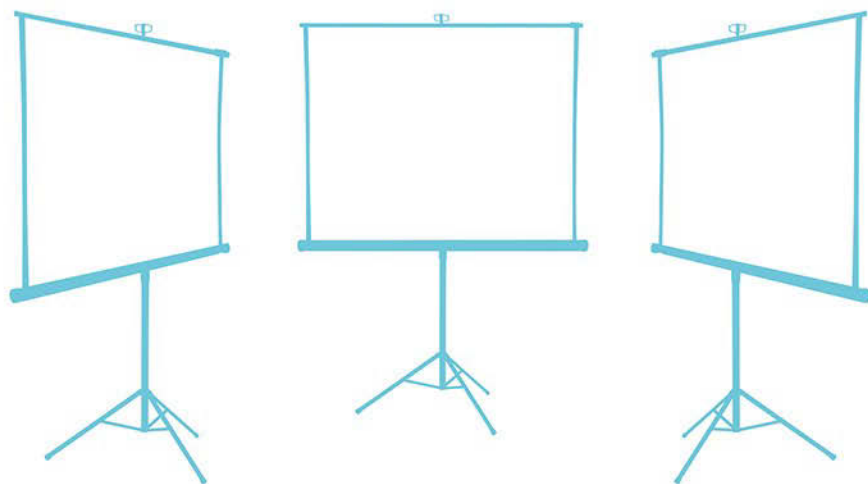


Friedrich Balke, Anna Polze (Hg.)

Forensisches Auftreten

Postdigitale Mediengefüge
an den Rändern der Justiz



[transcript] VIRTUELLE
Lebenswelten

Friedrich Balke, Anna Polze (Hg.)
Forensisches Auftreten

Editorial

Die Reihe des DFG-Sonderforschungsbereichs 1567 **Virtuelle Lebenswelten** versammelt interdisziplinäre Perspektiven auf Prozesse der Normalisierung von Virtualität. An Wissensinhalten, Praktiken, Aushandlungsformen und Vernetzungsdynamiken zeigt sich, wie sich virtuelle Lebenswelten entfaltet haben und diverse Formen der Virtualität zur treibenden Kraft für gesellschaftliche und kulturelle Transformationen geworden sind. Im Fokus der Reihe stehen Funktion und Folgen des Virtuellen für die Subjektkonstitution, für lebensweltliche und ästhetische Praxen, für soziale Organisationen und Operationen und nicht zuletzt für die Wissenschaften selbst.

Die am Sonderforschungsbereich beteiligten Fächer – Erziehungswissenschaft, Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte, Linguistik, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft und Sozialwissenschaft – treffen sich in ihrer Forschung dort, wo es um die unterschiedlichen medialen und technischen Bedingungen virtueller Welten geht: Diese können erzählt, errechnet oder immersiv erfahren, modelliert oder imaginiert werden. Mit dem Begriff der Virtualität fokussiert die Schriftenreihe auf den Gebrauch von, den Umgang mit und die Teilhabe an möglichen Lebenswelten.

Die Reihe wird herausgegeben von Stefan Rieger, Florian Sprenger und Anna Tuschling. Sie vertreten den SFB 1567 »Virtuelle Lebenswelten«.

Friedrich Balke ist Professor für Medienwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Theorie, Geschichte und Ästhetik bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum und einer der Sprecher des College for Social Sciences and Humanities der Research Alliance Ruhr. Er ist Co-Leiter des Teilprojekts »Virtuelle Streitwelten. Foren und Tribunalisierungsdynamiken« am SFB »Virtuelle Lebenswelten« der Ruhr-Universität Bochum.

Anna Polze (Dr. phil.) ist Medienwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB »Virtuelle Lebenswelten« an der Ruhr-Universität Bochum. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Forensische Ästhetiken und Zeugenschaft, Digitales Bewegtbild, Grenzen und Migration.

Friedrich Balke, Anna Polze (Hg.)

Forensisches Auftreten

Postdigitale Mediengefüge an den Rändern der Justiz

[transcript]

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - Sonderforschungsbereich 1567 »Virtuelle Lebenswelten« (470106373).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

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

2025 © Friedrich Balke, Anna Polze (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: luismolinero / AdobeStock

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

Redaktionelle Mitarbeit und Korrektorat: Maximiliane Wildenhues

<https://doi.org/10.14361/9783839401897>

Print-ISBN: 978-3-8376-7719-5 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0189-7

Buchreihen-ISSN: 2943-6915 | Buchreihen-eISSN: 2943-6923

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Begriffe und Positionen

Auftreten in postdigitalen Mediengefügen

Foren und Protokolle	
<i>Friedrich Balke und Anna Polze</i>	11

Protokolle der Gebrechlichkeit

Perspektiven der Auftrittsforschung	
<i>Juliane Vogel</i>	45

Andere Räume eröffnen: Gegen das Verschwinden(lassen)

»Die muss man zeigen, der Welt«

Von den Bildern des Karl Stojka	
<i>Katharina Menschick</i>	63

Instabile Schauplätze

Der postkinematografische Täterauftritt der 1980er Jahre	
<i>Niklas Kammermeier</i>	95

Auftritt Neben-Klage

Zum Erscheinen und Verdrängen im NSU-Prozess	
<i>Katrin Trüstedt</i>	113

Szenen und Skripte tribunaler Adressierung und forensischer Auftritte in den Gegenwartskünsten

The Court for Intergenerational Climate Crimes (Radha D'Souza/Jonas Staal)

und *Die Wiener Prozesse* (Milo Rau)

Lisa Stuckey 129

Materielles Bezeugen: Auftritte in landschaftlichen Umgebungen

»Civilization is a Crime Scene«

Forensische Spurensuche in den Performance-Arbeiten von Rabih Mroué
und Arkadi Zaides

Julia Schade 155

Langsames Auftreten

Europäische Grenzen als forensische Filmlandschaften: *Revision* (2012)

und *The Landscape and the Fury* (2024)

Anna Polze 183

Verdeutlichungsoptionen unbestimmter Auftritte

Counterforensics und die *profondeur* politischer Machtarchitekturen

Friedrich Balke 207

Virtuelles Versammeln: Internetforen und affektive Dramaturgien

Rupi Kaur's netzfeministischer Instagram-Auftritt

Vanessa Grömmke 237

SO MUCH AMERICA

Der Sturm auf das Kapitol als Prototyp memetischer Demokratien

Simon Strick 257

Auftritt der Wut
Elfriede Jelineks Theater der sozialen Medien
Rupert Gaderer 283

Anhang

Abbildungsverzeichnis 299

Autor*innenverzeichnis 301

Danksagung 305

Begriffe und Positionen

Auftreten in postdigitalen Mediengefügen

Foren und Protokolle

Friedrich Balke und Anna Polze

Auftritts- und Abtrittsprotokolle

Der vorliegende Sammelband diskutiert Phänomene, die ausgehend von einer breiten Semantik des *Forensischen* Auftritte, Erscheinungsräume und Erscheinungsformen sowie mediale Inszenierungen von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen im Rahmen institutionalisierter, aber auch virtueller Gerichtsszenen umfassen. Viele der hier versammelten Beiträge werfen die Frage auf, inwiefern eine an Theater- und Bühnenverhältnissen orientierte Beschäftigung mit den vielfältigen Formen und Funktionen des Auftretens auf digitale Medien und ihre Darstellungsmöglichkeiten übertragbar ist.

Unsere Untersuchungen verorten sich dabei im Phänomenbereich postdigitaler Mediengefüge: Praktiken und Verfahren, die – ohne selbst im Einzelnen immer auf digitale Formen beschränkt sein zu müssen – vor dem Hintergrund einer Gegenwart operieren, die durchzogen ist von digitalen Medien, Plattformdynamiken und Netzwerkeffekten. Das Postdigitale steht für ein Aufgeben der Unterscheidung zwischen ›alten‹ und ›neuen‹ Medien, die auf technischen Merkmalen beruht und denkt deren Durchkreuzungen.¹ Mit dem Begriff des Auftretens lassen sich solche Überkreuzungen als Merkmale virtueller Lebenswelten herausstellen, in denen digitale Objekte auf präsentischen Theaterbühnen inszeniert werden, soziale Medien als Arenen des Streits gelten und forensische Verfahren sich zwischen Kunst, Rechtsprechung, politischem Aktivismus und Journalismus positionieren. Die Beiträge dieses Sammelbands greifen diese Diagnose auf. Sie zeigen, wie sich im forensischen Auf-

1 Florian Cramer (2015): »What is Post-Digital?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. Basingstoke, S. 12–28, hier: S. 20.

treten andere Räume gegen strategisches Verschwinden(lassen) eröffnen, wie es zu nichtmenschlichen, landschaftlichen Formen der Zeugenschaft kommt und wie Internetforen zu Szenen virtueller forensischer Versammlungen werden.

Ziel unseres einleitenden Beitrags ist es, das forensische Auftreten als postdigitales Mediengefüge zu situieren und in Bezug auf theatergeschichtliche Referenzen und *counter*-forensische Ansätze der Gegenwart zu bestimmen. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben Gefüge (*agencements*) als ein Territorium definiert, das immer zugleich von Deterritorialisierungsdynamiken heimgesucht wird: Die Bühne ist ein solches Territorium, ein konkreter architektonisch organisierter Raum, dessen jeweilige Beschaffenheit unterschiedliche »semiotische Systeme« oder »Zeichenregime« generiert.² Die technisch aufgerüstete Bühne eines epischen Theaters weist durchaus »territoriale« Gemeinsamkeiten mit der aristotelischen Bühne auf, aber die Durchsetzung der klassischen dialogzentrierten Bühne mit grafischen Darstellungen und Bewegtbildprojektionen öffnet dieses »territoriale Gefüge zu anderen Gefügen hin«³. Der theatrale Raum wird schließlich zu einem Bestandteil von ihn übergreifenden Mediengefügen, die allesamt ihre (virtuellen) Auftritte organisieren – wie umgekehrt die konkrete Territorialität der Bühne zu einem Ort werden kann, an dem sich digitale Darstellungsformen »reterritorialisieren« und in ihrer Funktionsweise erfahrbar werden.

Klassischerweise, so hat Juliane Vogel in ihrer groß angelegten literaturwissenschaftlichen Rekonstruktion theatraler Auftrittsprotokolle gezeigt, überzeugt ein Auftritt durch dynamische Raumerschließung, visuelle Prägnanz und figurative Freistellung einer Figur, die sich von ihrem Hintergrund ablöst, um den Vordergrund einer Bühne zu besetzen: »Evidenz gewinnt das Bild des Auftretenden erst durch den Schritt, der es nach vorne trägt« und der den »Eindruck von »unwiderruflicher Präsenz«⁴ erzeugt. Der auftretenden Person wird Souveränität attestiert – aber man muss diesem »absolutistischen« Modell des Auftretens sogleich die gegenläufige Erfahrung gegenüberstellen, die besagt, dass selbst Souveräne, also all die Held*innen, Fürst*innen und

2 Gilles Deleuze/Félix Guattari (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve, S. 698.

3 Ebd., S. 699.

4 Juliane Vogel (2018): Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink, S. 13f.

König*innen, die die europäische Dramengeschichte bevölkern, keineswegs uneingeschränkt über ihre Auftrittsform verfügen.

Diese grundlegende Einsicht in die Fragilität souveräner Auftrittsevidenz nimmt der vorliegende Band zum Anlass, um in verschiedenen Einzelstudien, die forensische Konstellationen unserer Gegenwart in den Blick nehmen, aufzuzeigen, wie sich das Auftreten von den Prägnanzmodellen eines höfischen Erscheinens löst, so dass neue Formen unbestimmterer und komplex mediatisierter Auftritte entstehen. Auftritte erweisen sich als geformte Ankünfte, sie müssen sich in eine Rahmung einfügen, die ihnen allererst Wahrnehmbarkeit und soziale Anerkennung verschafft. Juliane Vogel hat für diese Rahmen das Konzept des *Auftrittsprotokolls* vorgeschlagen, das für unsere Zwecke auch deshalb so glücklich gewählt ist, weil es an die medienwissenschaftliche und damit technische Dimension des Protokollbegriffs anschließt. Protokolle bezeichnen hier die »technoscientific rules and standards«, die »relationships within networks«⁵ organisieren. Was im Netz und auf den Screens unserer Medien erscheint, was in Feeds eingespeist und was uns vorenthalten wird, kurzum: die unwiderrufliche Präsenz oder Absenz von Informationen, die Ankunfts- oder Empfangswahrscheinlichkeit einer Nachricht, darüber entscheiden Protokolle. Protokolle lassen sich als flexible Kontrollapparaturen konzipieren, die sowohl die technische als auch die politische Formung von Computernetzwerken, aber auch von biologischen Systemen bestimmen: »[A]utoritär, vorhersagbar und hierarchisch« bestimmen Protokolle »das Format und Verhalten von Daten und Objekten sowie deren Möglichkeiten der Teilnahme an infrastrukturellen Netzwerken.«⁶ Die Auftrittsfunktion auf analogen Bühnen ist ebenfalls von zahlreichen Formalisierungen bestimmt, die *exit* und *entrances* festlegen sowie »Türen« anweisen, durch die Auftretende auf- oder abzutreten haben, so dass die »*agitatio* eines regellosen Kommens und Gehens«⁷ wirksam ausgeschlossen ist.

Die Wirksamkeit von Auftrittsprotokollen zeigt sich also nicht nur im Bühnenkontext, sondern ganz konkret im Handeln mit Medien und in Fragen politischer Sichtbarkeit. Wir werden später noch konkret auf Fälle von »Fluchtauftritten« eingehen, in denen besonders strenge und im Grenzfall sogar illegale

5 Alexander R. Galloway/Eugene Thacker (2007): *The Exploit. A Theory of Networks*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, S. 28.

6 Oliver Leistert/Mary Shnayien (2023): »Protokolle. Einleitung in den Schwerpunkt«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 15/1, S. 9–17, hier: S. 12.

7 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 19.

Vorkehrungen, die, wie am Fall der Pushbacks an den Grenzen der EU besonders eindrücklich wird, ein vermeintlich ›regelloser‹ »Kommen und Gehen«⁸ gewaltsam zu regulieren versuchen. Bürokratische Regeln schreiben in diesem Fall vor, wie sich Ankommende, die sich zunächst jenseits der ›Bühnenschwelle‹ befinden, ihre Ankunft zu gestalten haben, um ihre Anerkennung zu sichern. Sollen Auftrittsprotokolle auf dem Theater die Berechenbarkeit und Anerkennung des Auftretenden »auf Seiten der Empfangsgesellschaft«⁹ garantieren, sind Fluchtauftritte an Staatsgrenzen regelmäßig dadurch gekennzeichnet, dass sie zustande kommen, obwohl ihnen die ›Empfangsgesellschaft‹ und ihre staatlichen Repräsentant*innen die Anerkennung verweigern und ihr »Erscheinen aus Verfolgung und Vertreibung«¹⁰ hervorgeht – mit dem Resultat, dass sie als Ankommende räumlich und zeitlich segregiert, also bis auf Weiteres lediglich ›geduldet‹ werden oder dass sie nach dem Grenzübertritt gewaltsam wieder zurückgewiesen werden.

Forensische Architekturen

Juliane Vogels Verortung des Auftrittsbegriffs in der Tradition der rhetorischen *evidentia* deutet unter anderem auf das klassische Auftrittsprotokoll des Erscheinens vor Gericht hin. Das Gericht ist Schauplatz der forensischen Rede bzw. des *genus iudicale*, das eine Säule der klassischen Aristotelischen Rhetorik darstellt. Ziel der Gerichtsrede ist das Urteilen über ein vergangenes Geschehen. Sie umfasst Plädoyers der Anklage und der Verteidigung. Weiterhin bildet die forensische Rede dasjenige Modell, an dem sich die Rhetorik als angewandte Wissenschaft profiliert.¹¹ Wirkungsorientiert dient sie dazu, »in einer strittigen Angelegenheit, einer Situation von unsicherem Ausgang, Über-

8 Ebd., S. 11.

9 Ebd., S. 17.

10 Bettine Menke/Juliane Vogel (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Dies. (Hg.), *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25, hier: S. 11.

11 Vgl. Gregor Kalivoda (2005): »Juristische Rhetorik. Systematische, historische und interdisziplinäre Aspekte der forensischen Beredsamkeit«, in: Kent D. Lerch (Hg.), *Recht verhandeln. Argumentieren, Begründen und Entscheiden im Diskurs des Rechts*, Bd. 2, *Die Sprache des Rechts*, Berlin: De Gruyter, S. 321–342, hier S. 331.

zeugungen und damit Fakten zu schaffen.«¹² Die forensische Rede wirkt als ein Horizont argumentativer Überzeugungsversuche und methodischer Modellfall: Sie stellt ein Anwendungswissen bereit, das meist implizit bis in heutige Gerichtsverfahren hineinwirkt und dort mit dem Primat der Mündlichkeit resoniert. Mündlichkeit, Öffentlichkeit und eine Verfahrensordnung, die die Ungewissheit des Verfahrensausgangs garantiert,¹³ gelten nach wie vor als grundsätzliche Voraussetzungen der forensischen Beredsamkeit. Als bauliche Gestaltungsformen des juristischen Versammlungs- und Verhandlungsorts regulieren forensische Architekturen – Auftrittsprotokolle im Medium der Architektur – diese Sprechordnung.¹⁴

Dieser Sammelband verortet den Begriff des forensischen Auftritts daher im Zentrum der programmatischen Wortkombination *forensic architecture*.¹⁵ Denn für sich genommen deutet sie auf das theatrale Dispositiv des Gerichts hin. Es handelt sich klassischerweise bei dem Begriffspaar *forensic architecture* um den Entwurf von Gerichtsräumen, die das Agieren der Prozessbeteiligten, aber auch die Präsenz eines Publikums regulieren sollen. Dass sich durchgesetzt hat, Gerichte etwa in Anlehnung an antike Amphitheater als Rundbauten zu planen oder Sitzanordnungen im Verhandlungssaal so zu gestalten, dass niemand am Zusehen oder Zuhören gehindert wird, ist als Teil der »Spätfolgen einer Präsenzmetaphysik«¹⁶ und ein im Medium der Architektur realisierter Rekurs auf die Integration einer das Verfahren legitimierenden Öffentlichkeit verstanden worden. Die Auswahl der Baustoffe und die Materialität von Gerichtsgebäuden orientieren sich an diesen normativen Zielen, wenn etwa Glasfassaden den Eindruck von Transparenz erzeugen und an der Realisierung des Präsenziadeals mitarbeiten.¹⁷ Im Gerichtssaal regu-

12 Anke van Kempen (2005): Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss, Freiburg: Rombach, S. 12.

13 Niklas Luhmann (1983): Legitimation durch Verfahren, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 40.

14 Vgl. Cornelia Vismann (2011): Medien der Rechtsprechung, hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 139.

15 Dieser Abschnitt der Einleitung baut auf dem Kapitel »Forensisches Auftreten« aus dem 2024 erschienenen Buch *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen* (Lüneburg: meson press) von Anna Polze auf. Vgl. ebd. S. 69–107.

16 C. Vismann: Medien der Rechtsprechung, S. 136.

17 Vgl. Carolin Behrmann (2022): »Hinter Glas. Sichtbarkeit und Menschenwürde des Angeklagten vor Gericht«, in: Sigrid G. Köhler/Matthias Schaffrick (Hg.), Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Zur Aushandlung und Vermittlung von Menschenrechten, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 139–159; Carolin Behrmann (2019):

lieren Vorhänge, Sitzordnungen und Tische, was für wen sicht- und sagbar und zu einer »justitiable[n] Sache«¹⁸ wird. Neben den forensischen Architekturen sind Kommentierungen, Presseberichte, Fernsehübertragungen und Live-Streams wesentliche Elemente, die unter den Bedingungen moderner Mediengesellschaften an das Primat der Öffentlichkeit von Gerichtsverfahren anschließen, gleichzeitig aber die Modi der tatsächlichen Teilhabe eines Publikums beschränken und formatieren: »Neben den forensischen Architekturen sind es auch die Medien des Rechtsprechens, die die Zuschauer ebenfalls so rationalisieren, dass diese den Ablauf nicht stören.«¹⁹ Diese Verknüpfung eines theatralen Aufbaus mit einem forensischen Setting als einem klar geregelten Austragungsort von Konflikten steht für Vismann daher in Kontrast zu einer agonalen Sphäre, in der die Öffentlichkeit in einem emphatischen demokratischen Sinne adressiert wird: »Anders als die demokratischen Medien, denen stets ein agonales Schema eigen ist, sind die forensischen Medien theatral organisiert und das heißt: Zuschauermengen werden in das Theater »eingebaut.«²⁰

Hier deutet sich bereits an, dass die im Auftritt beinhalten Präsenz und Publikumswirksamkeit sich als eine erweiterbare Grundfiguration erwiesen hat, die vor dem Hintergrund ihrer medialen Gegenwart aktualisiert, dementsprechend verändert und angepasst werden muss. Dies ist vor allem der Fall, wenn es um Fälle geht, die an den Rändern der Justiz verhandelt werden, die also den klassischen forensischen Auftrittsprotokollen entgehen.

The Architecture of Public Truth ist der an diese Herleitung anschlussfähige Untertitel des 2014 erschienen Ausstellungskatalogs und programmatischen Sammelbands zur gleichnamigen Ausstellung *Forensis*, die im Berliner Haus der Kulturen der Welt gezeigt worden war. Einer größeren Öffentlichkeit diene diese Ausstellung als Auftakt, um die Ansätze und Arbeiten der unabhängigen Rechercheagentur Forensic Architecture vorzustellen. In seinen Monografien und Aufsätzen leitet Eyal Weizman den Namen der Londoner Rechercheagentur vom lateinischen Wort *forensis* ab, das »zum Marktplatz zugehörig«

»Gericht aus Glas. Transparenz als Mythos normativer Konstitution«, in: Laura Münkler/Julia Stenzel (Hg.), *Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 74–94; Linda Mulcahy (2011): *Legal Architecture: Justice, Due Process and the Place of Law*, London: Routledge.

