofern die Agentur die gewalttätige Kehrseite der *demokratischen* Repräsentationsformen offenlegt oder auszuleuchten versucht. »He kills by being invisible«¹⁵, hat man von der Figur des Sklaven in einem Stück Racines geschrieben, der den sprechenden Namen: *Orcan* trägt.

9 Ebd. Das bleibt wahr trotz der »zunehmende[n] Verfügbarkeit, Recherchierbarkeit« und einer »in der Folge verbesserte[n] Auflösung von Satellitenbildern«, die »am Anfang einer neuen Ära des visuellen Aktivismus« standen. Vgl. Daniel Eschkötter (2024): Satellitenbilder. Forensik und Vorhersage, Berlin: Wagenbach, S. 37.

10 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 65.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 72.

14 Ebd., S. 73.

15 Ebd.

Wie kann man die »aufgestaute Hintergrundgewalt«¹⁶ politischer Regime beschreibbar machen, wenn sie alles daransetzen, weiterhin wesentlich aus dem *off* heraus zu agieren, und das zuschauende Publikum nur mit den Bildern der Auswirkungen dieser Gewalt abspeisen? »Forensische Experten streben danach, die gebaute Umgebung von einem Abbild mutmaßlicher Gewalttaten in eine wie auch immer unvollständige Quelle des Wissens zu verwandeln: aus der Gestalt und der Anordnung von Ruinen etwas über die Geschehnisse zu erfahren, die zur Zerstörung eines Gebäudes führten. [...] In der forensischen Architektur sind es Statik-Ingenieure und Sprengmeister, die Geschichte schreiben.«¹⁷ Seinen Essay zur »Forensischen Architektur« beendet Weizman mit der anekdotenreichen Geschichte eines solchen Sprengmeisters, der zugleich Statik-Ingenieur ist, insofern es zu seinem Job gehört, zukünftige Ruinen mittels Sprengstoffs zu *gestalten*. Die militärische Destruktivkraft versteht sich explizit als ein Akt der Konstruktion. Racines Orcan ging es noch um die »stürmische Vernichtung aller Gegner des Sultans«¹⁸. Eine solche Vernichtung verfährt den heutigen Militärs zu pauschal. Ein zentraler Teil der Planungen militärischer Einsätze involviert »ein Kalkül, das auch als »Kollateralschadenschätzung« bekannt ist und dabei helfen soll, »die korrekte Balance der zivilen Verluste in Bezug auf den Wert einer militärischen Mission« festzustel-

16 Ebd., S. 74. Ein anderes Projekt, diese Hintergrundgewalt sichtbar zu machen, liegt in den Arbeiten Trevor Paglen vor, der die hier in Rede stehende »profondeur« staatlicher Machtausübung als »black sites« adressiert, also Orte, die zwar geografisch existieren, aber deren öffentliche Zugänglichkeit systematisch eingeschränkt oder unmöglich gemacht wird. Wir haben es hier mit der politischen Ausgrenzung von Räumen zu tun, die dem souveränen Ermessen unterstehen und an denen Handlungen möglich sind, die sich durch politische Entscheidung jeder Form der juristischen Nachprüfung entziehen. Es handelt sich um die gegenwärtige Ausprägung der von Staaten als unverzichtbar in Anspruch genommenen und ihre eigentliche Raison definierenden *arcana imperii*: »State secrecy is a form of executive power. It is the power to unilaterally and legitimately conceal events, actions, budgets, programs, and plans from the legislature and public at large – the people who are paying for it.« Weil »state secrecy« als eine Form der »monarchical power« verstanden werden muss, die die heutigen demokratischen Staaten von den vormaligen Monarchien geerbt haben, sind die Auftrittsprotokolle des klassischen Theaters von unveränderter Relevanz, um die souveräne Machtausübung heutiger Staaten zu thematisieren. Trevor Paglen (2010): *Blank Spots on the Map. The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*, London: Penguin, S. 15.

17 Eyal Weizman (2011): »Forensische Architektur«, in: ZMK 2, S. 173–194, hier: S. 185.

18 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 73.

len.«¹⁹ Weizmans Orcan heißt Marc Garlasco, der, bevor er zur HRW wechselte, sieben Jahre lang in der *chambre obscur* des Pentagon arbeitete, nämlich als Nachrichtenanalytiker und ab 2003 als »chief of high-value targeting«²⁰. Sein Job bestand darin, die militärischen Einsätze so zu dimensionieren, dass eine vorab präzise definierte Schwelle der Zahl ‚annehmbarer‘ Opfer (sie wurde bei 30 festgelegt) für jeden einzelnen Angriff nicht überschritten wurde. Mit Blick auf die Gebäude hieß das konkret: sich auf die Zerstörung einzelner Teile zu beschränken. Aus Orcans undifferenzierter Gewalt ist eine Gewalt geworden, »die sowohl tötet als auch schützt«²¹. Obwohl die Implementierung dieses Opferkalküls im Zeitalter des voll entfalteten militärisch-industriellen Komplexes auf ungeahnte technische Möglichkeiten zurückgreifen kann, handelt es sich bei ihr doch um nichts anderes als eine mit der neuzeitlichen Staatsräson entstandenen »Pastoral der Wahl«. Ging es der pastoralen Modulierung politischen Macht, die ein Verhältnis der Sorge zwischen Hirt und Herde etabliert, darum, wie Foucault gezeigt hat, das Heil aller mit dem Heil eines jeden einzelnen zu identifizieren²², etabliert die Staatsräson und damit die seit der Neuzeit gültige Form politischer Organisation ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur Ausübung von Gewalt, die sich in einer »Pastoral der Wahl« manifestiert: »Von nun an«, schreibt Foucault, »werden wir eine Staatsräson haben, deren Pastoral eine Pastoral der Wahl sein wird, eine Pastoral der Ausschließung, eine Pastoral der Opferung einiger weniger für das Ganze, einiger weniger für den Staat.«²³ Diese Pastoral der Wahl, der Opferung einiger weniger für die ›Rettung‹ der Vielen, ist das Prinzip, das auch der heutigen, technisch assistierten Kollateralschadenschätzung und ihrem Bemühen um die korrekte Balance zwischen den zivilen Verlusten militärischer Operationen und den Kriegszielen zugrunde liegt.

19 E. Weizman: Forensische Architektur, S. 191.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 193.

22 »Kein Schaf ist gleichgültig. Nicht ein einziges darf dieser Bewegung, diesem Wirken der Leitung und Lenkung entgehen, das zum Heil führt. Das Heil eines jeden ist nicht relativ, sondern absolut wichtig.« Man darf das Wohl des Einzelnen nicht dem des Ganzen opfern. Michel Foucault (2004): Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France (1977–1978), Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 246.

23 Ebd., S. 381. Zur dramatischen Verhandlung dieser Pastoral der Wahl in Racines *Phädra* vgl. Friedrich Balke (2009): Figuren der Souveränität, München: Wilhelm Fink, S. 386–288.