18 C. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 168.

19 Ebd., S. 139.

20 Ebd.

und »öffentlich« bedeutet und auf das Forum Romanum verweist.²¹ In Anlehnung an die klassische Rhetorik ist sie Raumbildung einer von Weizman als *forensische Ästhetik* beschriebenen Praxis:

Forensic Aesthetics is the mode of appearance of things in forums—the gestures, techniques, and technologies of demonstration; methods of theatricality, narrative, and dramatization; image enhancement and technologies of projection; the creation and demolition of reputation, credibility, and competence.²²

Als Modus des Erscheinens weist diese Definition starke Anklänge zu Fragen des Auftretens auf. Weizmans forensische Ästhetik versteht sich als eine Erweiterung von menschlicher zu nicht-menschlicher Zeugenschaft und dreht sich um die Frage, wie unterschiedlichste *Dinge* zu sprechenden Beweisen werden können. Es entstehe ein »triangle of articulation«²³ zwischen einem Objekt, das zum Sprechen gebracht werden soll, eine*r Expert*in, die diese Übersetzungsarbeit leistet und einem Versammlungsraum, in dem diese Auftritte Sichtbarkeit und Hörbarkeit erlangen. Auf diese Weise entsteht ein Netzwerk aus medialen und personalen Abhängigkeiten, die das forensische Auftreten nicht als den souveränen Schritt einer Person aufs Podium, sondern als ein mediales Gefüge der Evidenzerzeugung denkbar werden lassen. Denn zur Debatte stehen Fragen, die das Auftreten als Schema in seiner theatergeschichtlichen Entwicklung bereits seit längerem herausfordern: Wo und wie können nichtmenschliche Akteure wie Objekte, Umwelten, Tiere, Kriege, Staatsgefüge oder systemische Gewaltformationen zum Auftreten gebracht werden? Welche medialen Erweiterungen, Formatierungen und Akte der Stellvertretung sind nötig, um diesen rahmenüberschreitenden Komplexen ein Rederecht und eine Wahrnehmbarkeit einzuräumen? Welche Artikulationen der Beweisführung braucht ein forensisches Auftreten, um die Gewalt, die von ihnen ausgehen kann, offenzulegen? Diese an der antiken Begriffsgeschichte angelehnte Bedeutung forensischer Praxis als Arbeit an der Wahrnehmbarkeit, der Sichtbarkeit und Hörbarkeit bindet sich an den konkreten Ort des *Forums* und an

21 Vgl. Eyal Weizman (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, London: Verso, S. 65ff.

22 Eyal Weizman (2012): *Forensic Architecture. Notes from Fields and Forums*, Bd. 001, 100 Notes – 100 Thoughts, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 10.

23 E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 67.

den rhetorischen Einsatz von *energeia*,²⁴ die Mittel eines gelungenen Auftritts ist.²⁵ Insofern sich eine solche Forensik der »necessity for the truth to be produced and staged«²⁶ bewusst ist,²⁷ erscheint es lohnenswert, die theatrale oder bühnenbezogene Dimension des Forensischen mit dem Konzept des Auftretens, seinen Protokollen und medialen Verschiebungen genauer zu fassen.

Foren und *counter forensics*

In seiner Begriffsgeschichte hat sich das Konzept des *Forums* als ein räumlich fixierter, physisch verkörperter Ort des Handelns, der Versammlung und gesellschaftlichen Interaktion herausgebildet.²⁸ In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von den Erscheinungsräumen Hannah Arendts, die in gewisser Weise ortlos sind: Nicht nur liegen diese »vor allen ausdrücklichen Staatsgründungen und Staatsformen«, sondern unterscheiden sich auch von »anderen Räumen, die wir durch Eingrenzungen aller Art herstellen können«²⁹. Das Forum ist nun aber zweifellos ein eingegrenzter und konkret lokalisierter Raum. Dieser eigentümlichen Ortlosigkeit entspricht eine ebenso befremdliche Spurlosigkeit des Erscheinungsraums, von dem es heißt, »daß er die Aktualität der Vorgänge, in denen er entstand, nicht überdauert, sondern verschwindet, sich gleichsam in nichts auflöst«³⁰. Arendt stehen Massenansammlungen vor Augen, wobei sie ausblendet, dass diese nicht aus sich selbst entstehen. Sie sind ihrerseits auf (z. B. städtische) Infrastrukturen angewiesen (Plätze, Straßen) und zudem einer medialen Repräsentation zugänglich – und das nicht erst unter den medientechnischen Bedingungen von Journalismus und sozialen Medien, denn sonst wüssten wir strenggenommen nichts von vormodernen Erscheinungsräumen und den revolutionären Ereignissen, die sie ermöglichen.

24 Ebd., S. 65.

25 Vgl. J. Vogel: Aus dem Grund, S. 11–21.

26 E. Weizman: Forensic Architecture, S. 74f.

27 Vgl. auch James Frieze (2019): *Theatrical Performance and the Forensic Turn*, London: Routledge.

28 Vgl. Hope Forsyth (2016): »Forum«, in: Peters, Benjamin (Hg.), *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society & Culture*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, S. 132–139.

29 Hannah Arendt (1992): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München: Piper, S. 193.

30 Ebd.

Foren sind Stätten, in denen regulierte Interessen wie Handel und Verwaltung, aber auch religiöse und symbolische Praktiken stattfinden. Sie sind Schwellenräume zwischen privatem und öffentlichem Handeln, aber auch Versammlungsorte, an denen die Artikulation von rechtlich oder politisch nicht repräsentierten oder marginalisierten Interessen auf häufig ›chaotische‹ oder aufrührerische Weise erfolgen. Insofern entzieht sich das Forum bis zu einem gewissen Grade immer auch einer institutionell geregelten »Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben.«³¹ Und nicht zuletzt sind Foren von Infrastruktur und materiellen Ressourcen abhängig, bedürfen der Arbeit, die sie einrichtet, moderiert und erhält.³² Als maßgebliches Modell dieses Raums dient klassischerweise das Forum Romanum, das multifunktional als Markt, Börse, Gericht, öffentliche Versamlungsstätte unter freiem Himmel und Schauplatz für Götteropfer diente.³³ Bruno Latour spricht daher im Rahmen seiner Theorie der Versamlungen auch von »Hybridforen«.³⁴ Das Forum ist also keineswegs auf den Raum eines Gerichts beschränkt. Weizman beschreibt die Begriffsentwicklung des Forensischen in der Gegenwart als ein zu kritisierendes »linguistic telescoping«³⁵. Während das *forum* mithin nur noch den Gerichtsraum bezeichne, wandle sich die *Forensik* zur Wissenschaft der Spurenlese.³⁶ Die öffentliche Dimension des Forensischen sei einer Indienstnahme durch das Polizeiliche gewichen.

In seinen Vorträgen nutzt Weizman für diese Bewegung häufig das Bild des in Leuchtfarben gestreiften Flatterbands, das um Tatorte herum aufgespannt wird, um Außenstehende davon abzuhalten, die Polizei bei der Spu-

31 Jacques Rancière (2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin: b_books, S. 26. Vgl. auch Judith Butler (2018): Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Berlin: Suhrkamp, die Forumsaspekte im Rahmen einer »Politik der Straße« (ebd., S. 91–132) diskutiert.

32 Vgl. H. Forsyth: »Forum«, S. 133.

33 Vgl. David Watkin (2009): The Roman Forum, Cambridge MA.: Harvard University Press, S. 11.

34 Vgl. Bruno Latour (2005): Von der Realpolitik zur Dingpolitik, Berlin: Merve, S. 33.

35 E. Weizman: Forensic Architecture, S. 65.

36 Vgl. Greg Siegel (2014): Forensic Media. Reconstructing Accidents in an Accelerated Modernity, Durham/London: Duke University Press; Matthew Kirschenbaum (2012): Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination, Cambridge MA./London: MIT Press.

rensicherung zu stören. Durch diese Absperrung erhalten nur diejenigen Zugang zu den Praktiken der Forensik, die die Befugnis zum Betreten von Tatorten haben. Für den weiteren Ermittlungsvorgang heißt dies, dass auch nur sie auf die notwendigen (vielleicht geheimdienstlichen) Quellen zur Ermittlung zugreifen oder die entsprechenden Akten einsehen können. Einer unabhängigen Forschungsagentur sowie den meisten zivilgesellschaftlichen Akteur*innen ist dieser Eintritt in den sprichwörtlichen, durch ein Flatterband abgesperrten ›inner circle‹ nicht erlaubt.

Die Agentur Forensic Architecture reagiert mit verschiedenen Strategien auf diese Ausschlussmechanismen und Verengungen des Forensischen. Diese Ansätze betreffen sowohl die Praxis als auch die Auftrittsräume forensischer Expertise. Im Anschluss an Allan Sekula wird die Methode der Forschungsgruppe als *counter forensics* verstanden.³⁷ In der Ablösung forensischer Methoden von ihren staatlichen Apparaten finde eine Inversion statt, die die Verbrechensaufklärung auf Seiten der Zivilgesellschaft verorte, um staatliche Verschleierungs- und Leugnungsstrategien zu enttarnen.³⁸ Gewalt unter der Schwelle der Erkennbarkeit aufzudecken, ist erklärtes Ziel der Agentur und Untertitel des 2017 erschienenen und inzwischen in mehrere Sprachen übersetzten Buchs *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*.³⁹ Ungehörte Stimmen, unaussagekräftige Bilder, unzugängliche Tatorte, unvollständige Zeug*innen-Aussagen und schwache Beweisschnipsel sollen durch eine Umkehrung des forensischen Blicks in den Bereich des Sichtbaren und Sagbaren übersetzt werden. Sowohl für diese Umkehrung als auch für die Arbeit der Verifikation von Beweisschnipseln oder der Amplifikation von Betroffenenaustritten hat Forensic Architecture vielfältige Methoden entwickelt und angewandt. In Anlehnung an die oben beschriebene Wortkombination *forensic architecture* als Entwurfsszene eines forensischen Theaters lassen sich die Modellierungen, Simulationen, Bild-Zusammenstellungen, Diagramme und

37 Die Ableitung von Allan Sekula hat zuerst Thomas Keenan, ein wichtiger Stichwortgeber von Forensic Architecture, vorgenommen. Er beschreibt *counter forensics* als »tactics for resisting and challenging injustice«. Thomas Keenan (2014): »Counter-forensics and Photography«, in: Grey Room 55, S. 58–77, hier: S. 71. Vgl. auch Allan Sekula (1986): »The Body and the Archive«, October 39, S. 3–64.

38 Vgl. auch Zuzanna Dziuban (Hg.) (2017): Mapping the ›Forensic Turn‹. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond, Wien: New Academic Press.

39 Die deutsche Übersetzung ist unter dem Titel *Insubmission. Forensische Architektur* in einer Übersetzung von Herwig Engelmann für 2025 bei Merve angekündigt.

videografischen Rekonstruktionen der Agentur als mediale Erscheinungsräume für ungeklärte Verbrechen verstehen. Im Register des Architektonischen bleibend, ließe sich hier von einer Strategie der *Untermauerung* sprechen, die beispielsweise gefundenes Material aus den sozialen Medien nicht nur mit fehlenden Metadaten versieht, sondern es auch mit dem nötigen Kontextwissen unterlegt, um Zusammenhänge zwischen Fall und Beweisschnipsel verständlich zu machen.

Diese medialen Erscheinungsräume rufen Resonanzen an verschiedenen Orten hervor, ebenso wie sie von deren Infrastrukturen Gebrauch machen oder sie ganz konkret adressieren: Das *forum* einer *counter forensics* bzw. einer forensischen Ästhetik ist nicht nur der Gerichtssaal. Auch wenn das Gericht weiterhin in letzter Instanz angesprochen wird, erweitern sich die Auftrittsräume von Forensic Architecture hin zu Ausstellungsräumen, Theatern, Universitäten und digitalen Foren.⁴⁰ Hierzu hat sich in den letzten Jahren eine Forschungs- und Praxisperspektive entwickelt, die vielfach als *forensic turn* bezeichnet worden ist.

Mit Blick auf virtuelle Lebenswelten zeigen zeitgenössische Gebrauchsweisen des Begriffs Forums – jenseits seines »linguistic telescopings« – in anschlussfähiger Weise auf, dass es sich um ein wandelbares medienübergreifendes Interaktionsmodell handelt, das mühelos in den Kontext digitaler Kulturen übertragbar ist. Als Orte der virtuellen Diskussionskultur im Internet besetzen Foren die Schwelle zwischen Web1.0 und Web2.0. In dieser Umbruchphase haben sie zur Etablierung einer stärkeren Interaktivität und User*innen-Teilhabe am Web beigetragen. Das Forum sei kein Raum, um Wissen zu sammeln oder an andere weiterzugeben, sondern – so jedenfalls die hoffnungsvolle Zuschreibung von 2002 – der »Ort des Diskurses«,⁴¹ in dem Wissen und Erkenntnisse aus dem interaktiven Gewebe entstehen. In

40 Die Kunstwissenschaftlerinnen Lisa Stuckey und Maria Sitte beleuchten in ihren Monografien die Bedeutung von Ausstellungsräumen als Foren. Vgl. Lisa Stuckey (2022): *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen*, Berlin/Boston: De Gruyter; Maria Sitte (2025): *Bilder als Zeugen. Zur Ästhetik investigativer Strategien bei Forensic Architecture und in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: transcript. Vgl. Anna Polze (2022): »Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss. Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture«, in: *Zeitschrift für Medienkomparatistik* 3, S. 87–104.

41 Stefan Münz (2002): »Foren und Boards«, in: *Webkompetenz.wikidot.com* (17.03.2002). Online unter: <http://webkompetenz.wikidot.com/selfhtml:foren-und-boards> (letzter Zugriff: 06.07.2023) sowie Simon Strick (2024): »Social Media«, in:

den letzten Jahren lässt sich der Begriff kaum trennen von den Protokollen und Algorithmen, die Plattformen und die Feeds sozialer Medien regulieren. Das ›Forum‹ des früheren Internets wird von den Feeds und Timelines der Plattformen abgelöst. Anhand der oben beschriebenen Faktoren entwickeln sich in den sozialen Medien Auftrittsprotokolle, die das forensische Auftreten in agonalen und umkämpften Settings virtueller Streitwelten verorten.⁴² Diese Orte des digitalen Streits unterliegen gänzlich anderen Regeln als die klassischen juristischen Foren wie Gerichten, die einer deliberativen Prozessordnung folgen.⁴³

Wenn eine forensische Architektur die baulichen und medialen Infrastrukturen benennt, die das Sprechen vor Gericht und die Integration von Zuschauer*innen bewerkstelligt und operationalisiert, dann stellt ein dynamisches forensisches Erscheinen auf Akte der Raumeröffnung und der Rezeption forensischer Belange ab, die diesen Infrastrukturen äußerlich sind. Das forensische Auftreten erfolgt mit dem Ziel, normative Auftrittsprotokolle zu erweitern oder zu kritisieren und erweist sich als Taktik, um existierende Foren herauszufordern. Oft operiert es an den Rändern der offiziellen Justiz, bringt historische Fallkonstellationen zur Darstellung oder findet Ausdrucksweisen für systemische und strukturelle Formen der Gewalt, deren Komplexität die Rechtsprechung herausfordert. Auch eine Verknüpfung transnationaler Verantwortlichkeiten über unterschiedliche Distanzen hinweg oder das Versammeln von heterogenen Akteur*innen in gemeinsamen literarischen oder künstlerischen Settings, sind denkbare Formen eines forensischen Auftretens.⁴⁴ Wie sich hier abzeichnet, ist das forensische Auftreten

Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossarium der Gegenwart* z.o., Berlin: Suhrkamp, S. 359–371.

- 42 Vgl. Rupert Gaderer (2024): »Virtuelle Streitwelten. Eskalationen des Streits«, in: Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten, Bielefeld: transcript, S. 9–30.
- 43 Vgl. Jan Beuerbach (2019): »Öffentlichkeit trotz alledem. Polemisches Erscheinen und Archivarbeit postdigitaler Proteste«, in: Rainer Mühlhoff/Anja Breljak/Jan Slaby (Hg.), *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 291–314.
- 44 Vgl. dazu mit Blick auf den Zivilisationsbruch des Ersten Weltkriegs und seiner forensischen Dokumentation im Medium der Stimme: Friedrich Balke (2024): »Dem Ohr eingeschrieben. Akustische Zitate und literarische Forensik bei Karl Kraus«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 101–121.

als ein Mediengefüge zu verstehen, das eine solche Öffnung des forensischen Dispositivs überhaupt erst ermöglicht.

Verdunkelung des demokratischen Erscheinungsraums

Die Verbindung eines medialen Auftrittsbegriffs mit der forensischen Ästhetik, die durch Forensic Architecture geprägt wurde, ist allerdings nicht nur vor dem architektonischen und rhetorikgeschichtlichen Hintergrund der forensischen Rede vor Gericht relevant. Sie lässt sich auch theatergeschichtlich begründen: Vor dem Hintergrund des klassischen Auftrittsprotokolls, das an den höfischen Erscheinungsraum und den triumphalen Auftritt des Souveräns gebunden ist,⁴⁵ verdient ein Prozess besondere Aufmerksamkeit, der sich auftrittsgeschichtlich als »Verdunkelung« dieses Erscheinungsraums beschreiben lässt und für den das »Theater der *profondeur*«⁴⁶ Racines exemplarisch steht. Racines Bühne wendet sich nicht nur gegen die perspektivische Durchsicht des »höfischen Achsentheaters«⁴⁷, indem sie den Zuschauer*innen den problemlosen Blick in die Tiefe versperrt und sie dazu nötigt, die Existenz von uneinsichtigen, aber wirksamen Hintergründen anzunehmen. Racine arbeitet darüber hinaus systematisch mit Trübungen und Schatten, die den Glauben an die performative Kraft des Auftritts unterminiert und beim Publikum den Zweifel nährt, dass das Erscheinen einer Figur ihre restlose Selbstenthüllung und Verfügung über die »Situation«, die sie bestimmt, bewirkt. Nicht nur Agenturen wie Forensic Architecture, sondern auch Untersuchungen, die sich mit der *dunklen Geografie* politisch geheim gehaltener Orte beschäftigen, sehen sich mit der Existenz sogenannter *blank spots* konfrontiert, wie wir sie ansonsten höchstens aus der Renaissance-Kartografie kennen: »It was hard for me to believe that here, at the dawn of the twenty-first century, there could be such a thing as an unmapped space«⁴⁸, stellt Trevor Paglen zu Beginn seiner Investigation der US-amerikanischen »Blank Spots on the Map« mit einem gewissen Erstaunen fest.

45 Jean Starobinski (1984): Das Leben der Augen, Berlin: Ullstein.

46 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 64–77. Vgl. auch Roland Barthes: Sur Racine, Paris: Seuil 1963.

47 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 66.

48 Trevor Paglen (2009): Blank Spots on the Map. The Dark Geography of the Pentagon's Secret World, London: Penguin, S. 11.

Trotz aller politischen und sozialen Aufklärungsbewegungen, die dem absoluten Staat im Namen der Zivilgesellschaft entgegentraten, haben die *arcana* der Staatsräson nicht aufgehört, auch die demokratischen und rechtsstaatlich verfassten Gesellschaften heimzusuchen, deren Behörden sich auf unterschiedlichen Politikfeldern Ausnahmen von öffentlichen Rechenschaftspflichten und demokratischer Kontrolle zubilligen. Die Tiefe (*profondeur*), die die Bühne eines Racine erschließt, scheint bis heute die Tiefe unserer Politik und ihrer Geheimhaltungstechniken zu sein. Auf dieser Bühne agieren die Machttträger nicht dadurch, dass sie erscheinen, sondern dadurch, dass sie sich zurückziehen und verbergen oder dass sie bestimmte ihrer Tätigkeiten der öffentlichen oder juristischen Nachprüfbarkeit entziehen. Mit den Techniken des Entzugs von Sichtbarkeit und der organisierten Verbergung oder Verleugnung ergänzen sie die repräsentative Schauseite der Bühne um einen Raum bzw. eine Kammer, die vom Publikum nicht eingesehen werden kann. Auf der Bühne Racines mögen die Machttträger*innen gelegentlich erscheinen, aber sie agieren dadurch, dass sie sich zurückziehen oder verbergen und den Zusammenhang zwischen ihren Aktionen und den durch sie ausgelösten Wirkungen verdunkeln. Nicht nur das Erscheinen oder das Auftreten, sondern auch das Verschwinden und Verschwindenlassen gehören unverändert zur Raison und zu den Verfahren souveräner, seit der Neuzeit staatlich ausgeübter Macht. Darauf reagiert eine von Allan Sekula so genannte *counter forensics*, die die dem Staat zur Verfügung stehenden Techniken zur polizeilichen Ermittlung gegen ihn wendet: »Turning forensic against the state«⁴⁹.

Architekturen der Blickabweisung

Auch in ihrer architektonischen Ausprägung – mit der charakteristischen Abwinklung der Bühnenfront (»scena per angolo«) und der verstellten Tiefe – manifestiert die Bühne die Abweisung des Zuschauerblicks, dem die Räume der Staatsräson verborgen bleiben. Politik wird zu einer Sache, die »aus dem Grund« der Bühne wirkt: aus Hinterzimmern, Amtsstuben, Büros heraus, die als die *chambres obscures* der Macht firmieren. Racines Verlagerung der Macht vom Vordergrund in den Hintergrund der Bühne und die geheimen Zonen des Palasts steht in einem Zusammenhang mit einer für den neuzeitlichen Staat

49 E. Weizman: Forensic Architecture, S. 64.

charakteristischen Tendenz, die Gewalt, die er ausübt, unter die Schwelle der Erkennbarkeit zu drücken. Für das Vorhaben der *counter forensics* folgt daraus, dass sie sich einer »condition of structural inequality in access to vision, signals, and knowledge« stellen und Wege finden muss, »to operate close to and under the threshold of detectability«⁵⁰. »The difference in resolution«, notiert Weizman mit Blick auf die unterschiedliche Auflösung von Satellitenbildern, die der Öffentlichkeit und bestimmten offiziellen Behörden zugänglich sind, »demonstrates the imbalance of power.« Anders als bei der polizeilichen Ermittlung von Verbrechen, stehen den zivilgesellschaftlichen Ermittlern von Staatsverbrechen technisch weniger raffinierte Mittel zur Verfügung als der staatlichen Seite: »In our case, however, it is the killer, who has had access to better optics, data, and information than the investigators.«⁵¹ Die Differenz in der Bildauflösung und Datenakquise lässt sich auf den Wechsel der Leitfrage beziehen, die zwei höfische Theaterkulturen, die triumphalistische Corneilles und die die verdeckten Räume bevorzugende Racines voneinander unterscheidet: Auftrittsprotokolle werden »anti-theatral«, wenn die Leitfrage, auf die sie antworten, nicht länger lautet: »Wie kann ich erstrahlen?«, sondern »Wo verberge ich mich?«⁵² bzw. wie verberge ich etwas, dessen Existenz Rückschlüsse auf meine Mitwirkung an seinem Zustandekommen zulässt? Racines Theater ist das einer »Décompletude«⁵³ (Lehmann). Einer solchen »Unvollständigkeit« der Datenlage, die die Wahrnehmung des politischen Handelns durch das Publikum bestimmt (dem immer nur Fragmente eines komplexen Handlungszusammenhangs präsentiert werden), sieht sich auch eine Agentur wie Forensic Architecture ausgesetzt, die darauf mit der mühseligen und kleinteiligen Arbeit der Sicherung und der Zusammensetzung von Spuren oder »Beweisschnipsel«, die in unterschiedlichsten medialen Formaten verstreut sind, reagiert.

50 Ebd., S. 30.

51 Ebd.

52 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 68.

53 Hans-Thies Lehmann (2013): Tragödie und dramatisches Theater, Berlin: Alexander Verlag, S. 334.

Fond vague: Das Aufsteigen des Grundes

Für uns besteht die Pointe des Auftrittskonzepts darin, dass seine Theatralität eine kulturelle und technisch-dispositive Variabilität ausweist, die selbst die Dreidimensionalität zu *einer* von vielen räumlichen Ausprägungen macht. Dass etwas ›aus dem Grund‹ kommt und dass dies der *Grund selbst* sein kann, bedeutet nichts anderes, als dass die Figur/Grund-Konstellation und die ihr entsprechende architektonische Realisierung in der Perspektivbühne ihrerseits alles andere als stabil ist. Das Konzept der *symphysis*⁵⁴ – die Verwachsenheit einer Figur mit ihrer Umgebung – ist für forensische Auftrittskonstellationen von zentraler Bedeutung, weil es einer Verschiebung der Ermittlungsarbeit von den Figuren (Personen/Menschen) zu den Dingen, die sie rahmen bzw. in die sie ›eingebettet‹ sind, Rechnung trägt, worunter in kriegesischen Konflikten vor allem die Gebäude zählen, die Personen Schutz und Sicherheit bieten sollen.

Moderne Kriege hat man schon seit längerem als Umweltkriege beschrieben, die sich, etwa im Fall des Angriffs auf Infrastrukturen, gezielt gegen den »umschließenden Umraum« menschlichen Daseins richten. 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«⁵⁵. An dieser Einsicht setzen wir an, denn es sind sehr unterschiedliche mediale Expertisen, die zusammengeführt werden müssen, um Formen der Sichtbarmachung und Zurechnung einer Gewalt, die unterhalb der öffentlichen Wahrnehmungsschwelle bleiben möchte, zu entwickeln. Die digitalen Darstellungspraktiken, derer sich die Rechercheagentur Forensic Architecture bedient, isolieren die Figuren, die von Gewalt betroffen sind, von dem unbestimmten Feld, das sie umgibt, um ihnen das Wort zu erteilen, und betten sie *zugleich* in diesen Raum ein, indem sie ihn nicht als ein starres Milieu, sondern als ein dynamisches Gefüge verteilter Handlungsmacht sichtbar machen. Sie suchen nach Möglichkeiten, diesen zunächst vagen Grund in der Form von gestaffelten *Tableaus* ›aufzublättern‹ und damit zugleich einem Evidenzprozess zu unterziehen. In den Videoarbeiten der Agentur spannt sich dementsprechend »eine reichhaltige Ansichtigkeit digitaler Bilder und Schriftbilder

54 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 132–134.

55 Ebd., S. 133.

auf, welche Handy- und Kamerafootage, Screenshots und Screencasts, Satellitenaufnahmen, Kartendienste, Überwachungsbilder, Modellansichten, Diagramme, Messbilder, Grafiken und viele weitere umfasst.«⁵⁶

Videografisches Auftreten

Diese Videoarbeiten sind die zentralen Medien des forensischen Auftretens der Agentur Forensic Architecture und daher für uns einschlägige Untersuchungsgegenstände, um das forensische Auftreten und dessen mediale Formatierungen zu erforschen. Besonders eindrücklich findet die soeben beschriebene Verlagerung des Personenauftritts in der 2020 erschienenen Investigation *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* statt, die Gegenstand des Buchs *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen* von Anna Polze ist.⁵⁷

Die »Pushback«-Investigation verhandelt illegale Zurückweisungen von Asylsuchenden am Grenzfluss Evros, der zwischen der Türkei und Griechenland verläuft und ab 2015 zu einem wichtigen Transitraum für Migrationsbewegungen geworden ist. Da der Grenzraum als Sperrzone militärisch gesichert ist, wird verhindert, dass die Öffentlichkeit über Nachrichtenbeachterstattung oder Bildmaterial Einblicke in die dort routinemäßig stattfindenden Zurückweisungen von Personen auf der Flucht erlangt. Obwohl diese das völkerrechtliche Gebot der Nicht-Zurückweisung (Non-Refoulement) verletzen, gilt es als gewollte Maßnahme, Personen an einem offiziellen Asylgesuch zu hindern und sie stattdessen – oft unter Anwendung von körperlicher Gewalt – zu einer Rückkehr über den Fluss zu zwingen. Auch eine gerichtliche Verhandlung dieser Verbrechen wird oft unterminiert, wenn Asylsuchenden die Möglichkeiten der Beweisproduktion und der Dokumentation ihrer Flucht genommen werden.⁵⁸ Durch das Konfiszieren und Zerstören von

56 Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press, S. 53.

57 Vgl. ebd.

58 Im hier genannten Fall wurde allerdings im Januar 2025 vom Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte ein Urteil erlassen, dass der Klägerin Recht gab und den griechischen Staat zur Zahlung einer Ersatzsumme von 20000 € verurteilte. Vgl. European Court of Human Rights (2024): »Pushback« of Turkish national to Türkiye without examining risks she faced on her return was in breach of Convention. Press Release«, ECHR 005, 07.01.2025. Online unter: <https://hudoc.echr.coe.int/app/conve>

Smartphones wird verhindert, dass Personen ihren Eintritt in EU-Territorium belegen können.⁵⁹

Im Fall der illegalen Zurückweisungen von Asylsuchenden am Grenzfluss Evros liegen daher nur Materialien vor, die den Eintritt von drei Asylsuchenden in das griechische Staatsgebiet und damit in das Territorium der Europäischen Union, nicht aber die polizeilichen Handlungen der Zurückweisung selbst dokumentieren. Dieses Material teilte die Gruppe vermittelt durch einen Journalisten auf X (damals: Twitter) und verschickte es an Menschenrechtsorganisationen und Behörden. Eine Fluchtbotschaft auf X, Fotos und Standortmitteilungen im WhatsApp-Chat sowie Emails und die kontinuierliche Smartphone-gestützte Kommunikation mit ihrem Netzwerk aus Unterstützer*innen bilden die Medien des Fluchtauftritts⁶⁰ von Ayşe Erdoğan und ihren Begleitern.⁶¹ Sie kommen zum Einsatz, um die Anwesenheit der Gruppe in griechischem Territorium zu belegen und öffentlich um Hilfe zu bitten. Sie erscheinen als vorgelagertes Zeugnis anstelle einer Klage vor zuständigen Behörden. Auch die Kanäle, derer sich die Asylsuchenden zur Verbreitung ihrer Dokumente bedienen, weisen Protokolle auf, die deren Anerkennung und Beweiskraft ein-

rsion/pdf/?library=ECHR&id=003-8124877-11378031&filename=Judgment%20A.R.E.%20v.%20Greece%20-%20E2%80%9CPushback%E2%80%9D%20of%20Turkish%20national%20to%20T%C3%BCrkiye%20without%20examining%20orisks%20sh e%20faced%20on%20her%20return.pdf (letzter Zugriff: 07.01.2025).

59 Vgl. Anna Polze (2026): »Submerging Smartphones. Pushbacks als displacement im Dokumentarischen«, in: Balke, Friedrich, Tilman Richter und Julia Schade (Hg.), Ozeanische Verschiebungen, Lüneburg: meson press.

60 Den Begriff des Fluchtauftritts haben Juliane Vogel und Bettine Menke für den Zusammenhang von Flucht und Szene beleuchtet. Wenn »erzwungene Mobilität auf die Bühne vordringt«, entstehen neue Formen des Auftretens. Bettine Menke/Juliane Vogel (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Dies. (Hg.), Flucht und Szene: Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin: Theater der Zeit, S. 7. Der Begriff reagiert konkret auf den sogenannten »langen Sommer der Migration« aus den Jahren 2015 und 2016. Er verortet sich aber gleichzeitig in der Theatergeschichte seit der Antike und adressiert die Tragödie als polemischen »Ankunftsraum«: »Sie inszeniert Momente prekärer Ankünfte und diskutiert in dramatischer Form die Folgen, Verhandlungen, Druckmittel, Statusklärungen, Krisen, Gewinne und Verluste, die sich daraus für das betroffene Gemeinwesen ergeben.« Ebd., S. 9.

61 Vgl. Anna Polze (2023): »Im Feed erscheinen. Rhetorische Ansätze in den visuellen Investigationen von Forensic Architecture«, in: Roland Meyer (Hg.), Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik, Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 84–97.

schränken. Dass WhatsApp im Versand die Metadaten von Fotos entfernt und dass X einer algorithmisch geregelten Aufmerksamkeitsverteilung unterliegt, schränkt – im Sinne des Beachtung erregenden Auftretens – das Evidenzpotenzial der Beweismaterialien ein. Gleichzeitig stellen WhatsApp und X unverzichtbare, da verfügbare Mittel zur Verbreitung der Materialien bereit. Nicht zuletzt ermöglichen sie der Rechercheagentur Forensic Architecture, auf das Material zuzugreifen und es rekonstruktiv zu verifizieren.

Die Evidenzverfahren von Forensic Architecture inszenieren daher einen Auftritt zweiter Ordnung. Die unterschiedlichen Register des Fluchtauftritts werden mittels der Recherchepraxis der Londoner Agentur neu formatiert und kommentiert. Von der formatfüllenden Botschaft, die auf X veröffentlicht worden war und die Investigation von Forensic Architecture einleitet, verschiebt sich der Fokus hin zur Darstellung der Orte der Flucht und Inhaftierung. Auf diese Weise wird erkennbar, dass es sich zwar um eine klar benennbare Personengruppe handelt, die im Mai 2019 am Grenzübertritt gehindert wurde, der Pushback aber keineswegs einen Einzelfall bildet. Die Umgebungen, die von Forensic Architecture mithilfe von Fotos, Videos und Modellen rekonstruiert werden (Gefängnisse und Polizeiwachen), bilden eine Infrastruktur, die auf die systemische Dimension der illegalen Zurückweisungen hindeutet. Die ästhetischen Verfahren der Videomontage arbeiten diesem Ziel ebenfalls zu: Mit dem schwarzen Hintergrund der Videoarbeiten als ›Montagefläche‹ schafft die Agentur eine szenische und operative Bühne, die das singuläre Erscheinen Ayşe Erdoğans in einen aussagekräftigen Fall transformiert.

Auch dieser Transformationsprozess im Medium des digitalen Videos lässt sich theatergeschichtlich situieren: Um 1800 lassen sich die auftrittsgeschichtlichen Entwicklungen mit einem Konzept der theatralen Ökologie erfassen, das der veränderten Konstellation von Auftritt und Einbettung der Figuren Rechnung trägt. Die Bühne verwandelt sich in ein *Tableau*. Das Tableau oder die ›Ansicht‹ avanciert (prominent etwa bei Diderot) zu einem Gegenbegriff zum sogenannten *Coup de théâtre*. Tableau und Coup verweisen dabei auf unterschiedliche Zeitlichkeiten, die sich mit der Differenz von Punktualität und Extension erfassen lassen. Mit dem Tableau etabliert sich eine Zeitlichkeit, die die »punktuelle Theatralität« des Ankommens auf der Bühne durch eine verräumlichende Darstellung seiner Bedingungen ersetzt bzw. ergänzt. Das Tableau ist daher, wie Rüdiger Campe festgestellt hat, »weniger

das Gegenteil als eine Reflexion des Coups«⁶². Gewaltvolle Zurückweisungen von Flüchtenden ebenso wie militärische Aktionen gehorchen der Logik des Coups bzw. werden offen als »Schläge« (»Luftschläge«) metaphorisiert. Sie kommen überraschend, plötzlich – selbst wenn es sogenannte Vorwarnzeiten gibt, fallen diese äußerst kurz aus. An Campes Gegenüberstellung, die in der Sache ältere Überlegungen Peter Szondis aufgreift,⁶³ erscheint uns wichtig, dass er das Tableau als eine (verräumlichende) Reflexion des Coups begreift, also als eine Dilatation und Explikation dessen, was in das punktförmige Ereignis eingefaltet ist. Die Videos, die Forensic Architecture ins Netz stellt, die Modelle, mit denen die Agentur Ausstellungen beschickt, sind zwei Beispiele für eine derartige verräumlichende Reflexion staatlich-militärischer oder grenzpolizeilicher Coups. Die Rekonstruktion der *Timeline* eines Gewaltereignisses sowie die komplexen Überlagerungen und Synchronisationen von Bild- und Tondokumenten, die für die Videoinvestigationen zentral ist, sind sichtbarer Ausdruck dieser Verwandlung der punktuellen Theatralität des Auftritts in eine digital gestaltete *res extensa*.

Zwar weist Juliane Vogel auf die Vorgeschichte digitaler, komplex ineinander verschachtelter Darstellungspraktiken hin, die Gunnar Schmidt als »weiche Displays« beschrieben hatte, worunter die um 1800 populären, phantasmagorischen Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel fallen.⁶⁴ Allerdings lässt Vogel ihre auftrittsgeschichtliche Abhandlung mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* enden, die zwar das Erscheinen ins Zentrum stellt, aber mit der Fixierung auf das pathetische Ankunftsereignis des auftretenden Gottes Dionysos all die anderen medialen Erscheinungsformen ausblendet, die die Bühnen des 20. Jahrhunderts in technisch hybride Gefüge verwandelt. Vogels Buch beschwört im Schlusssatz den »tragische[n] Rest der aristotelischen Poetik«⁶⁵ und wirft damit die Frage auf, was danach kommt. Stationentechnik und politische Revue sind eine Antwort auf diese Frage. So fügen die szenischen

62 Rüdiger Campe (2007): »Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration«, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink, S. 163–182, hier: S. 176.

63 Peter Szondi (1973): *Tableau und coup de théâtre*. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing, in: Ders., *Lektionen und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 13–43.

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

65 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 253.

Neuerungen Piscators dem ›Schaukasten‹ der Bühne ein anderes, flaches und wandelbares AuftrittsmEDIUM hinzu und werden im epischen Theaters Brechts dazu verwendet, das ›Gestaltete‹ mit ›Formulierten‹ zu durchsetzen und in die Dramatik »das vergleichende Blättern« und die »Fußnote« einzuführen.⁶⁶ Aus diesen theatergeschichtlichen Zusammenhängen lässt sich schließen, dass der gegenwärtige Ort einer theatralen Ökologie, die sich für die diversen Einbettungen der Figuren in ihre jeweiligen Umräume interessiert, nicht länger ausschließlich das (postdramatische) Theater ist, weil sich dieser Ort längst in die digitalen Projektions- und Überlagerungstechniken sowie ihre Montagepraktiken verlagert hat. Mit Latour gesprochen, verbinden sich hier Auftrittsmomente mit virtuellen Aufzeichnungsräumen. Symphysis, Konkreszenz und Staffage sind Begriffe, die ein ökologisches Protokoll definieren, das sich aus dem Raum der Theaterbühne, in dem es zunächst erprobt wurde, in die digitalen Medien verlagert hat, die neue Evidenzverfahren erproben, die auf die »semiotische Turbulenz«⁶⁷ unbestimmter, schweifender und fragiler Auf- und Abtritte abgestimmt sind.

Mit Blick auf diesen medialen Ausweitungsprozess wird auch der Aspekt der Raumöffnung im forensischen Auftritt zentral, wie sich erneut am Fall der Videoarbeiten von Forensic Architecture und speziell an der Investigation zu Pushbacks zeigt. Das Handlungsmandat von Forensic Architecture besteht in diesem Fall darin, für den Fluchtauftritt neue Foren zu schaffen. Die Videoinvestigation bietet dafür die formale und inhaltliche Brücke zwischen sozialen Medien und anderen Orten wie beispielsweise wissenschaftlichen Texten, Ausstellungen, Gerichtsverfahren, parlamentarischen Untersuchungen, Zeitungsartikeln, in welche sie als Exponat, Link oder Beweismittel Eingang finden kann. Hier bestätigt sich, wie sich das Auftreten in postdigitalen Mediengefüge formatiert, wenn Zirkulations- und Verteilungslogiken von digitalen Bildformen das Moment der bühnenhaften Raumeröffnung fortführen. Forensisches Auftreten als Prozess der politischen Raumöffnung zu verstehen, heißt mit Blick auf die Praxis von Forensic Architecture also, existierende Orte anzueignen, vor allem aber, Übergänge zu bilden, zu aktualisieren oder zu entwerfen. Für diese transitorische Arbeit eignet sich das Format der digitalen Videoinvestigation. Das digitale Video lässt sich problemlos verschicken und verteilen, um weitere Foren wie Ausstellungsräume oder wissenschaftliche

66 Walter Benjamin (1991): Was ist das epische Theater (1), in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 519–531, hier: S. 524f.

67 J. Vogel: *Aus dem Grund*, S. 131.

Veranstaltungen zu erschließen. Forensische Auftritte erlauben also, das Erscheinen nicht von den normativen Auftrittsprotokollen der jeweiligen Foren abzuleiten, sondern im figurativen und raumschaffenden Prozess des Auftretens selbst zu situieren.

Ränder der Justiz

Wie sich im Verlauf dieser Einleitung abzeichnet, ist das forensische Auftreten eine Figuration, die sich zwischen Gericht, Theater und postdigitalen Medien aufspannt und diese wechselseitig beeinflusst und informiert. Eine solche Öffnung des juridischen Auftrittsprotokolls – um den Bogen zur eingangs vorgestellten forensischen Rede zurückzuschlagen – hat Cornelia Vismann in den letzten Kapiteln ihres für unseren Band einschlägigen Buchs *Medien der Rechtsprechung* angedacht. Historischer Einsatzpunkt ist das Jahr 1989 und das Ende des Kalten Krieges, dem zahlreiche Regime-Umbrüche und die Beseitigung von Diktaturen folgten. Um Unrecht und Gewalttaten zu verhandeln, die in Zuge dieser disruptiven Entwicklungen aufgedeckt und aus internationaler Perspektive adressiert werden konnten, entstanden neue juridische Foren bzw. Tribunale wie etwa das ICTY (International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia), also der Internationale Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien in Den Haag (von 1993–2017). Besondere Aufmerksamkeit erlangte der im Februar 2002 begonnene Prozess gegen Slobodan Milošević, Jugoslawiens sowie Serbiens ehemaligen Präsidenten. Vismanns Bemerkungen zum Mandat des ICTY deuten auf die Medienkonstellationen eines erweiterten forensischen Auftretens hin und erläutern zugleich deren Dringlichkeit und historisches Momentum:

Das ICTY will die Funktion herkömmlicher Gerichte dabei nicht etwa unterlaufen, wie anfangs angenommen wurde, es will ein Gerichtsverfahren plus Geschichtslektion, Täterbestrafung plus Opferforum, Aburteilung konkreter Taten plus Thematisierung des Bösen. Diese über ein reguläres Gerichtsverfahren hinausgehende Dimension verlangt nach Medientechniken, die bis dorthin reichen: in örtlicher Hinsicht über den Gerichtssaal hinaus, in zeitlicher Hinsicht länger als die Dauer des Prozesses und in thematischer Hinsicht über die Sache des Gerichts hinaus.⁶⁸

68 C. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 335.

Unterschiedliche Funktionen und Zuschreibungen im Kontext der Strafverfolgung werden in medienübergreifenden Formaten wie dem ICTY gebündelt. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs *transitionale Justiz* ist deshalb besonders treffend: Darunter zu verstehen sind nicht nur die staatlichen Konstrukte oder Gesellschaftsformationen im ›Übergang‹.⁶⁹ Auch forensische Übergänge deuten sich an, wenn die angesprochenen Verfahren etwa im Fernsehen übertragen werden oder in ihrer Dauer besondere Rahmungen einfordern. Ein sich über 14 Jahre erstreckender Prozess zieht unweigerlich eine umfangreiche Dokumentationsarbeit nach sich, die in verschiedenen Formaten und mit zum Teil öffentlichkeitswirksamen Strategien erfolgt.

Eine neue Form, die mehr als ein Gericht ist, war damit gefragt. Der unabgegoltene Rest, der in Strafverfahren vor einem ordentlichen Gericht nicht zur Sprache kommt, weil kein diskursives Formular dafür bereit liegt, sollte in Verfahren, die nur lose an die rechtsstaatliche Justiz gekoppelt sind, thematisiert werden können. Zu ihnen zählen Wahrheitskommissionen, Untersuchungsausschüsse, Runde Tische und Internationale Tribunale.⁷⁰

Auf diese Beispiele baut der vorliegende Sammelband auf und ergänzt sie um Perspektiven, die das Feld zwischen theatralen Formen des Auftretens, postdigitalen Mediengefügen und dem forensischen Auftrittsprotokoll aktualisieren und erweitern. Besteht für Vismann noch eine Trennung zwischen den verfahrenstechnisch gesicherten forensischen Auftritten und dem Erscheinen in einem tribunalen Setting, möchten wir mit den vorliegenden Aufsätzen und Materialstudien auf mediale Konstellationen aufmerksam machen, die sich an der Schnittstelle dieser beiden Gegensätze befinden. Die Beiträge des Sammelbands nehmen Verfahren einer nichtinstitutionalisierten Befassung mit Unrecht in den Blick, die Ränder der Rechtsprechung, aber auch das Wieder aufnehmen historischer sowie eine Perspektive auf globalpolitische und postkoloniale Zusammenhänge thematisieren. Auch wird angesichts gegenwärtiger Krisen und globaler politischer Ungleichheitsverhältnisse die Frage aufgeworfen, inwieweit die Vertretungsfunktion staatlicher Gerichte für intergenerationale und globale Gerechtigkeit, etwa mit Blick auf den Klimawandel oder der Ökokolonialität, gewährleistet werden kann.