Seit Horaz gibt es eine »kanonisierte Gräuelregel«, die es »verbietet, das Grässliche in der Tragödie *ad oculus* zu zeigen«²⁴. Nur der Bericht eines Boten, also eines Mediums, kann von der Gewalt des Monströsen, des Auftritts als Angriff, zeugen. Die Bühne Racines ist eine Bühne, die uns nicht direkt mit der Entfesselung des Schreckens konfrontiert. In unsere Gegenwart transportiert, strebt diese Bühne vielmehr an, die freigesetzte »wilde Energie« eines militärischen Angriffs auf ein urbanes Zentrum zu einem »rhetorischen Prachtobjekt zu stilisieren, das mit den Forderungen der *bienséance* vereinbar ist.«²⁵ Besser kann man das in den Planungen des Pentagon zum Ausdruck kommende »Prinzip der Proportionalität«, das die Ausübung militärischer Gewalt in ein »mathematisches Minimierungsproblem« zu verwandeln beansprucht, nicht formulieren.²⁶ Die nur auf Bildschirmen zugängliche Atrozität wird zu einem grafischen Artefakt stilisiert, das in der Tat mit den Forderungen der *bienséance* vereinbar ist: Zivile Opfer ja, aber nicht in einem Übermaße, das durch den flächendeckenden Abwurf von Bomben entstehen würde, sondern nur in einem Maße, das mit den berechtigten »nationalen Sicherheitsinteressen« des Angreifers und seiner öffentlichen Selbstdarstellung gerade noch vereinbar ist und damit die universellen Regeln des Anstands und des guten Geschmacks, die als »Menschenrechte« kanonisiert sind, weiterhin *grundsätzlich* zu respektieren vorgibt. Der »sprachliche Käfig der *doctrine classique*« erlaubt, »die Ungestalten der *profondeur* heraufzubeschwören und zugleich zu kontrollieren.«²⁷ Heraufbeschwören (*targeting*) und kontrollieren (*proportionalisieren*) sind die beiden komplementären Operationen, die im 21. Jahrhundert dafür sorgen, dass die militärische Gewalt als höchster *und legitimer* Ausdruck staatlicher (Selbst-)Verteidigungspolitik sich nur »maßvoll« zeigen darf, so dass die Entfesselung des Schreckens mit seiner symbolischen Einhegung (bzw. tendenziellen Unsichtbarmachung) koexistiert.

2. Mediatisierte Auftritte: Das Theater als figurenloses Tableau

Forensic Architecture prangert die »*profondeur* despotischer Machtarchitekturen« an, die despotisch deshalb zu nennen sind, weil sie sich dem politischen

24 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 76.

25 Ebd.

26 E. Weizman: Forensische Architektur, S. 192.

27 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 76.

Erscheinungsraum weitgehend entziehen und die *ars tuendi*, die zum Kernbezirk staatlicher Souveränität zählt, weiterhin arkan operieren lassen. Die auf der Bühne Racines inszenierten »neuen Raumlabyrinth« entsprechen einem »modernen Konzept von Staatsraison«, das »letztlich auch der Tragödie den Boden entzieht«²⁸. An die Stelle des intriganten Manns fürs Grobe tritt der Beamte, der gerne auch, wie im Falle Marc Garlascos der Beamte auf Zeit sein darf, der anschließend zu einer NGO wechselt: »Auftrittslogisch ist der Beamte eine unsichtbare oder wenigstens unscheinbare, vornehmlich an das Medium Schrift gebundene Gestalt, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit ihren Verwaltungstätigkeiten nachgeht. Die Bewegung des Hervor- und In-Erscheinungtretens steht ihm nicht mehr an.«²⁹ Und gerade deshalb interessiert sich eine Forensik für ihn, die den, der nicht erscheinen möchte und im Hintergrund bleibt, auch gegen seinen Willen zur Erscheinung zu bringen versucht. Weil der Beamte oder Staatsdiener vornehmlich an das Medium Schrift gebunden ist, hinterlässt er auch entsprechende Spuren, die durch Geheimhaltungsregeln vor der Veröffentlichung geschützt werden sollen, was aber nicht ausschließen kann, dass »etwas durchsickert«. Für eine forensische Perspektive ist nun entscheidend, dass »Schrift« im Zeitalter digitaler Medien einen neuen Spurraum³⁰ generiert und das sogenannte Publikum selbst in eine »aktenführende« Stelle verwandelt. Aufgrund ihrer medialen Ausstattung erzeugen und verteilen Bürger*innen ihrerseits ständig foto- bzw. videografische Spuren, die die Akteure staatlicher Gewaltausübung mit den fernen Auswirkungen ihrer Handlungen vor Ort konfrontieren, die eben oft genug und propagandistischen Beteuerungen zum Trotz jedes Maß an *bienséance* vermissen lassen: »at a time when there are so many images and so much footage coming from war zones, the work of the image practitioners on our team – the filmmakers, photographers, and artists – is evidently essential.«³¹ Auch weil Weizman in diesem Zusammenhang ausdrücklich von einer forensischen *Ästhetik* spricht, die er als »necessity for the truth to be produced and staged«³² definiert, erscheint

28 Ebd., S. 88.

29 Ebd., S. 89.

30 Zum Konzept des Spurraums sowie zum Verhältnis von Spur- und Datenraum vgl. mit Blick auf die Wissenschaftsforschung Hans-Jörg Rheinberger (2021): Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments, Berlin: Suhrkamp, S. 17–35.

31 E. Weizman: Forensic Architecture, S. 75.

32 Ebd.

es lohnenswert, diese theatrale oder bühnenbezogene Dimension der Forensik mit dem Konzept des Auftritts genauer zu fassen.

Man wird allerdings bei diesem Versuch häufig mit dem Einwand konfrontiert, dass sich für die multimedialen Arbeiten von Forensic Architecture, man denke hier insbesondere an die im Netz abrufbaren Videoarbeiten der Agentur, ein an der Dreidimensionalität immobiler theatraler »Schaukästen« orientiertes Konzept nicht recht eigne. Nun besteht eine entscheidende Pointe des Auftrittskonzept darin, dass seine Theatralität eine kulturelle und technisch-dispositive Variable ist, die selbst die Dreidimensionalität zu *einer* von vielen räumlichen Ausprägungen macht (deren Spektrum Forensic Architecture, wenn man die Präsentation bestimmter Arbeiten in Ausstellungskontexten berücksichtigt, auch ausnutzt). Dass etwas *aus dem Grund kommt* und dass dies der *Grund selbst* sein kann, der seinen angestammten Platz verlässt, bedeutet ja, dass die Figur/Grund-Konstellation ihrerseits alles andere als stabil ist und sich Formen einer »geminderten Theatralität« ausbilden, die die »völlige Absonderung« der Figur unterbinden und »unbestimmtere Auftrittsformen« begünstigen³³. Das Konzept der *symphysis* – die »Verwachsenheit mit dem umgebenden Element«³⁴ – trägt einer Verschiebung der Forensik von den Figuren (Personen/Menschen) zu den Dingen, die sie rahmen bzw. in die sie »eingebettet« sind, Rechnung, darunter in erster Linie die architektonischen Gebilde, die ihnen Schutz und Sicherheit bieten. Forensic Architecture versteht sich ja als eine »analytische Methode zur Untersuchung von Geschichten der Gewalt, wie sie sich in räumliche Artefakte und gebaute Umgebungen einschreiben.«³⁵

Moderne Kriege hat man schon seit längerem als Umweltkriege beschrieben, die sich, etwa im Falle des Angriffs auf Infrastrukturen, gezielt gegen

33 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 133.

34 Leo Spitzer (1942): »Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics«, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 3/1, S. 1–42, hier: S. 4. Für den ökologischen turn der Medienwissenschaft ist Spitzers Studie unverändert eine Quelle der theoretischen und begriffsgeschichtlichen Inspiration.

35 E. Weizman: *Forensische Architektur*, S. 174.

den »umschließenden Umraum« menschlichen Daseins richten.³⁶ Eine neue »theatrale Ökologie«, die sich für die »Umgebungen« der Figuren interessiert, verlangt Darstellungsleistungen, die nicht allein von der Sprache erbracht werden können. Es bedarf vielmehr »der Beihilfe aller am Theater beteiligten Medien«³⁷. Das Theater verfügt über eine eigene Architektur, die sich als ein historisch variabler Medienkomplex untersuchen lässt. Forensic Architecture ist selbst eine architekturelle Praxis, die Spuren sammelt, um daraus Datenräume und Modelle zu bauen. An dieser Einsicht setzt eine Gegenforensik an, die verschiedenste Expertisen zusammenführt, um Formen der Sichtbarmachung und Zurechnung einer Gewalt, die unterhalb der weltöffentlichen Wahrnehmungsschwelle bleiben möchte, zu entwickeln. In § 83 seiner »Regeln für Schauspieler« formuliert Goethe eine Regel, die auch den Auftrittsprotokollen einer Forensischen Ästhetik zugrunde liegen: »Das Theater ist als ein figurenloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.«³⁸ »Figurenlos« bedeutet hier: Die Schauspieler, die ja Figuren sind, lösen sich nicht vom Hintergrund oder Umraum ab, sie gehören zur »Staffage« und ermöglichen damit ein »Bildfeld«³⁹, in dem Figuren, selbst wenn sie auftreten, »immer nur sekundäre, d.h. ihrem Umraum gegenüber nachrangige Bedeutung beanspruchen können«⁴⁰. Während das klassizistische Theater mit einer Bühne arbeitete, die einen »leeren Containerraum« verwendete, »der Abstände garantierte und Figuren freistellte«, entstehen nun Figurationen, die »immer deutlicher als turbulente Suchbewegungen der theatralen Medien« beschreibbar werden. Das exemplarisch angeführte »Wolken- und Nebeltheater Goethes« steht im Gegensatz zu einer Bühne, die

36 Eine uferlose Diskussion zusammenfassend, hält Ulrich Bröckling fest: »Für alle Kriege der Gegenwart gilt, dass sich die Kampfzone ausgeweitet hat: Wirtschaftskriege, Cyberkriege, Informationskriege, Umweltkriege, Energiekriege, Ernährungskriege, Migrationskriege, Kulturkriege sind integraler Bestandteil der Auseinandersetzungen.« Auch unter posttotalitären Bedingungen sind die Kriege nicht zu jener idealisierten Vorstellung gehegter bewaffneter, oder wie Politiker heute gerne sagen: regelbasierter Auseinandersetzung zwischen staatlichen Akteuren, die sich auf einem sogenannten *Kriegstheater* bewegen, zurückgekehrt. Ulrich Bröckling (2024): »Krieg«, in: Ders. /Susanne Krasemann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart* 2.0, Berlin 2024: Suhrkamp, S. 208–220, hier: S. 215.

37 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 133.

38 Zit. n. J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 148.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 149.

»den Verkehr zirkulierender Körper durch ein strukturiertes Ambiente und feste Verkehrsordnungen regelte.«⁴¹ Weil dieses Theater auch »mediatisierte Auftritte« kennt, die sich sogenannter »weicher Displays«⁴² bedienen, also »Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel«, integriert es die Zweidimensionalität der Inskription in den Bühnenraum: Goethes Helena aktualisiert sich »in einem Medium, in dem sich keine Formen stabilisieren lassen. Rauch [auf dem mittels der Laterna magica projiziert wird, FB.] ist ein Medium ohne letztgradige Verdeutlichungsoption, das Auftritte entsprechend unbestimmt lässt. Vor dem »weichen Display« können Auftritte nur in statu nascendi beobachtet werden, als eine auf Dauer gestellte Emergenz und als der immer wieder vergebliche Versuch, in einem von losen Kopplungen beherrschten Sichtfeld eine Form durchzusetzen.«⁴³

3. *Death Alley: Ongoing*

Ich möchte abschließend an einer Videoinvestigation von Forensic Architecture, in der *Rauch* als weiches Display nicht nur in methodischer Hinsicht, sondern auch thematisch relevant ist, zeigen, was es heißt, »in einem von losen Kopplungen beherrschten Sichtfeld eine Form durchzusetzen«⁴⁴. Diese an eine Unterscheidung Niklas Luhmanns anknüpfende Formulierung bringt das mediale Bezugsproblem der videografischen Arbeiten von Forensic Architecture auf den Punkt. Mir scheint, dass es sich bei der Form, die sich in den von der Agentur entwickelten, videografischen Tableaus regelmäßig durchsetzt, um ein sehr basales Element handelt, dessen enorme Reichweite und Produktivität sich über alle mediengeschichtlichen Umbrüche hinweg erwiesen hat. Um diese These zu plausibilisieren, möchte ich an eine Einsicht Roland Barthes' erinnern, der auf die grundlegende »Verbindung zwischen der Geometrie und dem Theater« hingewiesen hatte: »Das Theater ist tatsächlich jene Praxis, die einkalkuliert, wo die Dinge *gesehen* werden«⁴⁵. Für Barthes sind Theater,

41 Ebd., S. 131.

42 Gunnar Schmidt (2011): *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Berlin: Wagenbach.

43 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 174.

44 Ebd.

45 Roland Barthes (1990): »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: Ders. (Hg.), *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M. Suhrkamp, S. 94–102, hier: S. 94.