69 Vgl. dazu die einschlägige Studie von Anne Fleckstein (2021): *Medien und Techniken der Wahrheit. Verfahren des Übergangs in der Truth and Reconciliation Commission in Südafrika*, Bielefeld: transcript.

70 C. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 356.

Die Beiträge

Juliane Vogel wirft in ihrem Beitrag einen Blick zurück auf die Geschichte der Auftrittsforschung, die für die Anlage dieses Sammelbandes eine zentrale Perspektive darstellt. Vor dem Hintergrund ihrer Einsicht in die Krisenanfälligkeit des Auftretens, das sich in ästhetischen ebenso wie in politischen Kontexten als ausgesprochen störungsanfällig erweist, erkennt sie im Fall des *forensischen* Auftretens die Bedeutung dessen, was sie als eliminatorischen Hintergrund fasst: Den Subjekten, die im Zentrum einer forensischen Dramaturgie stehen, wird die Gelegenheit, sich in triumphaler Form zu präsentieren, gerade verweigert, weil sie keine Chance haben, überhaupt vor den Schranken des Gerichts zu erscheinen oder sich mit ihrer eigenen Stimme gegen die Mächte, die sie schwächen, ausschließen oder vernichten wollen, zu verteidigen. Der Beitrag führt zugleich die postdigitale Konstellation vor Augen, die der Konzeption dieses Bandes zugrunde liegt. Der Eindruck, dass die forensischen Gefüge der digitalen Gegenwartskultur die analogen Bühnenräume endgültig hinter sich gelassen hätten, ist trügerisch, wie Vogel am gegenforensischen Potential der Tragödie und ihrer gegenwärtigen Inszenierungsformen mit Blick auf die *Antigone*-Produktionen Mark Fleishmans und Jennie Reznaks im südafrikanischen Capetown aus dem Jahr 2019 aufweist. Während *Antigone* in der sophokleischen Tragödie »mit brachialer rhetorischer Gewalt ihren Alleingang durchsetzt«, wird sie in Ländern des globalen Südens, die sich mit dem Verschwinden von Personen unter Militärdiktaturen oder anderen autoritären Regimen auseinandersetzen müssen, zu einer kollektiven oder chorischen Figur erweitert: Counterforensik beschränkt sich nicht darauf, theatralisch hervorgehobenen Einzelnen, die der souveränen Macht in spektakulären Rededuellen Paroli bieten, Stimme und Wort zu erteilen, sondern räumt vor allem den anonymen Opfern der Gewaltherrschaften das Recht zur (Wieder-)Erscheinung ein.

Andere Räume eröffnen: Gegen das Verschwinden(lassen)

Katharina Menschick nimmt Täterfotografien aus dem Kontext des nationalsozialistischen Genozids an den österreichischen Rom:nja und Sinti:zze zum Anlass, um der Frage nachzugehen, wie es gelingen kann, diesem toxischen Material einen Auftritt zu verschaffen, der sie dem ›Täterblick‹ entzieht. Karl Stojka, bildender Künstler und Überlebender der NS-Verfolgungspolitik, tritt im Rahmen eines Dokumentarfilms als Erzähler und Zeuge auf, der mit seiner

Präsenz und seinem Sprechen die in die Fotografien eingeschriebene rassifizierende Perspektive zugleich herausfordert und verändert. Durch diskursive Fokusverschiebungen arbeitet er dem ›rassenhygienischen‹ Auftrittsprotokoll, das den im Foto inkorporierten Täterblick bestimmt, entgegen und sensibilisiert für die Umgebungen und für das Beziehungsgeflecht, das die abgebildeten Personen verbindet. Er gewinnt ihrer gewaltvollen Absonderung und Objektifizierung unbestimmtere Auftrittsformen ab, die das Nachleben der Fotografien außerhalb der Archive, in denen sie abgelegt wurden, bestimmen. Stojkas Bildinterventionen knüpfen dabei an Stilmittel, darunter vor allem textuelle Einschreibungen, an, die er auch in seiner Malerei verwendet, um die symbolische Gewalt, die sich in den Fotografien sedimentiert hat, einem »re-framing« (Susan Tebbutt) zu unterziehen.

Dass im forensischen Auftreten verschiedene, der Rechtsprechung zugeordnete Rollenkonstellationen erprobt werden, wird im Beitrag von **Niklas Kammermeier** deutlich, der sich weniger der Raumgebung minoritärer Positionen als der Anklage und Darstellung von dezidiert als Kapitalverbrecher ausgewiesenen Figuren widmet. Anhand filmischer Darstellungen von Protagonisten des Nationalsozialismus in der BRD der 1980er Jahre zeigt der Aufsatz die Ambivalenzen eines Auftritts von Täterfiguren im visuellen Medium auf. In der Engführung von theatralem Erscheinen und den ästhetischen und logistischen Protokollen eines verteilten Bewegtbilds, das als Vorläufer sozialmedialer Auftrittsformen gedacht wird, reflektiert Kammermeier das forensische Auftreten als einen Akt der Sichtbarmachung im instabilen Dispositiv. Sowohl erinnerungskulturelle Lücken wie auch problematische Faszinationsdynamiken werden durch diese mobile Form im Sinne forensischer Kontroversen hervorgerufen – ein Effekt, der die Relevanz einer Berücksichtigung der medialen Erweiterungen von Auftrittsprotokollen unterstreicht.

In **Katrin Trüstedts** Beitrag zur Politik des Erscheinens im NSU-Prozess sowie in den NSU-Tribunalen steht der »Auftritt Nebenklage« im Mittelpunkt. Das »Regardez-le marcher« aktualisiert im juristischen Erscheinungsraum des Gerichts ein klassisches Auftrittsprotokoll, denn im NSU-Prozess sind alle Scheinwerfer auf die Hauptangeklagte, Beate Zschäpe, gerichtet, die allerdings das Auftreten zugleich verweigert, indem sie zu den ihr vorgeworfenen Taten beharrlich schweigt: »Nulldiät«, wie Elfriede Jelinek diesen

Gestus des *Schweigenden Mädchens* bezeichnet hat.⁷¹ Die Präsenz der Hauptangeklagten auf der Gerichtsbühne erweist sich als höchst vermittelte, denn sie tritt prozessual überhaupt nur durch andere Personen (Anwälte) und Medien in Erscheinung. Durch die prozesstechnisch bedingte Fixierung des Verfahrens auf die Angeklagte werden die Opfer und Hinterbliebenen an den Rand gedrängt – wobei es ihnen gelingt, diesen Rand als eine Nebenbühne auszugestalten, auf der die gesellschaftlich entscheidenden Fragen, etwa nach dem Zusammenwirken von NSU und staatlichen Sicherheitsbehörden, aufgeworfen und bearbeitet werden können, die vor Gericht nicht zugelassen sind. Die juristische Figurationsarbeit, die sich ganz auf die Profilierung der Angeklagten konzentriert, wird durch ein tribunales Auftrittsprotoll in ihrer Beschränktheit vorgeführt, um eine Gewalt, die an der Schwelle ihrer juristischen Erkennbarkeit verleiht, sichtbar zu machen.

Forensische Kontroversen stehen im Zentrum des Aufsatzes von **Lisa Stuckey**, in dem die Autorin die Diversität tribunaler Konstellationen beleuchtet. Dies zeigt sich vor allem an Beispielen der Künste der Gegenwart wie an dem von Radha D'Souza und Jonas Staal initiierten *Court for Intergenerational Climate Crimes* (2021) sowie den *Wiener Prozessen* (2024) unter der Regie von Milo Rau. Nichtmenschliche und verhinderte forensische Auftritte führen in erstem Fall zu neuen Formen einer tribunalen Adressierung, die Stuckey als Diskurse um Zuständigkeiten und Responsivität angesichts transgenerationaler Konflikte wie der Klimakrise analysiert. Weniger als vorurteilsbehafteter Schauprozess, sondern als komplexes Aushandlungsfeld zwischen kritisch-subversiver Affirmation der Justiz und deren kompletter Infragestellung wird das forensische Auftreten in den *Wiener Prozessen* wiederum im Kontext von Tribunalisierungsdynamiken im Feld gegenwärtiger Krisen europäischer Demokratien reflektiert. Anhand von beiden Fällen kann Lisa Stuckey zeigen, wie Aushandlungen um die Legitimität außergerichtlicher Verhandlungen nicht außerhalb, sondern innerhalb der künstlerischen Praktiken selbst stattfinden.

Materielles Bezeugen: Auftritte in landschaftlichen Umgebungen

Julia Schade verortet das forensische Auftreten in der Tradition der sowohl an Rituale als auch an wissenschaftliche Vortragsformate angelehnten Form der ›Lecture Performances‹, die seit Ende der 1990er Jahre im Feld performativer

71 Elfriede Jelinek (2015): *Das schweigende Mädchen*. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke, Hamburg: Rowohlt, S. 171.

Künste Konjunktur haben. Anhand der mittlerweile kanonischen Arbeit *The Pixelated Revolution* von Rabih Mroué formuliert die Theater- und Medienwissenschaftlerin die Frage, was es heißt, angesichts versagender staatlicher Bürokratien und Repräsentationsfunktionen den Opfern von Krieg, Gewalt und Flucht einen Auftritt und einen Körper zu verschaffen. Während forensische Strategien sich dieser Arbeit oft als Ansammlung von geografischen Fakten, etwa von Todesdaten und Koordinaten sterbender Menschen im Transit, verschreiben, argumentiert Julia Schade für eine weitere Öffnung forensischer Ästhetiken. Wie sie anhand der zwischen Videoprojektion und Totentanz angesielten Arbeit *Necropolis* von Arcadi Zaide beschreibt, wird die epistemische Theaterbühne zum Ort eines ritualhaften Auftritts der Toten, der sowohl Raum zur gemeinschaftlichen Trauer als auch zur beklemmenden Kopräsenz eröffnet und damit das forensische Indizienparadigma um Erscheinungsräume des anonymen Sterbens an den Grenzen Europas erweitert.

Der Beitrag von **Anna Polze** untersucht die Rolle forensischer Landschaftsdarstellungen in Philip Scheffners *Revision* (2012) und Nicole Vögeles *The Landscape and the Fury* (2024) im Kontext europäischer Grenzgewalt. Ausgangspunkt ist die Rückkehr zu Verbrechen an den europäischen Grenzen der 1990er Jahre – insbesondere Scheffners Auseinandersetzung mit der Tötung zweier Migranten 1992 – als Moment einer historischen Zäsur, in der sich Grenzregime in Europa neu formierten. In Anlehnung an Rob Nixons Begriff der »slow violence« fokussiert der Text die ästhetischen Verfahren des langsamen Auftretens: Durch lange Einstellungen, dichte Soundlandschaften und visuelle Zurückhaltung, die auch Personen immer in Umgebenheit zeigt, treten Landschaften als »material witnesses« (Susan Schuppli) in Erscheinung. In *The Landscape and the Fury* wird Landschaft dabei zum Zeugenraum systemischer Pushbacks, deren politische und juristische Aufarbeitung oft unmöglich bleibt. In der Abkehr von spektakulärer Enthüllung und gerichtsförmiger Beweisführung entwickelt Nicole Vögeles Film eine alternative Form der Zeugenschaft, die strukturelle Gewalt sichtbar macht, ohne sie zu überformen. Gerade im Übergang von historischen zu gegenwärtigen Fällen von Gewalt an europäischen Grenzen wird die Indienstnahme von Landschaften in polizeiliche Regime deutlich.

Der Beitrag von **Friedrich Balke** geht dem Zusammenhang zwischen der gegenforensisch ermittelten und rekonstruierten staatlichen Gewalt an der Schwelle ihrer Erkennbarkeit und einem Theater der *profondeur* nach, das den Auftritt von der eindrucksvollen Präsenz und Prägnanz des Auftretenden

entkoppelt und in für das Publikum audiovisuell unzugängliche Hintergründe und Hinterzimmer verlegt. Das gegenforensische Auftrittsprotokoll reagiert auf eine gewisse Formlosigkeit des politisch Monströsen. Sie ist das Ergebnis einer Verdunklung des klassischen Erscheinungsraums, die die Praktiken von Staatsraison und Arkanpolitik auch im demokratischen Zeitalter prägt. Die für die Theatergeschichte der Goethezeit charakteristische Konstellation von Auftritt und Einbettung, die ein neues Verhältnis von Figur und Grund etabliert und die Bühne in ein Tableau verwandelt, wird als ein strukturelles Merkmal der konkreten videografischen Arbeit von Forensic Architecture herausgearbeitet, die sich als zeitgenössische, webbasierte Ausprägung einer theatralen Ökologie erweist. Weil moderne Kriegsführung sich gezielt gegen den umschließenden Umraum menschlichen Daseins richtet, gewinnt eine solche Ökologie an Bedeutung, die auf Darstellungsleistungen angewiesen ist, die nicht allein von der Sprache und humanen Akteuren erbracht werden können, sondern der Beihilfe aller am Theater beteiligten Medien bedürfen. Wie die Strukturierung und Sichtbarmachung von »vagen« Hintergründen und Umgebungen, die mit den Personen oder Dingen »verwachsen« sind, zum Gegenstand einer medial vielschichtigen gegenforensischen Investigation werden kann, wird abschließend am videoinvestigativ aufgearbeiteten Fall von Umweltrassismus (*environmental racism*) im sogenannten *death corridor* des US-Bundesstaates Louisiana erörtert.

Virtuelles Versammeln: Internetforen und affektive Dramaturgien

Das Close-Reading eines netzfeministischen Auftritts der Instagram-Poetin Rupi Kaur steht im Zentrum des Aufsatzes von **Vanessa Grömmke**. Nachdem ein Foto, das Kaur in einer Hose mit einem sichtbaren Fleck Menstruationsbluts zeigte, von der Plattform wegen eines vermeintlichen Verstoßes gegen Community Guidelines entfernt worden war, postete die Autorin einen Screenshot des zensierten Bildes und einen ausgiebigen Kommentar zu den misogynen Plattformstrukturen von Instagram. Mit kontextspezifischem Einsatz weist Kaur auf die Auftrittsprotokolle in digitalen Netzwerken und sozialen Medien hinzuweisen. Vanessa Grömmke kann zeigen, wie sich forensische Ästhetiken in populärkulturellen Medien unter Einfluss von Aufmerksamkeits- und Like-Ökonomien verändern, wobei die grundsätzliche kritische Perspektive auf regulierte Modi des Erscheinens beibehalten wird, wenn die divergierenden Blickregime digitaler Foren zwischen *investive gaze* und *empowerment* offengelegt werden. Im Fall von Rupi Kaur erweist sich ein

forensisches Auftreten zudem als strategisch ertragreich, um innerhalb sozialer Medien und spezifisch weiblich* konnotierten Gemeinschaften Prominenz und Unterstützung zu generieren.

Simon Strick geht in seinem Beitrag den affektiven wie medialen Auftritts-dynamiken der Ereignisse nach, die als ›Sturm auf das Kapitol‹ firmieren und die er als »Prototyp memetischer Demokratien« untersucht. Der Beitrag stellt die kursierenden Einordnungen der Ereignisse des *Jan6* in Frage, um eine Lektüre vorzuschlagen, die sich auf der Höhe der bis heute nachwirkenden »Unordnung«, die von ihnen ausgegangen ist, bewegt. Statt das Neue dieses ›Sturms‹ vorschnell sattsam bekannten Deutungsmustern zu unterwerfen, geht es um die Freilegung seiner »inneren Dramaturgie«. Diese restauriert in Form eines nicht zu ordnenden Dauerflusses von Mediendaten – Videos, Bilder, Memes, Posts, Texte, Chats, Kurznachrichten etc. – das klassische Auftrittsmodell, dessen Kern die Schaustellung ist, also jener Augenblick, in dem nicht die eine herausgehobene Figur, sondern die versammelten Personen *sich zu sehen geben* und »vom Gesehenwerden der anderen durchdrungen« werden. Das Ziel dieses Aufstandes bestand nicht im Versuch einer umstürzlerischen Gewalttat, sondern in der Erzeugung und Verbreitung seiner eigenen Evidenz bzw. der politischen Selbstbeglaubigung: sich als revoltierender Bürger »aus dem Sitz der Volkssouveränität zu posten und seine Anwesenheit zu bezeugen.« Diese Politik einer spürbaren Anwesenheit, die sich am 6. Januar 2021 entladen hatte, ist, wie Strick deutlich macht, mit der ›Niederschlagung‹ dieses Aufstandes, der als »Spaziergang« (Heiner Müller) begann, keineswegs abgeschlossen: Der sich gegenwärtig vollziehende Coup in den USA – von Trumps *executive orders* bis hin zu Musks Skeletierung des Staatsapparats – ist die regierungsamtliche Fortsetzung des Sturms mit anderen Mitteln, der den ›starken Auftritt‹ als medial vervielfältigten Akt der fortgesetzten Raumnahme reproduziert.

Soziale Medien verschaffen dem Hass einen Auftritt und verwenden dafür unterschiedliche Protokolle, die festlegen, was im Feed eines Users erscheint und was im Hintergrund verbleibt. Hashtags, Likes, Posts, Kommentare, Verlinkungen und weitere Formatvorgaben wie Textlängenbeschränkungen strukturieren, was überhaupt in sozialen Medien in Erscheinung tritt. Am Beispiel des von Elfriede Jelinek entwickelten Theaters der sozialen Medien beschreibt der Beitrag **Rupert Gaderers** den »Auftritt der Wut«, also die ›Rückübersetzung‹ von sozial-medialen Kommunikationsströmen, die Hass und Beschämung erzeugen, in den Raum des Theaters, der die virtuellen Orte der Empörung und der Hetze in eine ihnen fremde Umgebung versetzt.

Der im Theaterraum rekonstruierte virtuelle Ort verwandelt den Strom der Hassbotschaften in zitierbare Gesten, eine Praxis die auf das im epischen Theater geübte Verfahren der Unterbrechung von Abläufen zurückverweist. Gaderer zeigt, wie Jelinek in ihren Theaterstücken Szenen der Distanznahme organisiert, die den virtuellen Stimmen des Hasses und der sozialmedialen Dokumentation von politisch motivierten Hassverbrechen eine veränderte Evidenz verschafft, die es gestattet, sich ihr forensisch zu nähern. Die Medienarbeit des Terrorismus besteht im Versuch von Attentätern, ihre Taten in Ereignisse für die Mobilisierung von virtuellen Mittätern zu verwandeln: Den Netztribunalen der Täter, die über die geplante oder begangene Tat sprechen, stellt Jelinek Bühnentribunale entgegen, die sich nicht, wie Gerichte, an Einzeltätern abarbeiten, sondern eine literarische Inspektion der digitalen Reaktionsgefüge und Resonanzräume und damit der Organisationsformen von Mittäterschaft unternehmen.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (1992): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München: Piper.
- Balke, Friedrich (2024): »Dem Ohr eingeschrieben. Akustische Zitate und literarische Forsenik bei Karl Kraus«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 101–121.
- Behrmann, Carolin (2019): »Gericht aus Glas. Transparenz als Mythos normativer Konstitution«, in: Laura Münkler/Julia Stenzel (Hg.), *Inszenierung von Recht. Funktionen – Modi – Interaktionen*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 74–94.
- Behrmann, Carolin (2022): »Hinter Glas. Sichtbarkeit und Menschenwürde des Angeklagten vor Gericht«, in: Sigrid G. Köhler/Matthias Schaffrick (Hg.), *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt? Zur Aushandlung und Vermittlung von Menschenrechten*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 139–159.
- Benjamin, Walter (1991): *Was ist das epische Theater* (1), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 519–531.
- Beuerbach, Jan (2019): »Öffentlichkeit trotz alledem. Polemisches Erscheinen und Archivarbeit postdigitaler Proteste«, in: Rainer Mühlhoff/Anja Breljak/Jan Slaby (Hg.), *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 291–314.

- Butler, Judith (2018): *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin: Suhrkamp.
- Campe, Rüdiger (2007): »Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuraton«, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink, S. 163–182.
- Cramer, Florian (2015): »What is Post-Digital?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. Basingstoke, S. 12–28.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve.
- Dziuban, Zuzanna (Hg.) (2017): *Mapping the ›Forensic Turn‹. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, Wien: New Academic Press.
- European Court of Human Rights (2024): »›Pushback‹ of Turkish national to Türkiye without examining risks she faced on her return was in breach of Convention. Press Release«, ECHR 005, 07.01.2025. Online unter: <https://hudoc.echr.coe.int/app/conversion/pdf/?library=ECHR&id=003-8124877-11378031&filename=Judgment%20A.R.E.%20ov.%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: 07.01.2025).
- Fleckstein, Anne (2021): *Medien und Techniken der Wahrheit. Verfahren des Übergangs in der Truth and Reconciliation Commission in Südafrika*, Bielefeld: transcript.
- Forsyth, Hope (2016): »Forum«, in: Peters, Benjamin (Hg.), *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society & Culture*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, S. 132–139.
- Frieze, James (2019): *Theatrical Performance and the Forensic Turn*, London: Routledge.
- Gaderer, Rupert (2024): »Virtuelle Streitwelten. Eskalationen des Streits«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 9–30.
- Galloway, Alexander R./Thacker, Eugene (2007): *The Exploit, A Theory of Networks*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Kalivoda, Gregor (2005): »Juristische Rhetorik. Systematische, historische und interdisziplinäre Aspekte der forensischen Beredsamkeit«, in: Kent D. Lerch (Hg.), *Recht verhandeln. Argumentieren, Begründen und Entschei-*

- den im Diskurs des Rechts, Bd. 2, Die Sprache des Rechts, Berlin: De Gruyter, S. 321–342.
- Keenan, Matthew (2014): »Counter-forensics and Photography«, Grey Room 55, S. 58–77.
- Kirschenbaum, Matthew (2012): Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination, Cambridge MA./London: MIT Press.
- Latour, Bruno (2005): Von der Realpolitik zur Dingpolitik, Berlin: Merve.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): Tragödie und dramatisches Theater, Berlin: Alexander Verlag.
- Leistert, Oliver/Shnayien, Mary (2023): »Protokolle. Einleitung in den Schwerpunkt«, Zeitschrift für Medienwissenschaft, 15/1, S. 9–17.
- Luhmann, Niklas (1983): Legitimation durch Verfahren, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Menke, Bettine/Vogel, Juliane (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Ders. (Hg.), Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters des Fliehenden, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25.
- Mulcahy, Linda (2011): Legal Architecture: Justice, Due Process and the Place of Law, London: Routledge.
- Münz, Stefan (2002): »Foren und Boards«, in: Webkompetenz (17.03.2002). Online unter: <http://webkompetenz.wikidot.com/selfhtml:foren-und-boards> (letzter Zugriff: 06.07.2023).
- Paglen, Trevor (2009): Blank Spots on the Map. The Dark Geography of the Pentagon's Secret World, London: Penguin.
- Polze, Anna (2022): »Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss. Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture«, in: Zeitschrift für Medienkomparatistik 3, S. 87–104.
- Polze, Anna (2023): »Im Feed erscheinen. Rhetorische Ansätze in den visuellen Investigationen von Forensic Architecture«, in: Roland Meyer (Hg.), Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik, Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 84–97.
- Polze, Anna (2024): Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen, Lüneburg: meson press.
- Polze, Anna (2026): »Submerging Smartphones. Pushbacks als displacement im Dokumentarischen«, in: Friedrich Balke/Tilman Richter/Julia Schade (Hg.), Ozeanische Verschiebungen, Lüneburg: meson press.

- Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books.
- Schmidt, Gunnar (2011): *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Sekula, Allan (1986): »The Body and the Archive«, *October* 39, S. 3–64.
- Siegel, Greg (2014): *Forensic Media. Reconstructing Accidents in an Accelerated Modernity*, Durham/London: Duke University Press.
- Sitte, Maria (2025): *Bilder als Zeugen. Zur Ästhetik investigativer Strategien bei Forensic Architecture und in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: transcript.
- Starobinski, Jean (1984): *Das Leben der Augen*, Berlin: Ullstein.
- Strick, Simon (2024): »Social Media«, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossarium der Gegenwart 2.0*, Berlin: Suhrkamp, S. 359–371.
- Stuckey, Lisa (2022): *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Szondi, Peter (1973): »Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing«, in: Ders. (Hg.), *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 13–43.
- Van Kempen, Anke (2005): *Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss*, Freiburg: Rombach.
- Vismann, Cornelia (2011): *Medien der Rechtsprechung*, Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski (Hg.), Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink.
- Watkin, David (2009): *The Roman Forum*, Cambridge MA.: Harvard University Press.
- Weizman, Eyal (2012): *Forensic Architecture. Notes from Fields and Forums*, Bd. 001, 100 Notes – 100 Thoughts, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 10.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, London: Verso.

Protokolle der Gebrechlichkeit

Perspektiven der Auftrittsforschung

Juliane Vogel

Auf Anregung der Herausgeber*innen nehme ich die Möglichkeit wahr, ein wenig wissenschaftliche Autobiografie zu betreiben und mir selbst darüber Gedanken zu machen, wie ich zum Thema Auftritt gekommen bin. Diesem Wunsch komme ich gerne nach, auch wenn es sich vielleicht um eine persönliche Rekonstruktion einer Arbeit handelt, die sehr stark von den Anregungen meiner Kolleg*innen profitiert hat. Ich werde abschließend einige Ideen zum forensischen Auftreten aufgreifen, die ich in den Diskussionen während des Workshops, auf dem ich meine Überlegungen vorgetragen habe, kennengelernt habe und eine erste, wenngleich äußerst vorläufige Verbindung zum Thema eines spezifisch forensischen Auftretens versuchen.

Puls und Bruch

Erste Beobachtungen zum Auftreten machte ich im Rahmen der Arbeiten für meine Habilitation, die sich mit der Dramaturgie des weiblichen Furors bzw. der Raserei in den deutschsprachigen Tragödien des 19. Jahrhunderts beschäftigte.¹ Mein dramatisches Material, das ich weitgehend der Gattung des Papierdramas zurechnen möchte, bestand hauptsächlich aus Versdramen, die einem durch die Klassiker Goethe, Schiller und Shakespeare repräsentierten Dramenideal nachstrebten und, auch wenn sie immer wieder auf der Bühne erfolgreich waren, ihrer Form und ihren Handlungskonzepten nach bereits zeitgenössisch den Vorwurf der Epigonalität auf sich zogen. Dabei stellte ich fest, dass diese Stücke mit dem Kriterium der Einheit der Handlung nicht

1 Juliane Vogel (2003): Die Furie und das Gesetz. Große Szenen in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg im Breisgau: Rombach.

hinreichend zu analysieren waren. Handlungskohärenz und Handlungsbogen waren nur von zweitrangiger Bedeutung, während die Bedeutung der einzelnen Szene in den Vordergrund trat. Ich bemerkte, dass das Strukturelement der Szene in diesen Stücken ein starkes dramaturgisches Eigengewicht besaß und dass sich die Energiekurven dramatischer Eskalation weit öfter im beschränkten Zeitraum der Szene als in der Handlung des Dramas abzeichneten. Außerdem fiel mir auf, dass die Auftritte der Isabellen, Arrias, Drahomiren, Messalinen, Medeen und Arabellen, der Protagonistinnen, die diese Stücke bevölkerten, in besonderer Weise markiert waren. In der Regel bestanden diese Markierungen aus Regieanweisungen, welche den Moment ihrer Erscheinung in bemerkenswerter Weise dynamisierten. Sie forderten eine Steigerung oder Vergrößerung der Person, die weit über die Routinen des Kommens und Gehens hinausgingen und als heftige, reißende, flammende Bewegungen eine eigene punktuelle Theatralität generierten. Besonders gut erinnere ich mich an eine Anweisung, die dem Auftritt der Klytämnestra in der gleichnamigen Tragödie eines Autors namens Eduard Tempelthey beigegeben war, dessen Name wohl schon im 19. Jahrhundert verklungen ist, bevor er gehört wurde. Es handelte sich um ein Versdrama, das der Handlung der aischyleischen *Orestie* folgte und seinen Scheinwerfer auf die Affektlage der Gattin des Agamemnon richtete. Diese Klytämnestra tritt an entscheidender Stelle »mit jähem Ruck« auf, um einen Rachemonolog à la Lady Macbeth zum Besten zu geben.² Die Plötzlichkeit dieser Bewegung beeindruckte mich so sehr, dass ich bei meinen Dramenlektüren ganz unwillkürlich und immer konsequenter auf Auftrittsanweisungen zu achten begann.

In dieser ersten Phase waren meine Beobachtungen noch gebunden durch mein Interesse an den szenischen Manifestationen weiblicher Affektdramaturgie. Bedingt durch das Thema meiner Habilitation las ich diese Regieanweisungen als Ausdruck von Leidenschaft und damit als Bewegungsangaben, die durch extreme Gemütszustände motiviert waren. Zunehmend aber wurde mir die strukturelle Bedeutung des Zusammenspiels von Erscheinen und Handeln im Drama deutlicher. Allmählich konnte ich mich davon überzeugen, dass mit dem Auftritt ein Element formaler bzw. dramaturgischer Organisation vorlag, das einer näheren Untersuchung bedurfte. Die Bühne stellte sich mir immer mehr als ein Ankunftsraum dar, in dem Figuren in bestimmten

2 Eduard Tempelthey (1857): *Klytämnestra*. Tragödie, Berlin: Schroeder, S. 102. Vgl. J. Vogel: *Die Furie und das Gesetz*, S. 135ff.

Rhythmen in Erscheinung traten, sprachen und wieder abtraten. Die Realisierung einer dramatischen Handlung erforderte einen ständigen Personenwechsel auf der Bühne, einen erhöhten und im Verlauf der Dramengeschichte weiter gesteigerten Personenverkehr, der das Geschehen fortschreiten ließ und zugleich mit theatralen Interpunktionen versah. Entsprechend konnte der Auftritt als ein formaler Kunstgriff beschrieben werden, der Handlungen vorantrieb und ihnen zugleich theatrale Glanzlichter aufsetzte. Mit dem Komponisten Heiner Goebbels lässt sich von einem Zusammenspiel von »Puls und Bruch« sprechen, insofern sich Disruption und Mobilisierung verbinden.³ Zugegebenermaßen waren diese Beobachtungen sehr schlicht. Sie ließen jedoch eine Struktur sichtbar werden, die eine neue und auftrittsbezogene Beschreibung der dramatischen Ordnung möglich machte. Während die aristotelische Dramentheorie die Handlung als die »Seele«⁴ des Dramas ins Zentrum rückte, wurde hinsichtlich des Auftritts eine andere Trägerstruktur ans Licht gehoben, die zu dieser »Seele« in einer spannungsreichen und immer wieder neu auszuhandelnden Beziehung stand.

Auftrittsprotokolle und Auftrittskrisen

Um diese Trägerstruktur näher zu bestimmen, ging es zunächst darum, die Routinen zu untersuchen, die das Auftreten seit den Anfängen des Dramas in Form setzten. Allmählich schärfte sich der Blick für die Ankündigungen und Konventionen, die das Kommen und Gehen der Figuren begleiteten. Nach und nach ließen sich die kleinen Sprechhandlungen systematisieren, die das Kommen von Figuren ankündigten, das »Hier kommt X«, das »Ah, da kommt er«, oder »Ich sehe Y«, und die emotionalen Ladungen erkennen, mit denen sie versehen waren. Immer deutlicher fielen die Temposchwankungen ins Auge, denen der Auftritt unterworfen wurde, oder die Unterschiede zwischen einer langsamen Annäherung einer Figur William Shakespeares und dem schnellen

3 Heiner Goebbels (2002): »Puls und Bruch. Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater«, in: Wolfgang Sanders (Hg.), Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung, Berlin: Henschel, S. 99–108.

4 Aristoteles (1994): Poetik, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, Kap. 6 (1450a) 38, S. 23.

Vorpreschen etwa einer Schiller-Figur.⁵ Ich bemerkte, dass die Auftrittsfunktion, die die dramatische Handlung vorantrieb, zugleich eine Mise-en-scène erforderte, wie immer minimal diese ausfiel, und begann die Auftrittsumstände und Medien wahrzunehmen, die einen Auftritt in unterschiedlicher Weise ins Licht setzten. Ich interessierte mich für die Lichtverhältnisse, in die das Erscheinen einer Figur gestellt war, die sie verdunkelten oder erhellten. Es fiel mir auf, dass Goethes Iphigenie bei ihrem ersten Auftritt in den Schatten und nicht ins Licht trat, oder dass es in Kleists *Der zerbrochene Krug* eines Sekretärs namens *Licht* bedurfte, um den Richter Adam bei seinem ersten Auftritt in seiner Gefallenheit sichtbar zu machen.

Meine Überlegungen haben dabei sehr stark profitiert von einer Forschergruppe, die ich gemeinsam mit Christopher Wild von der University of Chicago am Konstanzer Exzellenzcluster »Kulturelle Grundlagen von Integration« leiten konnte. Es war ein großes Glück für mich, gemeinsam mit Kolleg*innen aus unterschiedlichen Disziplinen die analytischen Instrumente zu entwickeln, die eine Beschreibung von Auftrittsformen und Auftrittsordnungen erlaubten. Ausgehend von Textlektüren aus den wichtigen Kulturen des Dramas seit der Antike lernten wir unterschiedliche Auftrittsmodelle zu unterscheiden, die den Auftritt jeweils in Form setzten. Sie ließen erkennen, dass Auftritte keine kontingenten, durch ein Subjekt oder eine Figur selbst zu gestaltenden Vorgänge waren, sondern dass es bestimmter formaler Rahmungen bedurfte, die den Ankommenden eine Stelle zuwiesen und ihre Chancen auf Sichtbarkeit und auf Anerkennung erhöhten. Diese Rahmensetzung konnte einerseits in buchstäblicher Form erfolgen, so wenn Auftrittsstellen durch spezifische Auftrittsarchitekturen wie Türen, Kulissen oder Portale imaginärer oder realer Art markiert wurden. Viel hängt davon ab, ob dem Auftritt ein »hic« angewiesen wird, an dem sein »nunc« stattfinden kann.⁶ Andererseits identifizierten wir rahmensetzende protokollarische Regelsysteme, die einem wilden Auftreten auf andere Weise vorbeugten. Die Ankunft eines Fremden, eines Königs, eines Priesters, eines Betrunkenen, eines Angeklagten oder eines Richters folgten bestimmten protokollarischen Auflagen, die sie nach bestimmten performativen Konventionen und Registern formten. Wir bemerkten, dass das Auftreten

5 In meinem Buch spreche ich von der »Semantisierung von Anmarschzeit«. In: Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 47.

6 Vgl. Juliane Vogel/Christopher Wild (2014): »Einleitung«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), *Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit, S. 11–14.

ein in hohem Maß codierter Vorgang war, der jeweils mit dem Zeremonial- und Formrepertoire, aber auch mit den Wert- und Angemessenheitsvorstellungen einer gegebenen Gesellschaft korrespondierte. Ebenso maßgeblich waren Gattungsprotokolle, die eine Figur jeweils den »Comment«-Regeln höherer oder niederer Formen der Gesellschaftlichkeit unterwarfen, die in den jeweiligen – d.h. unterschiedlichen – dramatischen Gattungen repräsentiert waren.

Umgekehrt begannen wir aber auch zu verstehen, dass das Auftreten ein riskanter und krisenbehafteter Akt mit eigenen und vielfach antagonistischen Dynamiken war, der Regelbrüche provozierte und auch ein Scheitern einschließen konnte.⁷ Der Moment der Figuration, der sich im Auftritt realisierte, war in so hohem Maß störungsanfällig, dass von seinem Gelingen zumindest im emphatischen Sinn nur in den seltensten Fällen die Rede sein konnte. Besondere Bedeutung hatte für mich ein Stück, auf das George Steiner in seinem Buch *Der Tod der Tragödie*⁸ hinweist: Racines *Phèdre*. Racine führt seine königliche Titelfigur mit einem Auftritt ein, der mich als gescheiterter Auftritt bis heute fasziniert. Es ist der Auftritt einer Königin, die sich mit letzter Kraft und unfreiwillig aus der Backstage auf die Szene schleppt, die das Licht der Sonne scheut, das sie in grelle Sichtbarkeit setzt und sich gleich bei ihrem ersten Auftreten in den Schatten der Wälder zurücksehnt. Gegen alle Regeln der französischen »doctrine classique«, die von den Auftretenden den aufrechten Gang und die Wahrung der bienséance verlangte, setzt sie sich auf der Bühne nieder. Die in den Augen der Zeitgenossen skandalöse Anweisung »elle s'assied«⁹ in I/3 machte darauf aufmerksam, dass bei der Ausführung eines Auftritts mit starken Gegenkräften zu rechnen war.

Anti-Triumphalismus

Steiners Hinweis war für mich richtungsweisend. In der Folge habe ich mich hauptsächlich für die Auftrittsdramaturgie von Tragödien interessiert, in denen das triumphale Gelingen wie das Scheitern des In-Erscheinung-Tretens eng beisammen lagen. Auch wenn ich gerne weitere Auftrittsprotokolle

7 Juliane Vogel (2014): »Who's there?«: Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: J. Vogel/C. Wild (Hg.), *Auftreten*, S. 22–37.

8 George Steiner (1980): *Death of Tragedy*, New York: Oxford University Press, S. 87–88.

9 Jean Racine (1994): *Phèdre* (1677), Französisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck, Stuttgart: Reclam, S. 28.

untersucht hätte, war mein Zugriff doch durch ein Gattungsschema geprägt, das vom Prinzip der Fallhöhe und des Glückswechsels bestimmt ist und vom Maximum ins Minimum oder ins Nichts führt. Meine Perspektive auf die Gattung richtete sich auf tragische Auftritte, die zumindest dem Gattungsskript nach im Splendor anfänglicher Machtfülle bereits die künftige Vernichtung der Person ankündigen. Tragödien, die diesem Schema folgten, werden von einer Grundspannung zwischen Maximal- und Minimalauftritten geprägt. Genaue Lektüren dramatisch vertexteter Auftritte legten es nahe, bei der Beschreibung von Auftritten vom Typus des Triumphalauftritts auszugehen, der für die Figuration antiker wie neuzeitlicher tragischer Helden deshalb von großer Bedeutung war, weil er den Prozess des »Dismantling« desto drastischer wirksam werden ließ. Im Prunkbild der triumphalen Ankunft zeichnete sich der künftige Fall ab, der den Glanzkörper entzaubern, entkleiden und dem Untergang überantworten sollte. Die triumphale Amplifikation der Person im Auftritt wurde als ein Zeichen der Hybris lesbar, das im Moment der Überhöhung den Umschlag in die Katastrophe antizipierte. Tragödien führen vor, wie schnell ein Erscheinungsraum zerfallen kann, wenn sich das Wohlwollen der Götter von dem Erscheinenden abwendet. Die tragische Literatur ist so sehr mit gescheiterten Triumphen angefüllt, dass ich die Tragödie als eine »anti-triumphalistische Gattung«¹⁰ bezeichnet habe. An einem Beispiel möchte ich wenigstens kurz aufzeigen, wie diese tragischen Inversionen vor sich gehen und welche Gegenkräfte gegen den Prunkauftritt mobilisiert werden.

King Lear

Exemplarischen Aufschluss über die tragische Dimension des Auftretens gibt Shakespeares Lear-Tragödie, die davon handelt, wie ein König in einem Augenblick scheinbarer Machtvollkommenheit sein Reich auf seine Töchter aufteilt, ohne zu bedenken, dass seine Autorität an die Integrität seines Territoriums und das Vorhandensein eines Erscheinungsraums gebunden ist. Die Geschichte seiner Erniedrigung nimmt ihren Lauf, nachdem er sich durch seinen Machtverzicht und die Enterbung seiner jüngsten Tochter Cordelia seinen bösen Töchtern Regan und Goneril in die Hände gespielt hat. Sie ist jedoch bereits erahnbar, als er in der Eröffnungsszene scheinbar königlich auf die Szene

10 J. Vogel: Aus dem Grund, S.226.

tritt. Bei seinem Erscheinen ist seine Abdankung und die Aufteilung des Reiches bereits beschlossen und der Erscheinungsraum vernichtet, in dem er sich als König hätte darstellen können. Dass er die Krone bei seinem ersten Auftritt nicht selbst trägt, sondern vor sich hertragen lässt, macht sie von Beginn an als eine bloße »addition« – ein im Lear häufig gebrauchtes Wort –, als eine Äußerlichkeit kenntlich, die leicht enteignet werden kann und in diesem Fall bereits enteignet ist.¹¹ Als sie sichtbar wird, ist sie durch die Aufteilung des Reiches bereits gespalten und entwertet. Dementsprechend trifft die Deutung zu, die der Narr dem Royal Entry, dem Königsauftritt Lears gibt. Anhand eines zerbrochenen Eis demonstriert er, dass es, wo zwei Kronen sind, keine Mitte mehr gibt – »leaving nothing in the middle«,¹² wie der Narr sagt. Dieses »nothing« wird Lears künftige Auftrittsstelle sein. Durch den Territorialverzicht hat Lear selbst den Prozess der Entkleidung eingeleitet, der seine königliche Persona in einen unbehausten Greisenkörper verwandeln wird.

Eliminatorischer Hintergrund

So ist auch zu verstehen, dass dem initialen Royal Entry ein invertierter Königsauftritt entgegengesetzt ist. Die ikonische Szene »Lear auf der Heide« im dritten Akt der Tragödie liefert das anti-triumphalistische Gegenbild einer durch die neuen Machtverhältnisse nicht mehr gedeckten Auftrittsanmaßung. Dem Sturm ausgesetzt erscheint der ehemalige König nunmehr als »unaccommodated man«, »who is«, wie es heißt, »no more but such a poor bare forked animal.«¹³ Der Satz: »Here I stand, your slave, /A poor, infirm, weak, and despised old man«¹⁴ verweist ihn in den Stand der Kreatürlichkeit und damit auf die Kehrseite der Souveränität, wobei sein Erscheinen umso erniedrigender ausfällt, als auf dieser Kehrseite die ihm entzogenen souveränen Herrschaftszeichen gespenstisch durchscheinen. Die Nesseln sind gespenstische Nachbilder der Krone, die Hütte evoziert den verlorenen Palast, die Figuren des Narren und eines vermeintlich Wahnsinnigen das königliche Gefolge. Zugleich stellt sich der Sturm, der über mehrere Szenen hin anhält,

11 Frank Kermode (2000): *Shakespeare's Language*, London: Lane, S. 186.

12 William Shakespeare (2005): *King Lear*, herausgegeben von Reginald A. Foakes, London: Thomson Learning, S. 200.

13 Ebd. S. 279.

14 Ebd. S. 264.

als metaphorische Verdichtung derjenigen Gewalten dar, die die Gattung der Tragödie gegen das Hervortreten der tragischen Helden mobilisiert. Lear erscheint vor einem tumultuösen Fond, den ich gerne als eliminatorischen Hintergrund bezeichnen möchte. Seine Gestalt ist Elementen ausgesetzt, die die Persona des Königs ins »nothing« stürzen und damit jene modernen Theorien antizipieren, die wie Hegel, Schopenhauer und Nietzsche die Tragödie als Krisenform der Individuation lesen.¹⁵

Umgekehrt aber macht die Tragödie gerade in dieser Szene von ihrem Recht Gebrauch, die völlige Vernichtung des tragischen Subjekts wenigstens für den Moment zu suspendieren. Lears »here I stand« ist auch die Pathosformel einer Figur, die dem Chaos der Elemente standhält und sich im Erleiden behauptet. Am Katastrophenpunkt des Heide-Auftritts scheint die verlorene Königlichkeit in negativer Form wieder auf, so dass nicht der Triumph von Defiguration, sondern auch der Moment der Defiguration von Triumph durchdrungen wird. Für das Thema dieser Publikation ist relevant, dass Tragödien nicht nur Schauplätze der Vernichtung sind. Die Form der Tragödie, die sich seit ihren Anfängen an der Formsprache der Gerichte orientierte, gab dem tragischen Subjekt Raum, Zeit und Gelegenheit für die Darlegung seiner Sache und gewährte ihm einen Aufschub, der andauerte, solange es sich auf der Szene aufhielt. Der Auftritt selbst brachte ihre reduzierte, beschädigte und umstrittene Sichtbarkeit gegen das tragische Eliminationsgeschehen in Stellung und verzögerte schon seiner Form nach sein Verschwinden.¹⁶

Forensics and counter forensics

Die forensischen Auftritte, die Ausgangspunkt dieses Sammelbands sind, gehen jedoch anders als mein Buch *Aus dem Grund* weniger vom Auftritt als von seiner Verhinderung oder Annihilation aus. Sie führen zunächst die überwältigende Macht des eliminatorischen Hintergrunds vor. Die Subjekte, die im Mittelpunkt einer Dramaturgie stehen, die hier als forensisch bezeichnet wird,

15 Peter Szondi (1961): Versuch über das Tragische, Frankfurt am Main: Insel.

16 Diese forensische Dimension habe ich gemeinsam mit Bettine Menke in unserem Band *Flucht und Szene* ausgearbeitet. Vgl. Bettine Menke/Juliane Vogel (2018): Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene, Einleitung zu »Flucht und Szene. Perspektiven und Formen zu einem Theater der Fliehenden.« Berlin: Theater der Zeit, S. 7–26.

haben keine Gelegenheit, sich in triumphaler Form zu präsentieren. Sie haben auch keine Chance, vor den Schranken eines Gerichts zu erscheinen und sich wie in einer Tragödie mit der eigenen Stimme gegen die Mächte zu verteidigen, die sie vernichten wollen. Vielmehr waren sie ihnen bereits ausgeliefert, bevor sie überhaupt in Erscheinung treten konnten.