Film und Literatur gleichermaßen Beispiele für das, was er einen »geometrischen Abbildungsdiskurs«⁴⁶ nennt, denn sie alle schneiden »Teile« aus, »um sie zu bemalen«: »Die Bühne, das Gemälde, die Aufnahme, das ausgeschnittene Rechteck sind die Voraussetzung, von der her das Theater, die Malerei, der Film und die Literatur denkbar sind, das heißt alle Künste, die nicht Musik sind und sich somit als *dioptrische Künste* bezeichnen ließen«⁴⁷. Über alle Transformationen des Bühnenraums hinweg bleibt doch das ausgeschnittene Rechteck als Rahmen, in dem sich die beschriebenen Änderungen vollziehen, konstant. Und das ist auch der Grund, warum wir die videografische Praxis von Forensic Architecture problemlos in diese Mediengeschichte des ausgeschnittenen Rechtecks bzw. des *screens* einschreiben können. Wir bleiben weiterhin in den Grenzen dessen, was Lev Manovich in seiner Genealogie des Bildschirms den »classical screen« genannt hat⁴⁸, dessen wesentliche Merkmale die folgenden sind: (1) die flache, rechteckige Oberfläche; (2) die frontale Ansicht; (3) seine Funktion als »Fenster«, das den Raum, in dem der Betrachter situiert ist, von einem Raum der Darstellung trennt: »We may debate whether our society is a society of spectacle or of simulation, but, undoubtedly, it is a society of the screen.«⁴⁹ Wir schauen auf Bildschirme – mehr denn je, unablässig.⁵⁰ Screens

46 Ebd., S. 95.

47 Ebd.

48 Lev Manovich (2001): *The Language of New Media*, Cambridge/Mass.: MIT Press, S. 95. Die kinematografische Dynamisierung dieses klassischen Bildschirms ändert (zunächst) nichts daran, dass die Autorität des ausgeschnittenen Rechtecks bestehen bleibt und der Zuschauer im Kino im Verhältnis zum dynamischen Geschehen auf der Leinwand zur vollständigen Immobilität verurteilt ist, was Manovich zu der ironischen Formulierung veranlasst: »All around the world large prisons were constructed that could hold hundreds of prisoners – movies houses.« Ebd., S. 107.

49 Ebd., S. 94.

50 Francesco Casetti hat für das sogenannte postkinematografische Zeitalter die unangefochtene Autorität des Bildschirms bekräftigt: »The enormous diffusion of screens in our daily life – including those of the latest generation, which are well integrated into domestic and urban environments, interactive and multifunctional, in the forms of windows or tabletops – brings with it a greater presence of cinema.« Francesco Casetti (2015): *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press, S. 19. Vgl. auch Nanna Verhoeff (2012): *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 13: »Screens are ubiquitous in urban visual culture – colossal screen façades, mobile phones, television sets, game consoles. The architecture and spaces in which we live are infused with screen technologies.«

unterscheiden sich darin, wie sehr sie ihren jeweiligen Rahmen mitzeigen: Im Kino z.B. existiert der Rahmen als abgesondertes Objekt nicht, heutige internetbasierte Screens bestehen regelmäßig aus Überlagerungen von *screens*, die ihre Grenzen und Ausschnitthaftigkeit nicht verbergen. Das Vollbild ist nur ein möglicher Modus neben anderen.⁵¹

2021 veröffentlicht Forensic Architecture eine Videoinvestigation, die unter dem Titel »If toxic air is a monument to slavery – How do we take it down?«⁵² veröffentlicht wurde und die mit 35 Minuten eine der längsten Arbeiten ist, die die Agentur produziert hat. Diese Länge ist u.a. der historischen Komplexität des ausgewählten Themas geschuldet, das sich mit einem Fall von Umweltrassismus beschäftigt. Es geht um einen Fall von extremer Luftverschmutzung, der im US-Bundesstaat Louisiana entlang des sogenannten *Petrochemical Corridors* die mehrheitlich schwarze Bevölkerung, die dort ansässig ist, erhöhten Gesundheitsrisiken (insbesondere der Gefahr von Krebserkrankungen) aussetzt. Der petrochemische Korridor, von der Bevölkerung auch »death alley« genannt, befindet sich auf beiden Seiten des Mississippi zwischen Baton Rouge und New Orleans auf einem Gebiet, das früher als *Plantation Country* bekannt war: »When slavery was abolished in 1865, more than five hundred sugarcane plantations lined both sides of the lower Mississippi River; today, more than two hundred of those sites are occupied by some of the United States' most polluting petrochemical facilities.«⁵³ Der *Petrochemical Corridor* von heute »überlagert« ein Gebiet, das sich ehemals Zuckerrohrplantagenbesitzer bzw. Sklavenhalter teilten. Dass die heutigen Bewohner mit den damaligen Sklaven etwas gemeinsam haben, obwohl sie doch rechtlich gleichgestellte Bürger der Vereinigten Staaten sind, ist die politische Auffassung der Bewohner, die sich gegen die systematische

51 VR wurde als eine Medientechnik erfunden, die tatsächlich verspricht, den Betrachter komplett in jenen Raum zu versetzen, der ihm ansonsten immer nur auf dem Wege eines Blicks durch das Fenster zugänglich ist – allerdings um einen hohen Preis, den Manovich so formuliert: »In summary, VR continues the screen's tradition of viewer immobility by fastening the body to a machine, while at the same time it creates an unprecedented new condition by requiring the viewer to move.« L. Manovich: *The Language of New Media*, S. 111f.

52 Forensic Architecture (2021): »Environmental Racism in Death Alley, Louisiana«, in: forensic-architecture.org (28.06.2021). Online unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/environmental-racism-in-death-alley-louisiana> (letzter Zugriff: 31.03.2025).

53 Ebd. (letzter Zugriff: 31.3.2025).

Missachtung ihrer Ansprüche auf eine gesunde Umwelt zur Wehr setzen und Forensic Architecture beauftragen, ihre Position mit wissenschaftlichen Mitteln zu unterstützen: »Residents of the majority-Black ›fenceline‹ communities that border those facilities breathe some of the most toxic air in the country and suffer some of the highest rates of cancer, along with a wide variety of other serious health ailments. They call their homeland ›Death Alley‹. Here, environmental degradation and cancer risk manifest as the by-products of colonialism and slavery.«⁵⁴

Was die Videoinvestigation besonders macht, ist zweifellos die historische Dimension des ›Falls‹⁵⁵ und die Rolle, die hier die erhebliche gesundheitliche Beeinträchtigung der (schwarzen) Bevölkerung durch gefährliche Emissionen spielt. Die Schadensereignisse gehorchen nicht einer Politik und Ästhetik der Plötzlichkeit, wie sie für Militärschläge typisch sind, sondern sind das Resultat von Entwicklungen, die die Temporalstruktur einer *longue durée* aufweisen. Als »Date of Incident« wird auf der Startseite der Videoinvestigation angegeben: »1718 – Ongoing«⁵⁶. In Abwandlung einer Formulierung Juliane Vogels ließe sich sagen, dass dem Video ein *Auftrittsprotokoll des Todes* zugrunde liegt⁵⁷, das sich der Funktionsweise elementarer Medien (hier: der Luft bzw. der Atmosphäre) bedient.⁵⁸

54 Ebd. (letzter Zugriff: 31.3.2025).

55 Viele Videoinvestigationen von Forensic Architecture haben es mit präzise eingrenz-
baren *cases* zu tun, in deren Mittelpunkt häufig die Tötung oder Ermordung politischer
Gegner, Verdächtiger, unbeteiligter Zivilisten oder auch Journalist*innen im Rahmen
von Razzien oder sonstigen (oftmals rechtlich nicht gedeckten) Aktionen von Militär
und Sicherheitskräften (»extrajudicial killings«) stehen.