Wenn diese Form der Machtausübung hier als forensisch bezeichnet wird, dann ist so etwas wie ein semantischer Umbau dieses auch für die Tragödie relevanten Begriffs zu verzeichnen. Während die in der Antike beginnende Begriffsgeschichte den öffentlichen Charakter forensischer Sichtbarkeit betonte und das Forum zum Ort der Anklage, der Beweisführung, der Verteidigung und das Urteil bestimmte, hat sich diese Bedeutung nun auf die kriminaltechnische Untersuchung von Fällen eingeschränkt. Nach Eyal Weizman, dem Begründer der Gruppe Forensic Architecture, deren Arbeit hier zur Diskussion steht, umfasst die neue Forensik die Gesamtheit der arkanen, d.h. dem Blick der Öffentlichkeit entzogenen Methoden von Staaten, Subjekte aufzuspüren, zu identifizieren und diese, wenn nötig, zu eliminieren. Als ›forensisch‹ versteht Weizman einen Typus investigativer Handlungen, die ein Subjekt nur deswegen in den Blick nehmen, um es dingfest zu machen und der öffentlichen Wahrnehmung zu entziehen.¹⁷ Die politische Forensik ist einer solchen polemischen Definition nach potentiell eliminatorisch. Sie operiert im Hintergrund, während sie auf dem Forum nur simulierte, selektive und bearbeitete »evidences« präsentiert, welche die Toleranzgrenze der Öffentlichkeit nicht überschreiten und das wahre Ausmaß ihres Wissens wie ihrer Beteiligung verbergen.

Investigationsprojekte und Agenturen wie das von Weizman gegründete Forensic Architecture stellen dieser Forensik jedoch eine Counterforensik entgegen,¹⁸ die mit Methoden der Recherche, der Mediatisierung, der Modellierung und der Montage operiert. Ihr Ziel ist es, die forensischen Methoden des Staates aufzugreifen und gegen diesen selbst zu kehren. Schauplätze und Opfer invisibilisierter Gewalt sollen wieder sichtbar gemacht und in der

17 Vgl. Eyal Weizman (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of detectability*, New York: Zone Books.

18 Vgl. Friedrich Balke (2025): »Verdeutlichungsoptionen unbestimmter Auftritte. Counterforensics und die *profondeur* politischer Machtarchitekturen«, in diesem Band, S. 207–208. Hier mit Verweis auf die Prägung des Begriffs der Counterforensics durch Allan Sekula: Allan Sekula (2014): »Photography and the Limits of National Identity«, in: *Greyroom* 55, S. 29–34.

Öffentlichkeit präsentiert werden. Das Forschungsprojekt von Friedrich Balke und Anna Polze setzt an, den Auftrittsscharakter dieser Präsentationsformen herauszuarbeiten und die Erscheinungsräume auszumessen, in denen solche counterforensischen Auftritte stattfinden.¹⁹ Auch wenn es sich hierbei um komplexe und mediatisierte Auftritte handelt, so kann doch gezeigt werden, wie in ihnen Auftritt und Aufklärung neue und ästhetisch wirksame Verbindungen eingehen. Im counterforensischen Repräsentationsfeld treten beispielsweise Friedhöfe, Massengräber oder Statistiken in Erscheinung, die zuvor durch die Hintergrundtätigkeiten arkaner staatlicher Apparate aus dem Sichtfeld getilgt worden sind.

Bemerkenswert aber ist, dass die Gattung der Tragödie nach wie vor Bezugspunkt auch counterforensischer Projekte bleibt. Friedrich Balkes Beitrag in diesem Sammelband deutet darauf hin, dass sich auch der counterforensische Auftritt in Relation zum tragischen Protokoll beschreiben lässt. Demnach wird das tragische Forum auch dann erneuert, wenn es gilt, eine von Eliminierung bedrohte Person oder Sachlage aus dem Off staatlicher Arkana oder kollektiven Schweigens hervortreten zu lassen. Das Formmodell der Tragödie steht erneut bereit, wo der Backstage eine Figur wieder abgewonnen werden soll, die begraben oder zum Verschwinden gebracht wurde, ohne jemals aufgetreten zu sein. Dabei ist nicht nur die analytische Dimension der Tragödie gefragt, die sie dazu befähigt, etwas Verborgenes ans Licht zu bringen, sie ist auch in besonderer Weise geeignet, die Forderungen des Forums im Dunkel staatlicher Forensik gegenwärtig zu halten.

Man könnte sogar die Frage stellen, ob nicht die Tragödie, wenn sie als politisches Instrument des Widerstands eingesetzt wird, unter dem Eindruck eliminatorischer Arkanpolitik autokratischer oder korrupter Staaten selbst in eine counterforensische Form transformiert wird, zumindest aber, ob in jüngeren Aktualisierungen der Tragödie nicht eher ihr counterforensisches als ihr forensisches Potential aufgerufen wird. Das würde voraussetzen, dass sie das tragische Forum auch dann offenhält, wenn die Bedingungen für den öffentlichen Auftritt politisch nicht mehr oder noch nicht gegeben sind, oder aber

19 Inzwischen hat Anna Polze eine sehr schöne Dissertation zum Thema counterforensisches Auftreten vorgelegt, die am Beispiel der Gruppe Forensic Architecture mediale Strategien vorstellt, die sich gegen das forensische Vorgehen der Staaten richten und den Verschwundenen wieder eine (counterforensische) Bühne geben. Vgl. Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.

wenn die Subjekte nicht mehr existieren, deren Sache vorgetragen werden soll. Die Auftrittsformen, die in diesem Rahmen entwickelt werden, kommunizieren kein »hic et nunc«, vielmehr reflektiert sich in den Mediationsstaffeln, die sie durchlaufen, nunmehr das Verschwinden, das ihnen vorausgegangen ist.

Antigone – counterforensisch

Vielleicht sind es diese counterforensischen Potentiale der Tragödie, die die erstaunliche globale Karriere der antiken Tragödie in den letzten Jahrzehnten und insbesondere in Ländern des globalen Südens möglich gemacht haben, in denen das Verschwinden von Personen unter Militärdiktaturen oder anderen autokratischen Regimen auf- und kulturell durchgearbeitet werden muss. Im kulturellen Repertoire von Gesellschaften, die mit der Geschichte dieser forensisch-arkanen Praktiken konfrontiert sind, spielt die Tragödie eine prominente Rolle. Möglicherweise liegen hier auch die Gründe dafür, dass sich diese Rezeption auf Sophokles' *Antigone* konzentrierte. Die Adaptionen gerade dieser Tragödie sind vielleicht auch deshalb so zahlreich, weil die forensische Dramaturgie dieser Vorlage in eine counterforensische transformiert werden und auf der Blaupause eines prononciert agonalen Modells die Züge eines dramaturgischen Gegenmodells entwickelt werden konnten. Denn einerseits ist in dieser Tragödie die forensische Struktur im Sinne der Polis besonders ausgeprägt. Sophokles räumt der von Kreon der Gesetzesübertretung angeklagten Antigone souveräne Auftrittsrechte ein und spricht ihrer Rede einen hohen, der Rede des Machthabers weit überlegenen Artikulationsgrad zu. Die Gegnerin Kreons bringt staatliches Unrecht und Gewalt angesichts eines bereits verhängten Todesurteils öffentlich zur Sprache. Im Rededuell mit dem Machthaber beweist sie eine Widerstandskraft, die ihrem Anliegen Sichtbarkeit, Überzeugungskraft und Aufmerksamkeit sichert. Zugleich weist ihre Rede eine auf baldige Selbstauslöschung gerichtete Einsinnigkeit auf, die eine Verständigung unmöglich macht und dann dazu führt, dass sie auf Befehl Kreons lebendig in eine Höhle eingemauert wird.

Nimmt man ein Beispiel und blickt auf eine der aktuellen Antigone-Produktionen, Mark Fleishmans und Jennie Reznaks *Antigone (not quite/quiet)* vom Magnettheater im südafrikanischen Capetown aus dem Jahr 2019, so scheint sich die forensische Struktur ins Counterforensische gewendet zu haben. In dieser Bearbeitung, die die Tragödie im Kontext der Post-Apart-

heid-Gesellschaft reimaginiert,²⁰ tritt Antigone nicht mehr in die Schranken eines öffentlichen Forums. Das in der Vorlage dominante Formelement des Redewettkampfs oder Agon wird in die Adaption nicht übernommen. Diese sucht sie vielmehr an jenem Ort, der sie dem Blick für immer entziehen sollte. Zwischen Leben und Tod, weder verschwindend noch erscheinend, wird sie nun im Dunkel des eliminatorischen Hintergrunds selbst aufgesucht. Ihr Auftritt erfolgt buchstäblich im und gegen die Finsternis und die Stille der Höhle. Ort der tragischen Figuration ist nicht mehr die öffentliche Stelle »vor dem Palast«²¹, sondern das Grab.

Zugleich fordert die counterforensische Aufnahme der Tragödie, dass sie sich zunächst selbst dekolonisiert. Die Aktualisierung der Tragödie in Ländern des globalen Südens impliziert immer auch eine Kritik der Gattung. Der postkoloniale Diskurs über die Tragödie lenkt den Blick nicht nur auf deren Verstrickung in koloniale und postkoloniale Gewalt,²² er zeigt auch auf, dass dieselbe Form, die den tragischen Subjekten Rederechte einräumte, andere Subjekte von der Rede ausschloss. Auch die sophokleische Fassung der *Antigone* konzedierte Rederechte nur den stark individuierten und sozial privilegierten Figuren, sowie sie dialogische und antagonistische Rede-Strukturen begünstigte, die nur von einzelnen realisiert werden konnten. Als Produkte tragischer Individuation sind sie von der Vielstimmigkeit des Chores getrennt. Die dekolonialen Antigonen hingegen wenden sich von der agonalen Dualität der Vorlage ab. Fleishman und Reznek entscheiden sich für eine Kollektivierung und Pluralisierung ihrer Figur. Die Antigone In *Antigone (not quite/quiet)* spielt nicht mehr allein und nicht mehr in der Rolle der Antagonistin, vielmehr wird sie als Chorführerin eines Chores eingesetzt.²³ Während die antike Antigone mit brachialer rhetorischer Gewalt ihren Alleingang durchsetzt und jedes Angebot zur ›communality‹ ablehnt, wird sie nunmehr zur chorischen – und damit kollektiven – Figur erweitert, die gemeinsam mit anderen zur Befreiung ihrer Stim-

20 Christina Wald (2022): »European tragedy as requiem, ruin, revenant in Magnet Theatre's ›Antigone (not quite/quiet)‹ and Thomas Köck's ›antigone. a requiem‹«, in: South African Theatre Journal 35:3, S. 212–226.

21 Einar Schleef lokalisiert die Öffentlichkeit der Tragödie vor dem Palast. Vgl. Einar Schleef (1997): *Faust. Droge. Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

22 Philipp Lammers/Christina Wald/Juliane Vogel (2025): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Tragedy as a Travelling form. Itineraries from Thespis to Today*, London: Bloomsbury, S. 1–23, S. 14ff.

23 C. Wald: *European tragedy*, S. 221.

me aufruft. »Antigones Schrei«, ²⁴ wie Mark Fleishman diesen Chor nennt, ist ebenso polyphon wie vielsprachig und versucht, aus den Textruinen des Kolonialismus einen Text zu bilden, der sie endlich aus dem Dunkel des durch die Apartheid geschaufelten Grabes herausführt, auch wenn die Chancen auf eine solche »unredeemed future« ²⁵ gegenwärtig nicht gegeben sind. Wer wahrgenommen hat, mit welcher Härte Sophokles das Angebot ihrer Schwester zur Mithilfe abschneidet, ²⁶ wird auch sehen, wie weit sich die counterforensische Antigone von der antiken Vorlage entfernt hat. Entsprechend dieser Verschiebung muss die forensische Struktur des Ausgangstextes umgebildet werden. Counterforensik bedeutet auch, dass nicht nur Einzelne bzw. Individuen wieder zu Wort kommen sollen, sondern dass auch den anonymen Opfern das Recht zur Erscheinung eingeräumt wird. Der Chor der tanzenden und singenden schwarzen Frauen fordert genau dies. Am Ende des Antigone-Teils lautet ihr Text: »We must find ways to unbury ourselves / When we howl, for our freedom«. ²⁷ Das counterforensische Element wäre demnach auch dadurch definiert, dass es einem zukünftigen »hic et nunc« des Auftritts den Boden bereitet.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles (1994): *Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.
- Balke, Friedrich (2025): »Verdeutlichungsoptionen unbestimmter Auftritte. Counterforensics und die profondeur politischer Machtarchitekturen«, in diesem Band, S. 207–233.
- Fleishman, Mark (2021): »African blog takeover #6: Antigone (not quite/quiet): a tragedy in three parts«, in: *Classical Reception Studies Network* (17.03.2021). Online unter: <https://classicalreception.org/african-blog-takeover-6/> (letzter Zugriff: 04.03.2025).

-
- 24 Mark Fleishman (2021): »African blog takeover #6: Antigone (not quite/quiet): a tragedy in three parts«, in: *Classical Reception Studies Network* (17.03.2021). Online unter: <https://classicalreception.org/african-blog-takeover-6/> (letzter Zugriff: 04.03.2025).
- 25 C. Wald: *European tragedy*, S. 223.
- 26 Sophokles (1966): *Antigone*, übersetzt und eingeleitet von Rudolf Schottländer, Berlin: Aufbau-Verlag, S. 227.
- 27 Magnet Theatre (2019): *Antigone (not quite / quiet)*. Directed by Mark Fleishman. Unveröffentlichtes Skript und Performance-Video, Cape Town, S. 25.

- Goebbels, Heiner (2002): »Puls und Bruch. Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater«, in: Wolfgang Sanders (Hg.), Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung, Berlin: Henschel, S. 99–108.
- Kermode, Frank (2000): *Shakespeare's Language*, London: Lane.
- Lammers, Philipp/Wald, Christina/Vogel, Juliane (2025): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Tragedy as a Travelling form. Itineraries from Thespis to Today*, London: Bloomsbury, S. 1–23, S. 14ff.
- Magnet Theatre (2019): *Antigone (not quite / quiet)*. Directed by Mark Fleishman. Unveröffentlichtes Skript und Performance-Video, Cape Town.
- Menke, Bettine/Vogel, Juliane (2018): *Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene, Einleitung zu »Flucht und Szene. Perspektiven und Formen zu einem Theater der Fliehenden.* « Berlin: Theater der Zeit, S. 7–26.
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.
- Racine, Jean (1994): *Phädra (1677)*, Französisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck, Stuttgart: Reclam.
- Schleef, Einar (1997): *Faust. Droge. Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sekula, Allan (2014): »Photography and the Limits of National Identity«, in: *Greyroom* 55, S. 29–34.
- Shakespeare, William (2005): *King Lear*, herausgegeben von Reginald A. Foakes, London: Thomson Learning.
- Sophokles (1996): *Antigone*, übersetzt und eingeleitet von Rudolf Schottländer, Berlin: Aufbau-Verlag, S.227.
- Steiner, George (1980): *Death of Tragedy*, New York: Oxford University Press.
- Szondi, Peter (1961): *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main: Insel.
- Tempelthey, Eduard (1857): *Klytämnestra. Tragödie*, Berlin: Schroeder.
- Vogel, Juliane (2003): *Die Furie und das Gesetz. Große Szenen in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher (2014): »Einleitung«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), *Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–21.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Vogel, Juliane (2014): »Who's there?«: Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: J. Vogel/C. Wild (Hg.), *Auftreten*, S. 22–37.

- Wald, Christina (2022): »European tragedy as requiem, ruin, revenant in Magnet Theatre's ›Antigone (not quite/quiet)‹ and Thomas Köck's ›antigone. a requiem‹«, in: *South African Theatre Journal* 35:3, S. 212–226.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of detectability*, New York: Zone Books.

Andere Räume eröffnen: Gegen das Verschwinden(lassen)

»Die muss man zeigen, der Welt«

Von den Bildern des Karl Stojka

Katharina Menschick

Im Film *Wankostättn* (AT, 2023) steht Karl Stojka (1931–2003), bildender Künstler und Überlebender des nationalsozialistischen Genozids an den Rom*nja und Sinti*zze, im Juni 1997 in Anzug, Krawatte und Hut an der Ecke Quellenstraße und Malborghetgasse im zehnten Wiener Gemeindebezirk und kommt der aus dem Off von Regisseurin Karin Berger geäußerten Bitte nach, »uns [zu] erzählen, was da war.« Hier um die Ecke sei das »berühmte Kirchenkino« gewesen und – Karl Stojka zeigt nach links oben – hier ist noch immer die Kirche, die seit Jahrhunderten ein »Anhaltspunkt der ganzen Roma in Österreich« gewesen war. Direkt dahinter lag die »Wankostättn, der einzige Platz in Wien, wo die Roma und Sinti leben konnten nach ihrer Art.« Bis er von für die nationalsozialistischen Behörden tätigen Beamten eingezäunt und die dort festgehaltenen Personen höchstwahrscheinlich 1941 deportiert wurden. Stojka spricht von diesem »Konzentrationslager für Roma und Sinti [...] hier oben an der Wankostättn, ich wer sie euch zeigen« und macht sich erzählend auf den Weg, leicht bergauf, am Gehsteig eine Betonmauer entlang.¹ Als das Ende der Mauer den Blick zu seiner Linken wieder freigibt, schaut er erneut dorthin: »Und das ist diese berühmte Kirche von rückwärts. Ich habe ein paar Bilder, die die Gestapo aufgenommen haben, 1939, -40, bevor man sie abgeholt hat. Und da stehen die ganzen Wagen da und die Zigeuner² und die Roma

1 Wankostättn (2023) (AT, R: Karin Berger): 00:01:19–00:04:22. Die österreichische, teilweise dialektale Sprechweise habe ich in der Transkription aller Zitate aus mündlichen Quellen für diesen Text zur allgemeineren Verständlichkeit näher ans sogenannte Standarddeutsch herangebracht und Füllwörter gestrichen. Grammatikalische Besonderheiten des gesprochenen Wortes wurden nicht verändert und sind ohne die Einfügung »(sic)« wiedergegeben.

2 Während ich im weiteren Verlauf des Aufsatzes der u. a. von Hajdi Barz und Isidora Randjelović eingeführten Vorgehensweise folge, den Begriff »Zigeuner« wenn,

und Sinti sind hier.«³ Die Kamera folgt seinem Blick: »Und da sieht man auch die Fenster der Kirche und sogar die Uhr. Und hier hat das begonnen, hier war jetzt die Wankostätt. Das war alles hier Wankostätt.«⁴ In den ersten 26 Minuten des Films zeichnet Karl Stojka dieses Gebiet im Gehen detailliert nach und erzählt von den Menschen, die dort gelebt haben, vom Alltag seiner glücklichen Kindheit, von den bis auf wenige Ausnahmen freundlichen Beziehungen zu den Bewohner*innen des umliegenden Viertels und schließlich von der nationalsozialistischen Verfolgung. Seine Erinnerungen treffen in der Gegenwart seiner Rückkehr an diesen Ort auf einen nunmehr von Wohnbauten in gräulich-gedämpften Farben geprägten Stadtteil: »[...] wenn ich das heute seh, alles, diese ganzen Blöcke, Fenstern und Stahlblöcke und Betonwände, keine Wiesen mehr da, nichts ist da, was erinnern könnte, außer die einzige Kirche [...] also wenn ich dann wieder hier weggeh, bin ich ganz leer. [...]«⁵

Nachdem er sein Sprechen beendet hat, der Kamera den Rücken zukehrt und beginnt, sich von ihr zu entfernen, werden nacheinander fünf Schwarz-Weiß-Fotografien eingeblendet, die höchstwahrscheinlich Mitarbeiter*innen der nationalsozialistischen »Rassenhygienischen und bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle« Ende der 1930er und/oder Anfang der 1940er Jahre auf dem Lagerplatz aufgenommen haben.⁶ Das erste Foto zeigt offenbar eines jener Bilder, von denen Karl Stojka bereits gesprochen hatte: Ganz eindeutig ist im Hintergrund die Kirche, an der er soeben vorbeigegangen war, zu erkennen. Im Vordergrund sind darauf zwei Wohnwagen zu sehen und neben ihnen, am linken Bildrand, stehen drei Kinder, die wirken, als wären sie gerade

dann in durchgestrichener Form wiederzugeben, greife ich in Karl Stojkas eigenes Sprechen und Titel von zitierter Literatur nicht auf diese Weise ein. Vgl. Hajdi Barz (2016): *Mimans Geschichte*. Handreichung zum Thema Gadjé-Rassismus. Pädagogisches Begleitmaterial zu vier Video-Modulen aus dem Dokumentarfilm »with WINGS and ROOTS«. Hg. von der Initiative WINGS & ROOTS, Berlin. Online unter: https://cms.withwingsandroots.org/wp-content/uploads/2023/12/Mimans_Geschichte_Handreichung_Download.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2025); Isidora Randjelović (2019): *Rassismus gegen Rom*nja und Sinti*zze*. Hg. von dem Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusarbeit e. V. (IDA), S.1-3. Online unter: https://www.vielfalt-mediathek.de/material/rassismus-gegen-romnja-und-sintizze/rassismus-gegen-rom_nja-und-sinti_zze (letzter Zugriff: 17.06.2025).