56 Forsensic Architecture (2021): »Environmental Racism in Death Alley, Louisiana« (letz-
ter Zugriff: 31.03.2025).

57 Das »Schöpferische dieses Vorgangs«, also einer Auftrittsform, die sich gegen die Er-
starrung höfischer Auftrittsformen als die Selbstäußerung eines »unbestimmbaren
evolutiven Prinzips« versteht (J. Vogel: Aus dem Grund, S. 115), müsste gegen die vita-
listische Lesart auf seine »dunklen«, der Seite des langsamen Sterbens (im Unterschied
zum heroischen Tod) hin befragt werden. Die im Video rekonstruierte Evolution ent-
zieht sich keineswegs vollständig der Bestimmung: Das Leben, ob schöpferisch oder
destruktiv, gehorcht Programmen und (politischen) Logiken, die als »structural lega-
cy« adressiert werden. Vgl. dazu François Jacob (2002): Die Logik des Lebenden. Eine
Geschichte der Vererbung. Mit einem Nachwort von Hans-Jörg Rheinberger, Frankfurt/
M.: Fischer.

58 Zum Konzept elementarer Medien vgl. John Durham Peters (2015): *The Marvelous
Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago/London: University of
Chicago Press, S. 2f.: »Media, understood broadly, also enter into nature, not only so-

Das Entscheidende an den Figuren, die das Video zeigt und in deren Auftrag es produziert wurde, ist tatsächlich ihre »atmosphärische Einschließung«⁵⁹. Die Atmosphäre ist hier das elementare Medium Luft, aber zugleich auch das Medium, in dem sich eine *longue durée* der Gewaltgeschichte manifestiert, in deren Rekonstruktion nicht nur die jetzt Lebenden, sondern auch die längst Verstorbenen eine zentrale Rolle spielen. Diese längst Verstorbenen teilen dabei keineswegs denselben Raum der Sichtbarkeit. Die folgenden drei Screenshots operieren am Machtpol der in Beziehung gesetzten politisch-ökonomischen Regime, wobei sie einen realen Vorgang symbolischer *Degradation* mit einem der *Elevation* verbinden, der sich einer videoästhetischen Operation verdankt:

Abb. 15: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:00:41).



ciety – and into objects, not only events. [...] Media are ensembles of natural element and human craft.»

- 59 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 117. Wir befinden uns mit dem Video gewissermaßen in einem Zwischenraum zwischen dem Racine'schen und dem Goethe'schen »Hervorkommen«: »Während der Tod bei Racine die Folge souveräner Willkür ist, herrscht bei Goethe das gleichgültige ›Stirb und werde‹ natürlicher Lebensvollzüge.« (ebd.) Der petrochemische Korridor verwandelt den Tod der Sklaven als Wirkung des Plantagenregimes in den Tod als (Neben-)Wirkung »natürlicher Lebensvollzüge«, konkret: des Atmens. Die Gewalt der Peitsche wird durch die Gewalt emissionsbelasteter Atmosphären ersetzt.

Abb. 16: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:00:51).

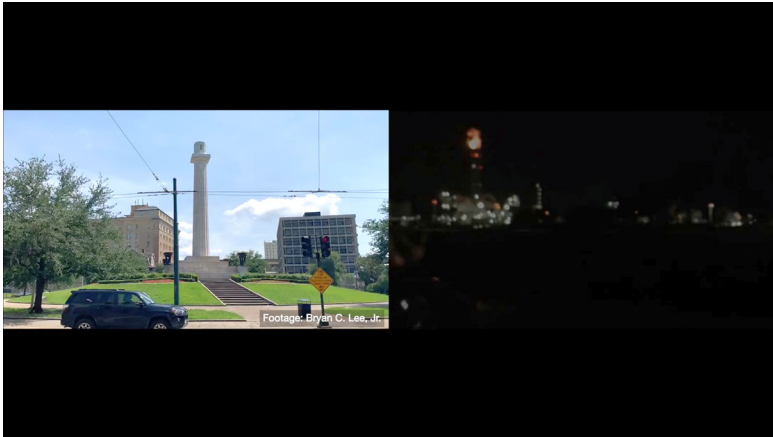


Abb. 17: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:01:15).



Das Video dokumentiert zu Beginn einen hochgradig mediatisierten Auftritt, der sich vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Sklaverei in den USA 1865 abgeschafft wurde, als ein nachgeholter *Abtritt* erweist. Ein Exponent der Sklaverei, für dessen Andenken ein Monument errichtet worden war, wurde

tatsächlich erst 2017, von viel Jubel der Zuschauer*innen begleitet, vom Sockel geholt (Abb. 15). Der Sklavenhalter auf seiner Säule wirkte aufgrund seiner herausgehobenen und isolierten Stellung mit seinem Körper und seiner stolzen Haltung (u. a. den verschränkten Armen) dem ›Zufall‹ der historischen Ereignisse, die ihm seine institutionelle Macht längst genommen hatten, visuell entgegen. Wenn der Auftritt Schaustellung ist, dann wird dem Sklavenhalter mit diesem Abtritt seine posthume Größe und überhaupt sein Erscheinungsraum genommen.

Diese gebrochene Theatralität des Abtritts ist ein Ereignis innerhalb der symbolischen Ordnung, dem im nächsten, zweigeteilten Bild, das ich ein Zwischenbild nennen möchte, der Beginn eines neuen und zwar: *videografisch montierten* Auftritts entgegengesetzt wird (Abb. 16). Wir sehen auf der linken Bildhälfte die leere Säule, die der abgetretene Sklavenhalter zurückgelassen hat. Die Säule ist das feste »Fußgestell«, auf der man eine auftretende Gestalt »mit der größten Festigkeit und Bestimmtheit« (Humboldt) hinstellen kann.⁶⁰ Dieser Platz ist nun vakant und wird im dritten Bild neu besetzt. Um diesen Auftritt zu verstehen, platziert das zweite Bild auf der rechten Hälfte eine in der Petrochemie vielfach eingesetzte Gasfackel, die das produziert, was im Video »flaring events« genannt wird. *To flare*: abfackeln, aufleuchten, aufblitzen, schließt semantisch durchaus an den Begriff des *éclat* »als die Kunst, Glanz zu erzeugen«⁶¹ an, der hier allerdings auf seine schädigende oder totbringende Wirkung bezogen wird, denn das Abfackeln von Gasen, die aus Kostengründen nicht stofflich oder energetisch genutzt werden, verwandelt die Umgebungsluft in das, was im Titel des Videos als *toxic air* bezeichnet. Diese *toxic air* besetzt nun im dritten Bild die zuvor freigemachte Säule (Abb. 17), denn es gilt, die Hypothese zu verifizieren, dass diese Luft ein Monument der Sklaverei ist – und wenn sie das ist, stellt sich die Frage, wie sie ihrerseits vom Sockel gestoßen werden kann. Dass *toxic air* überhaupt zu einem Monument werden kann, verdankt sich dem Akt einer medientechnisch beschreibbaren Überlagerung zweier Bilder, der nichts in der ›Wirklichkeit‹ entspricht.⁶²

60 Zitiert nach J. Vogel: Aus dem Grund, S. 178.

61 Ebd., S. 15.

62 Man mag vielleicht an das olympische Feuer denken, dem man ja einen ähnlich architektonisch herausgehobenen Platz anweist – und es ist vielleicht nicht abwegig anzunehmen, dass die Produzenten des Videos in ironischer Absicht mit dieser Assoziation spielen.

Die Säule ist im dritten Bild in eine Landschaft voller Rauch versetzt, wie sie für petrochemische Industrieanlagen charakteristisch ist. Diese ›brennende‹ Säule scheint das Schicksal der Formenbildung im Rauch zu teilen, von der die zeitgenössischen Theaterbesucher beklagten, dass die Auftritte, die sich für Augenblicke in ihm abzeichnen, instabil und unbestimmt seien: »Wir können keine Gesichtszüge erkennen«, sollen die Zuschauer beklagt haben, wenn sie die von »charismatischen Entrepreneuren veranstalteten ›Geisterzitationen‹« verfolgten.⁶³ Gegen diese Tendenz von Medien wie Rauch, alles, was sie zeigen, im Unbestimmten zu lassen, entwickelt das Video »Verdeutlichungsoptionen«⁶⁴, die eine Lesbarmachung des Rauches ermöglichen. Ich beschränke mich abschließend auf die folgenden drei Hinweise:

Erstens: Wie der Abb. 18 zu entnehmen ist, operiert das Video in einem ungewöhnlichen Maße mit dem, was Barthes den geometrischen Abbildungsdiskurs nennt: Auf der schwarzen »Montagefläche«⁶⁵, die hier schlicht die schwarze Nacht zur Verfügung stellt, werden bestimmte Zonen mit weißen Vierecken eingerahmt und mit Begriffen oder Namen für das, was man in den Kästchen sieht, versehen. Wir sehen den Flare und, optisch vergrößert im zweiten Kästchen, den Schriftzug des Namens der petrochemischen Fabrik, dem er zugeordnet werden kann, wie weitere Unterlagen dokumentieren.

63 Ebd., S. 174.

64 Ebd.

65 Diesen Begriff hat Anna Polze im Zusammenhang ihrer Untersuchungen zu forensischen Evidenzprozessen vorgeschlagen und in detaillierten Überlegungen ihrer Dissertation medientheoretisch situiert. Vgl. dazu: Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press. Die Montagefläche wird als »Fläche, die einer Montage den Arbeitsraum und Untergrund bietet« definiert: »Sie ist notwendiger Bestandteil eines montierenden Prozesses, in dem sie das Anlegen, Sammeln, Vergleichen, Sortieren und Konstellieren der einzelnen Bestandteile einer Montage erlaubt.« (ebd., S. 114).

Abb. 18: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:01:08).

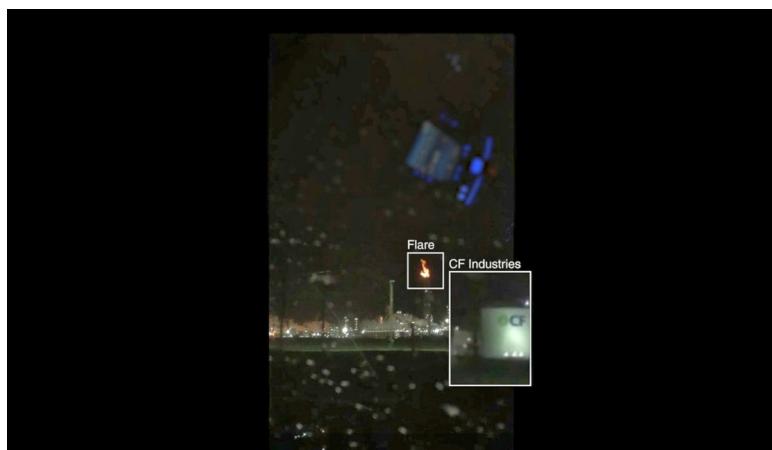
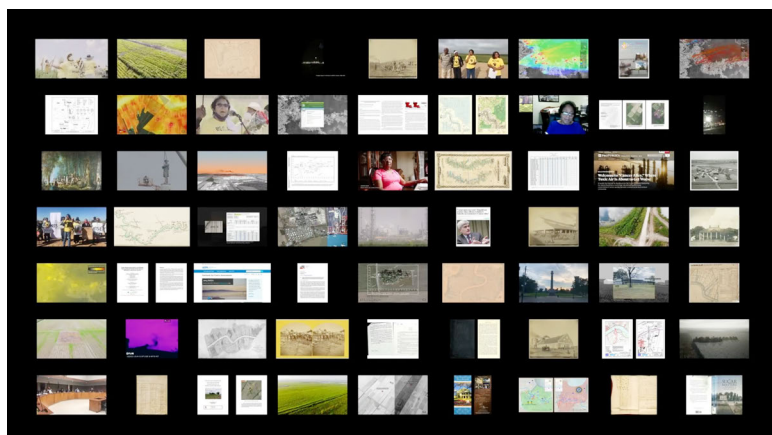


Abb. 19: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:03:40).



Die nächste Abbildung (Abb. 19) zeigt eine Art resümierendes Metabild (W. J. T. Mitchell), das am Übergang zwischen der Einleitung des Videos und den konkreten Analysen in den folgenden Abschnitten steht und gewissermaßen

visuell ›sagt‹, was die Videoinvestigation im Weiteren tut bzw. aus welchen Bildern und Bildtypen sie sich zusammensetzt. Neben geografischen Aufsichten findet sich fotografisches und kartografisches Material, das die Geschichte der allmählichen territorialen Transformation eines Geländes von der Plantagenwirtschaft des 19. Jahrhunderts zu seiner Aneignung durch diverse Unternehmen der industriellen Petrochemie nachzuvollziehen erlaubt – und in diesem Zusammenhang die Mechanismen der Herstellung eines ›umherschweifenden Grundes‹ (*fonds vague*) durch aufeinander folgende Akte seiner Aneignung offenlegt. Von der Erde habe Juristen gesagt, das auf ihr »bestimmte Einteilungen sinnfällig werden«, dass sich Abgrenzungen und Markierungen auf ihr zeigen, die »Ordnungen und Ortungen menschlichen Zusammenlebens« erscheinen lassen. »Formen der Macht und der Herrschaft werden hier öffentlich sichtbar«⁶⁶, aber diese juristische Perspektive erkennt die Gewalt derartiger Landnahmen nur an, um die Akte einer fortgesetzten Überschreibung und Unkenntlichmachung von Herrschaftsformationen zu relativieren. Der umherschweifende Grund wird allein dem Meer zugeschrieben, in das sich »keine festen Linien eingraben«⁶⁷ ließen.