3 Wankostätt: 00:08:28-00:08:47.

4 Ebd., 00:08:47-00:09:03.

5 Ebd., 00:24:24-00:24:47.

6 Ebd., 00:26:34-00:27:06.

miteinander im Gespräch.⁷ Auch die weiteren Fotos zeigen Menschen, die vor Wohnwägen im Freien sitzen und stehen.⁸

Die Präsenz dieser Bilder im Film wurde auf der 47. Duisburger Filmwoche, die *Wankostätt*n im November 2023 eröffnete, teilweise kontrovers diskutiert. Repräsentieren die Fotos, wie eine Person im Publikumsgespräch äußerte, einen »Täterblick«, der dem zuvor Erzählten entgegenwirkt, oder gelingt es, sie durch den vorangestellten Fokus auf Stojkas ausführliches Sprechen dieser Perspektive zu entringen? Darüber hinaus inspirierte der Film auch grundsätzlichere Fragen danach, wie »mit der Ambivalenz um[zu]gehen« sei, »dass häufig von bestimmten Ereignissen nur Täterbilder existieren«,⁹ die im Nachdenken über *Wankostätt*n zweifelsohne von höchster Relevanz sind. Denn Karl Stojka von Karin Berger dokumentierte Topographie seiner Erinnerungen trifft in der archivischen Überlieferung auf umfassende Leerstellen: So dokumentiert nahezu ausschließlich die im Bundesarchiv aufbewahrte Hinterlassenschaft der »Rassenhygienischen Forschungsstelle« den ehemaligen Lagerplatz und es ist nicht bekannt, wann genau die Menschen von dort aus deportiert wurden, wie viele Personen betroffen waren und wo sie ermordet wurden.¹⁰ Karl Stojka und diejenigen seiner Geschwister, die überlebt haben,

7 Vgl. Bundesarchiv (BArch), Bild 146–1987-108-18 / Fotograf*in: ohne Angabe. Online unter <https://www.bild.bundesarchiv.de> (Eingabe im Suchfeld: »Bild 146–1987-108-18«) (letzter Zugriff: 28.04.2025). Wenn nicht anders angegeben, sind alle im Folgenden zitierten Bilder aus dem Bundesarchiv unter der Angabe der jeweiligen Signatur in Anführungszeichen online unter der obengenannte URL zu finden (letzter Zugriff jeweils 28.04.2025).

8 Vgl. BArch, Bild 146–1987-114-83, Bild 146–1987-109-65, Bild 146–1987-108-02 (nicht online), Bild 146–1987-109-09, Fotograf*in: jeweils ohne Angabe.

9 Eva Kirsch (2023): »Wankostätt von Karin Berger. AT 2023 | 37 Min.«, in: *protokult.de* (2025). Online unter: <https://protokult.de/2023/wankostaett/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

10 Vgl. Gregor Stadlober (2023): »Glück und Trauer / Bast taj briga. Karin Berger über ihren Film ›Wankostätt‹ / Karin Berger pedar lakero film ›Wankostätt‹«, in: *dROMa* 70, S. 3–7, hier S. 4. Für das Jahr 1941 sind zwischen 4. und 8. November Deportationen von 5007 als Rom*nja und Sinti*zze verfolgten Personen aus Österreich das Ghetto Litzmannstadt (Łódź) belegt, wo mehr als 600 von ihnen starben. Die weiteren Menschen wurden im Vernichtungslager Kulmhof (Chelmno) ermordet. Vgl. Gerhard Baumgartner/Florian Freund (2007): »Der Holocaust an den österreichischen Roma und Sinti«, in: Michael Zimmermann (Hg.), *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 203–225, hier S. 215. Neben den im Bundesarchiv überlieferten Fotografien

sind demnach über die archivierten Dokumente hinaus die »einzigen Spuren, die zu den Menschen führen, die von hier verschleppt worden sind.«¹¹ Seine Erinnerungen bezeugen einen Ort, der, so Karin Berger, »in gewisser Weise nur mehr deswegen [existiert], weil der Karli ihn verkörpert.«¹²

Die Fotografien aus der Sammlung der »Rassenhygienischen Forschungsstelle« waren der Ausgangspunkt dafür, dass die Regisseurin Stojkas Erinnerungen an diesen Ort aufzeichnete: Sie hatte sie im Zuge ihrer Recherchen für den Film *Ceija Stojka* (1999), ein Portrait der Künstlerin und Schwester Karl Stojkas,¹³ gefunden und Ceija Stojka daraufhin zum Leben auf dem Lagerplatz befragt. Diese verwies sie an ihren älteren Bruder, der sich besser daran erinnern könne.¹⁴ Die anschließend 1997 mit Karl Stojka gedrehten Szenen, die in den Film damals nicht aufgenommen wurden, erscheinen in *Wankostättn* 20 Jahre nach dem Tod Karl Stojkas zu einer Zeit, in der »das Ende einer möglichen Zeitzeug*innenenschaft der NS-Zeit immer spürbarer«¹⁵ wird und in der, insbesondere auch angesichts digitaler Möglichkeiten, neue Formen des Umgangs mit Video-Interviews mit Überlebenden des Holocaust diskutiert und erprobt werden.¹⁶ *Wankostättn* lässt sich vor diesem Hintergrund als Plädoyer dafür betrachten, sich die Zeit für ein genaues und lineares Zuhören zu nehmen: Mit einer Kamera, die sich auf Stojkas eigene Dramaturgie seines Erzählens¹⁷ einlässt und einem äußerst sparsamen Einsatz von Schnitten, vertraut Karin Berger in *Wankostättn* der bewegenden Kraft seines Auftritts, mit dem er den bestehenden Raum zugleich herausfordert und verändert.¹⁸ 1997 arbeitete er dort

ist im Bezirksmuseum Wien Landstraße eine bisher nicht wissenschaftlich aufgearbeitete Serie von zehn Fotografien des Kunstmalers und Aquarellisten Franz Göttlicher (1892–1984) überliefert, die den Lagerplatz auf der Hellerwiese bzw. Wankostätte im 10. Bezirk von einem Zaun umgeben zeigt und daher vermutlich nach der Errichtung des Zwangslagers aufgenommen worden sein muss. Vgl. Bezirksmuseum Wien Landstraße, Sammlung Göttlicher.

11 G. Stadlober: Glück und Trauer / Bast taj briga, S. 4.

12 Ebd., S. 5.

13 Ceija Stojka (1999) (AT, R: Karin Berger).

14 Vgl. *Wankostättn*: 00:00:30–00:01:00.

15 E. Kirsch (2023): *Wankostättn* von Karin Berger.

16 Vgl. z. B. Anika Reichwald/Julius Scharnetzky/Johannes Lauer/Hanno Loewy/Jörg Skriebeleit (Hg.) (2024): *Ende der Zeitzeugenschaft? Über den Umgang mit Zeugnissen von Überlebenden der NS-Verfolgung*, Göttingen: Wallstein Verlag.

17 Vgl. E. Kirsch: *Wankostättn* von Karin Berger.

18 Vgl. Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink, S.15–16.

mit seinem Sprechen einer gänzlichen Abwesenheit materieller Spuren entgegen. Zwei Jahre später wurde auf Initiative von Karl Stojkas Bruder Mongo Stojka auf dem ehemaligen Lagerplatz eine Kastanie in Erinnerung an die deportierten Menschen gepflanzt. Die zugehörige Gedenktafel wurde 2002 nach mehrmaliger Beschädigung in rassistischer Absicht zerstört und 2004 durch ein Denkmal ersetzt. Im Jahr zuvor war ein Teil des Platzes kurz vor Karl Stojkas Tod in Erinnerung an seine Großmutter Baranka in »Barankapark-Hellerwiese« umbenannt worden. Seit 2009 findet dort jährlich unter der Beteiligung von Mitgliedern der Familie Stojka eine Gedenkveranstaltung statt.¹⁹ Während dieser ehemalige Lagerplatz in Wien bisher vor allem unter der Bezeichnung »Hellerwiese« – bezugnehmend auf die direkt angrenzenden Süßwarenfabrik, die bis zur »Arisierung« 1938 der jüdischen Familie Heller gehört hatte²⁰ – bekannt war, erinnerte sich Karl Stojka an die Wankostätte als nach einem Altmetallhändler namens Wanko benannten, direkt neben der Hellerwiesen liegenden eigenen Bereich.²¹ Für die Regisseurin verweist die vom österreichischen Ausdruck »Gstettn« für Brachland abgeleitete »Stätte« im Kontext des Films

-
- 19 Vgl. Stadt Wien (Hg.) (letzte Änderung 2023): »Gedenktafel und -baum für ermordete Lovara, Sinti und Roma«, in: geschichtewiki.wien.gv.at (o.D.). Online unter: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gedenktafel_und_-baum_f%C3%BCr_ermordete_Lovara,_Sinti_und_Roma (letzter Zugriff: 17.06.2025); Stadt Wien (Hg.) (letzte Änderung 2024): »Barankapark-Hellerwiese«, in: geschichtewiki.wien.gv.at (o.D.). Online unter: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Barankapark-Hellerwiese> (letzter Zugriff: 17.06.2025); Voice of Diversity (Hg.) (o.D.): »16. Baranka Park Gedenkfeier – Gegen die Schatten der Vergangenheit«, in: voiceofdiversity.at (o.D.). Online unter: <http://www.voiceofdiversity.at/16-baranka-park-gedenkfeier-gegen-die-schatten-der-vergangenheit/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- 20 Vgl. Stadt Wien (Hg.) (letzte Änderung 2025): »Heller (Süßwaren)«, in: geschichtewiki.wien.gv.at (o.D.). Online unter: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heller_\(Süßwaren\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heller_(Süßwaren)) (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- 21 Vgl. Wankostätt, 00:21:35-00:21:52, G. Stadlober, Glück und Trauer / Bast taj briga, S. 5. In den im Bundesarchiv aufbewahrten Fotografien finden sich die Angaben »Wankostätte« oder »Hellerwiese« jeweils auf Aufnahmen, die offensichtlich am selben Ort im 10. Bezirk entstanden sind. In Wien ist darüber hinaus ein weiterer Lagerplatz unter dem Namen Wankostätte bzw. »Wanko-Gstettn« im 11. Bezirk bekannt, was zur Annahme führte, dass Stojka die Plätze verwechselt habe. Vgl. G. Stadlober, Glück und Trauer / Bast taj briga, S. 5.; Gerhard, Baumgartner (2022): »»Me dikhlem suno – ich hatte einen Traum«. Geschichte der österreichischen Künstlerfamilie Stojka: Ein Abriss«, in: Christian Rapp/Ursula Schwarz (Hg.), Wider die Macht. Die Kunstsammlung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes, Wien: Residenz Verlag, S. 67–78, hier S. 70.

zudem auf Orte des Trauerns und Gedenkens. »Dass diese Bezeichnung nirgends mehr aufscheint, passt«, so Karin Berger, »dazu – es gibt sie nur mehr als Erinnerung, und diese Erinnerung ist in Karlis Erzählung gespeichert.«²² Bergers Vertrauen in die Kraft dieser Erzählung drückt sich auch darin aus, dass sie sich dagegen entschied, die Fotografien direkt in Stojkas Sprechen zu montieren. Dies hätte »eine andere Erwartung« kreiert und einer Rezeptionshaltung Vorschub geleistet, die »die Zuschauenden« dazu angeregt hätte, »das Erzählte [zu] hinterfragen.«²³ Berger rekurriert auf das Spannungsverhältnis zwischen Bezeugen, Erinnern und Evidenz, das auch in den zweiten Teil des Films hineinreicht, in dem Karl Stojka eine Skulptur zeigt, die er als »Beweis« für die Erfahrungen während seiner Befreiung geschaffen hat,²⁴ und das insbesondere auch den Fotografien und ihrer Beziehung zu Stojkas Erzählen inhärent ist. Die Bilder sind zugleich Ausdruck des Blicks der Täter*innen auf die zu Objekten ihrer Gewalt gemachten Betroffenen und Beweise für die begangenen Verbrechen, darüber hinaus aber auch visuelle Zeugnisse der Leben der Menschen, von denen Karl Stojka erzählt, und die in den Fotografien, manche vermutlich letztmalig, sichtbar sind. Karin Berger hat sie daher auch als »Moment der Trauer«²⁵ in den Film aufgenommen.

Die Diskussion über die Wirkung der Fotografien während der Duisburger Filmwoche reiht sich in zahlreiche aktuell geführte Debatten zum Umgang mit Bildern aus Gewaltkontexten ein. Als breiter Konsens hat sich mittlerweile etabliert, dass Fragen nach dem Zeigen oder Nicht-Zeigen bzw. nach dem *Wie* eines (potentiellen) (Nicht-)Zeigens weder verallgemeinernd noch abschließend beantwortet werden können.²⁶ Vielmehr sind sie, wie Georges Didi-Huberman fordert, in all ihren ethischen, politischen und ästhetischen Implikationen »empirisch in jedem einzelnen Fall, anhand jeder *Erfindung einer Form*

22 G. Stadlober: Glück und Trauer / Bast taj briga, S. 5.

23 E. Kirsch: Wankostättin von Karin Berger.

24 Vgl. Wankostättin, 00:27:08–00:35:08.

25 E. Kirsch: Wankostättin von Karin Berger.

26 Vgl. z.B. Christopher A. Nixon (2024): »Visuelle Gerechtigkeit. Editorial«, in: kritische berichte 52/2, S. 2–6; Ljiljana Radonić (2023): »Displaying Violence in Memorial Museums – Reflections on the Use of Photographs«, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 34, S. 59–84; Christine Bartlitz/Sarah Dellmann/Annette Vowinkel (2020): »Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet«, in: visual-history.de (20.07.2020). Online unter: <https://visual-history.de/2020/07/20/bildethik/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

[Herv. i.O.]«²⁷ von Neuem zu durchdenken. Die gegenwärtigen Debatten sind dabei meist in der Position eines Betrachtens des Leidens anderer²⁸ situiert und beziehen sich auf Fotografien-wider-Willen,²⁹ die anonyme Menschen³⁰ oder Menschen, die »nicht« (mehr) »gefragt werden können, ob sie so gesehen werden wollen«,³¹ zeigen. Situationen, in denen Überlebende oder Angehörige der Abgebildeten selbst am öffentlichen Diskurs teilnehmen und gehört werden, sind, nicht zuletzt aufgrund der Auswirkungen und Kontinuitäten der Gewalt, die die Bilder hervorgebracht hat, vergleichsweise selten.³²

Karl Stojka, der im Film, wenn auch nahezu nebenbei, berichtet, dass er im Besitz von »ein paar Bilder[n]« sei, »die die Gestapo aufgenommen« habe, hat in den Jahren vor und nach der Entstehung der später zu *Wankostättin* geschnittenen Szenen selbst aktiv in das Nachleben dieser und weiterer Fotografien, die die Täter*innen von ihm und seinen Angehörigen gemacht haben, interveniert. Dabei bestand er mit Dringlichkeit und großem Bewusstsein für die Verfasstheit der Erscheinungsräume, in denen er auftrat,³³ darauf, diese Bilder – in all ihrer Ambivalenz, und so, wie er es wollte – der Öffentlichkeit vor Augen zu halten. Im Folgenden möchte ich seine Arbeit an und mit diesen Bildern daher, zumindest in Ansätzen, nachzeichnen, um sie angesichts des

-
- 27 Georges Didi-Huberman (2017): *Sehen Versuchen*, übers. v. Horst Brühmann, Konstanz: Konstanz University Press, S. 38.
 - 28 Vgl. Susan Sontag (2003): *Das Leiden anderer betrachten*, übers. v. Reinhard Kaiser, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
 - 29 Susanne Regener (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 16.; zit. in: Cornelia Brink (2008): »Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung«, in: *WerkstattGeschichte* 47, S. 61–74, hier S. 61.
 - 30 Vgl. C. Brink: *Vor aller Augen*, S. 73.
 - 31 Ebd., S. 66.
 - 32 Vgl. zu Beispielen, in denen Überlebende der Shoah und des Genozids an den Rom*nja und Sinti*zze bzw. ihre Angehörigen selbst in die öffentliche Bedeutungsbildung zu Fotografien, die aus der Perspektive der Täter*innen von ihnen oder ihren Familienmitgliedern aufgenommen wurden, interveniert haben z.B. L. Radonić, *Displaying Violence in Memorial Museums*, S. 59–60, 64; Marika Schmiedt (2014): *Was bleibt. Fragmente einer fortwährenden Vergangenheit. What remains. Fragments of a continuous Past*. Wien: Art Brut, Marika Schmiedt.
 - 33 Vgl. Friedrich Balke/Anna Polze (2025): »Auftreten in postdigitalen Mediengefügen. Foren und Protokolle«, in diesem Band, S. 11–44, Hannah Arendt (2019/1972): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper; J. Vogel: *Aus dem Grund*.

durch *Wankostätt*n aktualisierten Interesses an ihm und seinem Werk in Erinnerung zu rufen und dabei auf die vielfältigen medialen Formen von Stojkas öffentlichen Auftritten in Zusammenhang mit den Fotografien hinweisen, die weit über sein Erscheinen im aktuellen Dokumentarfilm hinausgehen.

Die im Film gezeigten Fotografien sind insofern für die »offizielle Bildproduktion des Nationalsozialismus« charakteristisch, als sie von einer »weitgehende[n] Unsichtbarkeit der Gewalt«³⁴ geprägt sind, die nicht direkt gezeigt wird, aber erahnt werden kann.³⁵ Sie stammen aus der heute im Bundesarchiv aufbewahrten Hinterlassenschaft der »Rassenhygienischen und kriminalbiologischen Forschungsstelle«³⁶ des nationalsozialistischen Reichsgesundheitsamts. Das Institut war 1937 eingerichtet worden und arbeitete unter der Leitung des Psychiaters Dr. Robert Ritter eng mit Polizeibehörden und der SS zusammen. Bis 1945 erstellten dessen Mitarbeiter*innen etwa 24.000 »Rassegutachten«, die als eine, nicht zuletzt auch ideologische, Grundlage für die Verfolgungsmaßnahmen im Zuge des Genozids an den Rom*nja und Sinti*zze fungierten. Zusätzlich zu den im Reichsgesundheitsamt in Berlin-Dahlem durchgeführten rassistischen »Untersuchungen« reisten die Forscher*innen durch das gesamte Gebiet des nationalsozialistischen Deutschlands, um als Rom*nja und Sinti:zze verfolgte Menschen zu »erfassen«. Die Betroffenen wurden vermessen, gezwungen, Auskunft über ihre familiären Beziehungen zu geben, ihnen wurde Blut abgenommen – und sie wurden in rassenanthropologischer Absicht erkennungsdienstlich fotografiert.³⁷ Ein solcher Aufenthalt in Wien ist etwa für August und September 1940 belegt. In den überlieferten »Tageslisten«, in denen die Täter*innen offenbar dokumentierten, wer sich wann ihren »Untersuchungen« unterziehen musste, sind die Namen Karl Stojkas und sei-

34 Frank Reuter (2014): *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des »Zigeuners«*, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 132.

35 Vgl. Habbo Knoch (2001): *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg: Hamburger Edition, S. 917; zit. in: ebd.

36 Bis 1941 »Rassenhygienische und bevölkerungsbiologische Forschungsstelle«. Vgl. Bundesarchiv (BArch) (2009): Bestandsbeschreibung zu: R 165/Rassenhygienische und kriminalbiologische Forschungsstelle des Reichsgesundheitsamtes. Bestandsge-schichte, in: invenio.bundesarchiv.de (o.D.). Nach Anmeldung online zugänglich unter: <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/login.xhtml> (Suche nach Bestandssignatur R 165) (letzter Zugriff: 17.06.2025).