Zweitens: Auch in Rauch lassen sich, sollte man meinen, keine festen Linien ›eingraben‹. Aber das gilt nur für seine Schauseite. Rauch kann nämlich durchaus ein Medium mit »Verdeutlichungsoption« werden. Was diese Verdeutlichungsoptionen sind bzw. wie die Schritte einer Übersetzung von Rauch in Daten bzw. Aussagebarkeiten⁶⁸ funktioniert, verdeutlicht die folgende Screenshot-Sequenz: Von der Bezeichnung der Wolke als »Emission cloud«, die sie von meteorologischen Wolkenbildungen unterscheidet (Abb. 20), führt der Weg der Verdeutlichung über die numerische Analyse ihrer chemischen Zusammensetzung (Abb. 21) (wobei die Zuordnung der Werte auf dem Papier zum Emittenten über die numerische Bezeichnung der konkreten industriellen Anlage: 200–6 erfolgt) bis hin zur Darstellung der Verbreitungsdynamik

66 Carl Schmitt (1950): Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Berlin: Duncker & Humblot, S. 13.

67 Ebd.

68 Zu diesen Aussagebarkeiten gehört nicht nur das in den abgebildeten Dokumenten Lesbare und das von der Kommentarstimme Gesagte, sondern auch der knapp 90 Seiten umfassende »Investigative Report« (vgl. https://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2021/07/Environmental-Racism-in-Death-Alley-Louisiana_Phase-1-Report_Final_2021.07.04.pdf).

des Rauchs in Abhängigkeit von den Winden, die mittels einer spezifischen Strömungssoftware visualisierbar ist (Abb. 22).

Abb. 20: Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:06:54).



Abb. 21: Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:07:21).

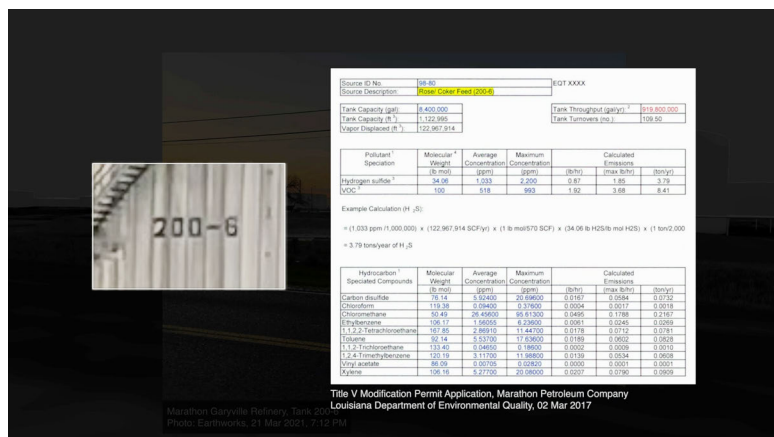
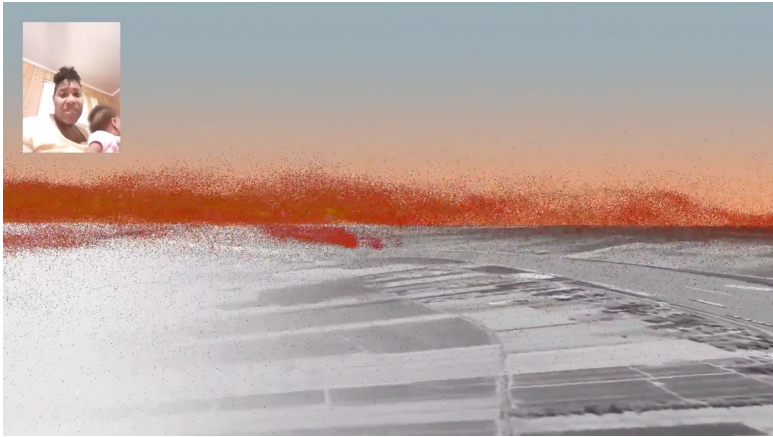


Abb. 22: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:12:20).



Aber Abb. 22 zeigt nicht nur eine Strömungsfotografie, wobei die rot gefärbten toxischen Partikel zugleich vage an einen Sandsturm oder Heuschreckenschwarm erinnern, die den »chemical assault«, von dem im Kommentar die Rede ist, dramatisieren; ein kleines Fenster öffnet sich am linken oberen Bildrand und gibt den Blick auf eine Mutter mit ihrem Baby frei, die über unterschiedliche körperliche Symptome berichtet und damit die analytisch-epistemische Dimension der Verdeutlichungsoperation an eine körperlich-lebensweltliche Erfahrung anschließt.

Drittens: Kann man von den petrochemischen *Entrepreneuren* in ähnlicher Weise wie von den charismatischen *Entrepreneuren* des phantasmagorischen Bühnenzaubers sagen, dass auch sie, freilich unabsichtlich, *Geisterzitationen* veranstalten? Die Frage scheint sehr weit hergeholt – allerdings halte ich sie für berechtigt, wenn man bedenkt, dass sich das Video nicht damit begnügt, die petrochemische Industrie, die sich auf den ehemaligen Plantagen entlang des *death corridor* angesiedelt hat, der gezielten Umweltverschmutzung sowie der billigen in Kauf genommenen gesundheitlichen Schädigung der in ihrer Nachbarschaft wohnenden schwarzen Bevölkerung zu beschuldigen. Der *death corridor* heißt so, weil die industriellen Akteure nicht nur die Lebenden nicht respektieren, die sie bedenkenlos einem deutlich erhöhten Sterblichkeitsrisiko aussetzen, sondern *auch die Toten nicht*. Die Ansiedlung

immer weiterer Unternehmen im *death corridor* hat zwar die sogenannten *Big Houses* der ehemaligen Plantagenbesitzer unberührt gelassen, die jetzt touristisch vermarktet und vorzugsweise von Hochzeitspaaren für festliche Anlässe genutzt werden, aber hunderte von bekannten, vermuteten oder bislang nicht gekennzeichneten Friedhöfen der ehemals versklavten schwarzen Bevölkerung beseitigt:

Petrochemical companies are required by federal law to identify historic properties, including cemeteries, that would be threatened by their plans for development. To fulfil this legal requirement, they typically hire for-profit archaeological firms to survey the field, who – with an eye to receiving further contracts – are incentivised to produce favourable reports. Our study of over 50 field reports found a systemic lack of regard for antebellum Black cemeteries.⁶⁹

Die Videoinvestigation zitiert nicht nur die Einsprüche der betroffenen schwarzen Gemeinschaften gegen die industriepolitischen Praktiken der Marginalisierung ihrer Geschichte und des Verschwindenlassens ihrer Erinnerungsorte; sie mobilisiert vielmehr zahllose Dokumente dieser Geschichte, um diesen Orten, die sich häufig einer unmittelbaren Wahrnehmbarkeit entziehen, zu einer zukünftigen Sichtbarkeit zu verhelfen. Die Erde erweist sich nämlich oft genug gerade nicht als dieser »sichere Grund«, der »Umzäunungen und Einhegungen, Grenzsteine, Mauern, Häuser und andere Bauwerke«⁷⁰ trägt, weil sie den Mächten der Zerstörung und des Verschwindenlassens ausgesetzt sind.