37 Vgl. F. Reuter: *Der Bann des Fremden*, S. 136–147.

ner Familie am 7. September 1940 eingetragen.³⁸ Die in *Wankostätt*n gezeigten Fotografien wurden vermutlich entweder in diesem Zeitraum oder während eines früheren Aufenthalts zur Dokumentation der Arbeit der »Forschungsstelle« bzw. als Propaganda³⁹ aufgenommen. Eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung der in Wien entstandenen Fotos im archivischen Bildbestand der »Rassenhygienischen Forschungsstelle« fehlt allerdings bis heute. Über die genauen Aufnahmedaten sowie die exakte Anzahl der auf der Wankostätte bzw. Hellerwiese gemachten Fotografien lassen sich daher keine abschließend gesicherten Angaben machen.⁴⁰ Die Menschen erscheinen in diesen Fotografien bis auf wenige Ausnahmen stets in Gruppen, vor Wohnwägen

-
- 38 Vgl. BArch: R 165/45. Sybil Milton datiert die »Erfassung« der Familie Karl Stojka auf den 9. September 1940. Ich gehe daher davon aus, dass sich im Bestand R 165 »Rassenhygienische und kriminalbiologische Forschungsstelle des Reichsgesundheitsamtes« im Bundesarchiv Dokumente finden, die weitere Verfolgungsmaßnahmen an diesem Datum belegen. Vgl. Sybil Milton (1992): »The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau«, in: United States Holocaust Memorial Museum (Hg.), *The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau. Exhibition at the Embassy of Austria: April 30 to May 29, 1992*, Washington D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, S. 7–11; hier S. 8.
- 39 F. Reuter: *Der Bann des Fremden*, S. 145–146; Barbara Dankwortt (2005): »Wissenschaft oder Pseudowissenschaft? Die »Rassenhygienische Forschungsstelle« am Reichsgesundheitsamt«, in: Judith Hahn/Silvija Kavčič/Christoph Kopke (Hg.), *Medizin im Nationalsozialismus und das System der Konzentrationslager. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag, S. 140–164, hier S. 156–157.
- 40 Sybil Milton datierte 1992 die von Karl Stojka und seinen Verwandten auf der Wankostätte bzw. Hellerwiese aufgenommene Fotografie auf den Zeitraum 2.–9. September 1940 und geht von einer Serie von 70 dort entstandenen Fotos aus. In Stojkas 1994 erschienener Autobiografie ist das Bild auf 1937 datiert. Die vom Bundesarchiv online veröffentlichten sieben der Hellerwiese zugeordneten Fotos sind auf ca. 1937/1941 und die neun der Wankostätt zugeordneten auf ca. 1939 datiert. Insgesamt wurden im Bestand R 165 Bild bisher 35 Aufnahmen aus Wien der Wankostätt und 15 der Hellerwiese zugeordnet. Vgl. S. Milton: *The Story of Karl Stojka*, S. 9; Karl Stojka/Reinhard Pohanka (1994): *Auf der ganzen Welt zu Hause. Das Leben und Wandern des Zigeuners Karl Stojka*, Wien: Picus Verlag, S. 117; Online veröffentlichte Fotografien mit der Ortsangabe »Wankostätt«: BArch: Bild 146–1987–023–28 / Fotograf*in: Herrmann (sic) Arnold, Bild 146–1987–109–65, Bild 146–1987–109–87, Bild 146–1987–114–85, Bild 146–1987–109–07, Bild 146–1987–109–63, Bild 146–1987–109–67, Bild 146–1987–114–83, Bild 146–1987–109–09 / Fotograf*in: jeweils ohne Angabe. Online veröffentlichte Fotografien der »Hellerwiese«: BArch: Bild 146–1987–108–08, Bild 146–1987–108–10, Bild 146–1987–108–14, Bild 146–1987–111–21, Bild 146–1987–106–51, Bild 146–1987–108–18, Bild 146–1987–115–51 / Fotograf*in: jeweils ohne Angabe; Auskunft zur Anzahl der Fotos und zur Validität der Angaben: BArch/R 165 Bild: E-Mail an Katharina Menschick, 03.01.2025.

und im Freien, während teilweise im Hintergrund kontrastierend dazu urbane Bauten zu erkennen sind. Sie entsprechen damit der in Europa über Jahrhunderte hinweg etablierten mit stigmatisierenden und rassistischen Stereotypen aufgeladenen Ikonographie, die Frank Reuter in seiner Studie zur visuellen und insbesondere fotografischen Konstruktion von »Zigeuner*innen« umfassend beschrieben hat. Die bereits zuvor bestehende und im Nationalsozialismus bis zum Äußersten radikalisierte gesellschaftliche und staatliche Ausgrenzung von Rom*nja und Sinti*zze wird dabei unsichtbar gemacht. So weist auch in den im Film gezeigten Fotos zunächst nichts daraufhin, dass die darin inszenierte Lebensweise den Abgebildeten – ab dem 1939 in Kraft getretenen »Festsetzungserlass« in Zwangslagern, wie jenem, zu dem auch die Wankostätte gemacht wurde – aufgezwungen worden war.⁴¹ Die unmittelbar-konkrete Gewalt ihres Aufnahmekontexts, lässt sich in zwei der Fotografien allerdings erahnen. Einige der Fotografierten blicken mit als ernst, skeptisch oder auch ängstlich wirkenden Gesichtsausdrücken direkt in die Kamera oder wenden sich deutlich von ihr ab.⁴² Einem weiteren Bild wiederum fehlt jeglicher Ansatzpunkt für eine solche Erahnbarkeit: Die im Zentrum vor einem Wohnwagen stehenden acht als Frauen und Kinder lesbaren Personen sehen ihre Betrachter*innen direkt an, die meisten von ihnen ganz eindeutig lächelnd während im Vordergrund eine Frau mit einem Kochtopf hantiert.⁴³ Die harmlos alltäglich wirkende Stimmung, die das Foto festzuhalten scheint, lässt viel eher die Vorstellung zu, dass das Bild aus einem familiären Album stammen könnte. Vermutlich war den Menschen damals befohlen worden, zu lächeln, oder sie taten es aufgrund eingeübter Verhaltensweisen in Situationen des aktiven Fotografiertwerdens. Fest steht, dass auch die Aufnahme dieser Fotografie als Teil der Gewalt zu begreifen ist, die den abgebildeten Personen im Zuge ihrer »Erfassung« angetan wurde.⁴⁴

41 Vgl. F. Reuter: Der Bann des Fremden, hier insb. S. 82–84.

42 Vgl. BArch: Bild 146–1987-109-65 und Bild 146–1987-109-09 / Fotograf*in: jeweils ohne Angabe.

43 Vgl. BArch: Bild 146–1987-114-83 / Fotograf*in: ohne Angabe.

44 Vgl. zu Fotografien, die im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau aufgenommen wurden und lächelnde Menschen zeigen: Tal Bruttman/Stefan Hördler/Christoph Kreutzmüller (2020): Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 147. Dass die in den Zwangslagern, in denen als Rom*nja und Sinti*zze verfolgte Menschen festgehalten wurden, aufgenommenen Fotografien unter der Ausübung von Zwang

Karl Stojka erfuhr zunächst von der Existenz dieser und höchstwahrscheinlich auch der weiteren im Film gezeigten Fotografien, nachdem die Historikerin Sybil Milton 1990 Kenntnis von der Überlieferung der in Wien aufgenommenen Serien im Bildbestand der »Rassenhygienischen Forschungsstelle« im Bundesarchiv Koblenz erlangt hatte. Vermittelt über das Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes nahm sie Kontakt zu Stojka auf, der daraufhin sich selbst als in den lächelnden Jungen, der im Zentrum der Fotografie steht, erkannte.⁴⁵ Im Katalog und Flyer zur Ausstellung *The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau*, die 1992 in der österreichischen Botschaft in Washington D.C. einen Zyklus von Karl Stojkas Gemälden zeigte, wurde das Foto wahrscheinlich erstmals veröffentlicht.⁴⁶ Dass das Bild aktiv inszeniert wurde, wird durch eine weitere Fotografie aus der Serie ersichtlich, die offenbar kurz davor oder danach aufgenommen wurde und Karl Stojka mit ernstem Gesichtsausdruck in die Kamera blickend zeigt.⁴⁷ Stojka, der sich stets daran erinnert hatte, dass er und seine Familie im Zuge der Verfolgung fotografiert worden waren, hatte jahrzehntelang nach den scheinbar verschollenen Aufnahmen gesucht: »Ich hatte nicht ein Foto vom Vater, von Mutter, von k-, niemand. [...] ich war in England, Frankreich, Belgien, Schweden, überall hab ich gefragt, Roma, die heute noch dort leben und so, ob sie sowas haben, Bilder von meinen Verwandten oder was. Nichts, nichts, nichts [...]«⁴⁸

Während Karl Stojka diese Sätze in einem 2001 in Ausschnitten in einer Fernsehsendung des österreichischen Rundfunks ausgestrahlt und heute online zugänglichen Videointerview spricht, sitzt er vermutlich in seiner Wohnung in Wien und ist von Bildern umgeben: Hinter und neben ihm stapelt

und Gewalt entstanden sind, belegen auch Aussagen von Betroffenen. Vgl. F. Reuter, *Der Bann des Fremden*, S. 145.

45 Vgl. Sybil Milton (1992): »Preface«, in: United States Holocaust Memorial Museum (Hg.), *The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau*. Exhibition at the Embassy of Austria: April 30 to May 29, 1992, Washington D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, S. 4–5, hier S. 5; S. Milton: *The Story of Karl Stojka*, S. 9.

46 Vgl. ebd.; Ausstellungsflyer »The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau«, Embassy of Austria, United States Holocaust Memorial Council (Hg.), Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW), Akt Nr.: 22.256.

47 BArch: Bild 146–1987-109-63 / Fotograf*in: ohne Angabe.

48 Monika Wittmann (2001): »Karl Stojka: »Das ist meine Bitte an die Welt«, in: on.orf.at (Ausstrahlung: 05.08.2001, 00:01:24–00:01:55. Online unter: <https://on.orf.at/video/13251161/karl-stojka-das-ist-meine-bitte-an-die-welt> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

sich ein Teil seines künstlerischen Werks in Form zahlreicher Leinwände; vor ihm am Tisch steht eine schuhkartongroße Schachtel, darin die Reproduktionen der Fotos, die er schließlich während seiner eigenen Recherchen im Bundesarchiv gefunden hatte; und in der Hand hält er den ersten der zwei Bildbände, in denen er hunderte der von den Täter*innen aufgenommenen und gesammelten Fotografien, ergänzt um illustrierte autobiographische und literarische Texte sowie Abbildungen seiner Gemälde, publiziert hatte. Die Fotografie, die ihn als lächelndes Kind zeigt, ist in beiden Büchern enthalten.⁴⁹ Der Großteil der von Stojka veröffentlichten Bilder besteht jedoch aus den zu den Verfolgten erstellten Karteikarten, auf denen dreiteilige Fotografien angebracht sind, die die Menschen erkennungsdienstlichen Aufnahmesystemen entsprechend von vorne, leicht seitlich und im Profil zeigen. Ein Teil der Fotografien wurde im Zuge der nationalsozialistischen »Erfassung« der Menschen aufgenommen, weitere aus bereits bestehenden Sammlungen der Polizeibehörden übernommen.⁵⁰ Sie gehören zu den erkennungsdienstlichen und rassenanthropologischen Aufnahmen, die die überwiegende Mehrheit der über 30.000 im Bestand der »Rassenhygienischen Forschungsstelle« im Bundesarchiv überlieferten Fotografien, bilden.⁵¹ Auf den von Stojka publizierten Karteikarten sind darüber hinaus in den jeweiligen Feldern des Vordrucks zu meist die Namen, Geburtsdaten und eine laufende Nummer sowie während der rassistischen Erfassung erhobene »Daten« zu den abgebildeten Menschen eingetragen. Unter die von ihm erstellten Aufnahmen schreibt Karl Stojka:

Das bin ich: Karl Rigo Horvath Stojka. Ein Kind von nur 11 Jahren, das in der Schule verhaftet wurde und dann unter dem Namen Z 5742 die Konzentrationslager von Auschwitz, Birkenau, Buchenwald, Flossenbürg und selbst den sogenannten Todesmarsch überlebt hat. [...]»⁵²

49 Karl Stojka (2003): *Wo sind sie geblieben...?: geschunden gequält, getötet – Gesichter und Geschichten von Roma, Sinti und Juden aus den Konzentrationslagern des Dritten Reiches*. Hg. von Sonja Haderer-Stippel und Peter Gstettner, Oberwart: Edition Lex Liszt 12, S. 30; Stojka, Karl (2000): *Mein Name im Dritten Reich: Z: 5742*, Wien: Eigenverlag, S. 42, 88.

50 Vgl. F. Reuter: *Der Bann des Fremden*, S. 147.

51 Vgl. ebd., S. 509–511.

52 K. Stojka: *Wo sind sie geblieben...?*, S. 28.

»Das bin ich« – ein Satz, mit dem Karl Stojka sich der Intention dieser Aufnahme, mit der die Täter*innen ihn im »initial moment of capture«⁵³ nicht als Individuum, sondern als Objekt der Rasseforschung und polizeilichen Verfolgung festhielten und ihm dabei eine Nummer zuwiesen, auf die drei Jahre später jene Nummer folgte, die ihm im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau auf seinen Arm tätowiert wurde, fundamental entgegengesetzt. Stojkas Begegnung mit diesen Fotografien lässt sich mit Tina M. Campt als zentraler Moment in den »haptischen Zeitlichkeiten«⁵⁴ ihres Nachlebens begreifen, in dem er diese Bilder, die niemals dafür vorgesehen waren, von ihm und seinen Angehörigen betrachtet zu werden,⁵⁵ schließlich doch in seinen Händen hält. Die Bilder der Familie, die aller Wahrscheinlichkeit nach 1940 im Zuge ihrer »Erfassung« erkennungsdienstlich fotografiert worden war, erscheinen in seinen Büchern Jahrzehnte später auf sechs aufeinanderfolgenden Seiten, die er im Interview für dessen Publikum aufblättert: sein Bild zusammen mit jenen seiner Geschwister Mitzi, Kathi und Mongo, auf den Seiten davor seine Mutter Sidi Stojka und sein 1942 in der Tötungsanstalt Hartheim ermordeter Vater Karl Wackar Horvath, daneben Karl Stojkas als Brief an ihn formulierte Rede, die er 1992 anlässlich des Mauthausen-Gedenktags hielt; auf den Seiten danach seine Schwester, Ceija, und Ossi, der als jüngstes Kind der Familie im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau an Flecktyphus starb, neben ihrer ermordeten Großmutter Baranka Huber.⁵⁶ Diese Fotografien bzw. Karteikarten, die Karin Berger ebenfalls in den 1990er Jahren während ihrer Recherchen für den Film *Ceija Stojka* gefunden

53 In ihrem Buch *Listening to Images* entwickelt Tina M. Campt entlang ihrer Archivrecherche zu einem auf 1893 datierten Album, das Fotografien von Inhaftierten in einem südafrikanischen Gefängnis enthält, das Konzept »haptischer Zeitlichkeiten« (»haptic temporalities«). Den Zeitpunkt der Aufnahme der Fotografien beschreibt sie dabei als »[...] initial moment of capture: compelled to pose for a compulsory photo, confronting the unreturnable gaze of the camera, an individual is transformed into a number that will capture him for years to come.« Tina M. Campt (2017): »Chapter 3: Haptic Temporalities. The Quiet Frequency of Touch«, in: Dies.: *Listening to Images*, Durham/London: Duke University Press, S. 69–100, hier S. 81.

54 Ebd., S. 69–100.

55 Ebd., S. 72: »This album and the photos it contains were neither held nor caressed by their sitters or their loved ones. They enjoyed no haptic relation to it, for they never had access to or possession of the images that reside on its pages.«

56 K. Stojka: *Mein Name im Dritten Reich*, S. 34–39.

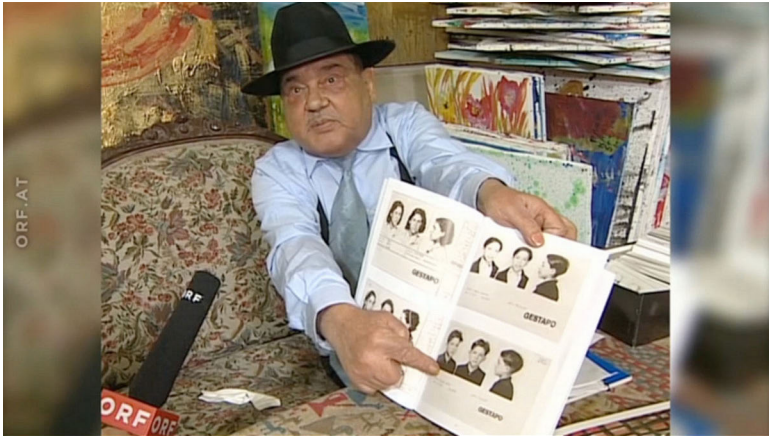
und der Protagonistin in Form von Kopien übergeben hatte,⁵⁷ wurden seither auch von Ceija Stojka und weiteren Mitgliedern der Familie in künstlerische und dokumentarische Arbeiten integriert. Ihre Bedeutung für die Überlebenden und ihre Familien resultiert insbesondere auch daraus, dass sie teilweise die letzten bzw. die einzigen Fotografien sind, die von ihren ermordeten Angehörigen überliefert sind.⁵⁸

Dass Karl Stojka und seine Familie jahrzehntelang der Möglichkeit beraubt geblieben waren, diese Bilder ihrer selbst und ihrer Angehörigen zu betrachten, ist Ausdruck der Kontinuität des rassistischen Unrechts gegen Rom*nja und Sinti*zze nach 1945. So fungierten die Arbeitsunterlagen der »Rassenhygienischen Forschungsstelle« zunächst nicht etwa als Beweise für die rassistische Verfolgung der Betroffenen, sondern wurden von den Rasseforscher*innen in ihrer Verfügungsgewalt behalten und teilweise bis in die 1970-er Jahre für Forschungsarbeiten und Publikationen weiterverwendet. Darüber hinaus wurden sie an Polizeibehörden übergeben, die Rom*nja und Sinti*zze weiterhin erkennungsdienstlich erfassten, wie etwa die bayerische Kriminalpolizei, für die zum Teil dieselben Beamten tätig waren, die zuvor für die nationalsozialistische »Reichszentrale zur Bekämpfung des Zigeunerunwesens« gearbeitet hatten.⁵⁹ Durch den Erhalt ihres »Quellen-

-
- 57 Vgl. jene Szene des Films, die Ceija Stojkas Begegnung mit den Fotografien dokumentiert: Ceija Stojka, 00:50:03-00:59:47; Karin Berger (2003): »Reisen in die Kaiserstraße. Begegnungen zwischen den Welten«, in: Ceija Stojka, *Wir leben im Verborgenen. Aufzeichnungen einer Romni zwischen den Welten*, hg. und mit einem Essay von Karin Berger, Wien: Picus Verlag, S. 245–280, hier S. 269–272. Karin Berger schreibt, dass Karl Stojka damals von ihr und Ceija Stojka von der Existenz der Fotografien erfuhr, während er im Fernsehinterview berichtet, auch einige der erkennungsdienstlichen Aufnahmen bereits über den Kontakt zu Sybil Milton erhalten zu haben. Vgl. M. Witmann: Karl Stojka, 00:01:55-00:03:43. (Karl Stojka datiert seine erste Begegnung mit den Fotografien an dieser Stelle irrtümlicherweise auf die 1970er Jahre.)
- 58 Vgl. Renée Winter (2023): »Navigating Second Generation Memory and Auto/biography in Home Video. A Video Collection of Hojda Stojka, Son of Artist and Survivor of the Porajmos Ceija Stojka«, in: *Studia austriaca* XXXI/31, S. 5–27, hier S. 21–22.
- 59 Vgl. Karola Fings/Frank Sparing (1995): »Vertuscht, verleugnet, versteckt. Akten zur NS-Verfolgung von Sinti und Roma«, in: Christoph Dieckmann/Matthias Hamann/Susanne Heim/Horst Kahrs/Ahlrich Meyer (Hg.), *Besatzung und Bündnis. Deutsche Herrschaftsstrategien in Ost- und Südosteuropa* (Beiträge zur nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik, Band 12), Berlin/Göttingen: Verlag der Buchläden. Schwarze Risse/Rote Strasse, S. 181–201, hier S. 183–184; Zentralrat Deutscher Sinti und Roma (Hg.) (2017): *45 Jahre Bürgerrechtsarbeit deutscher Sinti und Roma*, Heidelberg: Zentralrat Deutscher Sinti und Roma, S.23–30. Online unter: <https://zentralrat.s>

monopols« entzogen die Täter*innen sich zudem der Strafverfolgung und trugen maßgeblich dazu bei, »daß die Opfer größtenteils um eine Anerkennung und Entschädigung für erlittene NS-Verfolgung betrogen wurden.«⁶⁰ Erst durch massive Proteste von Aktivist*innen der Bürgerrechtsbewegung der deutschen Sinti*zze und Rom*nja, die etwa 1981 das Tübinger Universitätsarchiv besetzten und so lange blieben bis die dort befindlichen Akten ins Bundesarchiv überstellt wurden,⁶¹ gelangte die noch vorhandene und bekannte Überlieferung dorthin, wo Sibyl Milton, Karin Berger und Karl Stojka die Fotografien in den 1990er Jahren fanden.

Abb. 1: Still aus: Monika Wittmann (2001): »Karl Stojka: »Das ist meine Bitte an die Welt«, ORF 2001.



Quelle: on.orf.at (2001), 00:03:37. Online unter: <https://on.orf.at/video/13251161/karl-stojka-das-ist-meine-bitte-an-die-welt> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

Für Karl Stojka waren die Recherchen im Bundesarchiv mit großer emotionaler Belastung verbunden:

intiundroma.de/wp-content/uploads/2017/05/buch_45jahre_web.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2025)

60 K. Fings/F. Sparing: Vertuscht, verleugnet, versteckt, S. 181.

61 Vgl. Zentralrat Deutscher Sinti und Roma: 45 Jahre Bürgerrechtsarbeit deutscher Sinti und Roma, S. 27–30.

[...] da hat mir diese Frau in dem Berliner Archiv drei so Kisten gebracht mit Fotos. Sie hat mir gegeben drei Tage, dass ich auswählen kann. Ich hab mich hingesetzt, die ersten Bilder was rausgefliegen sind, waren wieder meine Verwandten. Ich bin aufgestanden, bin davongelaufen. Bin wieder nach Wien geflogen. Nach drei Wochen bin ich dann wieder rübergefliegen, hat sie mir wieder drei Tage gegeben, da hab ich ausgesucht dann 150 Bilder. Aber komischerweise, in diese Schachteln sind immer die Bilder rausgesprungen, wie wenn die gesagt hätten: Bitte nimm mich auch mit, nimm mich auch mit, ich bin auch von Wien, ich bin auch von Wien.« Karl Stojka atmet tief ein: »Also mir is es nicht gut gegangen. Und dann hab ich gesagt: Ja, ich muss sie alle holen.«⁶²

Während die Überstellung der Dokumente ins Bundesarchiv ihren Entzug aus der Hoheitsgewalt der Rasseforscher*innen bedeutete, entzog Karl Stojka sie schließlich in mühsamer Anstrengung auch der Ordnung ihrer nun zur öffentlich zugänglichen archivischen Sammlung gewordenen Provenienz, der gemäß die Karteikarten etwa nach zugeschriebenen Volksgruppen und Geschlecht geordnet aufbewahrt sind.⁶³ Die von ihm dadurch vollzogene, zumindest relative, »Befreiung« der Bilder in Form von Kopien war, zusätzlich zu den psychischen und physischen Belastungen der Recherche, mit hohem finanziellem Aufwand verbunden. So musste Karl Stojka sich, wie alle Nutzer*innen damals, auf eigene Kosten von einem Unternehmen, mit dem das Bundesarchiv zu diesem Zweck kooperierte, Reproduktionen der Bilder anfertigen lassen, um diese mit nach Wien nehmen zu können.⁶⁴

62 M. Wittmann: Karl Stojka, 00:04:29–00:05:16.

63 Vgl. F. Reuter: Der Bann des Fremden, S. 509–511.

64 Vgl. K. Stojka: Mein Name im Dritten Reich: Z: 5742, S. 33; Telefonische