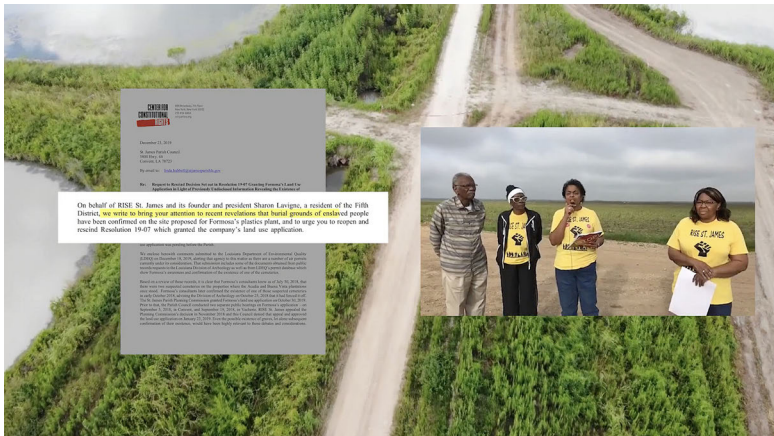
Es handelt sich um den Versuch einer »Rekonstruktion« tellurischer Raumzustände, deren Konturen »ins Unbestimmte« auslaufen. Die kulturarchäologische Dimension des Videos sowie der gegenforensischen Praxis von Forensic Architecture insgesamt bezieht die Überfülle von Zeugnissen am Machtpol einer Kultur auf ‚das Nichts‘ von Zeugnissen, das am Pol der Machtunterworfenen durch die systematische Zerstörung der entsprechenden Spuren erzeugt wurde. Aber dieses Nichts ist kein absolutes Nichts, keine tabula rasa, denn dem Willen zur Vernichtung oder, im konkreten Fall, der Überbauung dieser Spuren kann durch die Zusammenstellung von »Fetzen nachlebender Dinge«

69 Forensic Architecture (2021): »Environmental Racism in Death Alley, Louisiana« (letzter Zugriff: 31.03.2025).

70 C. Schmitt: *Nomos der Erde*, S. 13.

entgegengewirkt werden.⁷¹ »So tief ist keine Versenkung«, hat Hannah Arendt an einer Stelle ihres *Berichts von der Banalität des Bösen* geschrieben, »daß alle Spuren vernichtet werden könnten, nichts Menschliches ist so vollkommen; dazu gibt es zu viele Menschen in der Welt, um Vergessen endgültig zu machen.«⁷² Durch die beharrliche und aufwändige Arbeit der Aktivist*innen vor Ort (Abb. 23) sowie durch den Einsatz grafischer Lokalisierungstechniken (Abb. 24 und 25: rot markiert sind die Zonen erhöhter Wahrscheinlichkeit der Existenz ehemaliger Gräberfelder) soll den Orten und Figuren, die auf gewaltsame Weise mit ihrer Umgebung bis zur Unkenntlichkeit verschmolzen sind, die Möglichkeit eines erneuten Auftritts gegeben werden. Es soll ihnen, die ganz von der Umgebung »umschlungen« oder verschlungen wurden, die Gelegenheit gegeben werden, wieder aus der *profondeur*, den »burial grounds of enslaved people« herauszutreten.

Abb. 23: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:15:39).



- 71 Zu einer an Warburg anschließenden Archivtheorie der »Fetzen nachlebender Dinge« vgl. Georges Didi-Huberman (2007): »Das Archiv brennt«, in: Ders./Knut Ebeling (Hg.), *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, S. 7–32, hier: S. 8f.
- 72 Hannah Arendt (1995/1964): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München, Zürich: Piper, S. 278.

Abb. 24: Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:26:14).



Abb. 25: Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:32:08).



Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (1995/1964): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München, Zürich: Piper.
- Balke, Friedrich (2009): *Figuren der Souveränität*, München 2009.
- Barthes, Roland (1990): »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: Ders. (Hg.), *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 94–102.
- Bröckling, Ulrich (2024): »Krieg«, in: Ders./Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart 2.0*, Berlin 2024: Suhrkamp, S. 208–220.
- Casetti, Francesco (2015): *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press, S. 19.
- Didi-Huberman, Georges (2007): »Das Archiv brennt«, in: Ders./Knut Ebeling (Hg.), *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, S. 7–32.
- Durham Peters, John (2015): *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, London/Chicago: Chicago University Press.
- Eschkötter, Daniel (2024): *Satellitenbilder. Forensik und Vorhersage*, Berlin: Wagenbach.
- Foucault, Michel (2004): *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France (1977–1978)*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Jacob, François (2002): *Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung. Mit einem Nachwort von Hans-Jörg Rheinberger*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Kammermeier, Niklas (2025): »Instabile Schauplätze. Der postkinematografische Täterauftritt der 1980er Jahre«, in: Friedrich Balke/Anna Polze (Hg.), *Forensisches Auftreten. Postdigitale Mediengefüge an den Rändern der Justiz*, Bielefeld: transcript, S. 97–114.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal (2012): *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press.
- Keenan, Thomas (2014): »Counter-forensics and Photography«, in: *Greyroom* 55, S. 59–77.
- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*, Cambridge/Mass.: MIT Press.
- Paglen, Trevor (2010): *Blank Spots on the Map. The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*, London: Penguin.
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.

- Rheinberger, Hans-Jörg (2021): Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments, Berlin: Suhrkamp.
- Schmidt, Gunnar (2011): Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel, Berlin: Wagenbach.
- Schmitt, Carl (1950): Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Berlin: Duncker & Humblot.
- Sekula, Allan (2014): »Photography and the Limits of National Identity«, in: Greyroom 55, S. 29–34.
- Spitzer, Leo (1942): »Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics«, in: Philosophy and Phenomenological Research 3/1, S. 1–42.
- Verhoeff, Nanna (2012): Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vogel, Juliane (2018): Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Weizman, Eyal (2011): »Forensische Architektur«, in: ZMK 2, S. 173–194.
- Weizman, Eyal (2017): Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability, New York: Zone Books.

Medienverzeichnis

- Forensic Architecture (2021): »Environmental Racism in Death Alley, Louisiana«, in: forensic-architecture.org (28.06.2021). Online unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/environmental-racism-in-death-alley-louisiana> (letzter Zugriff: 31.03.2025).

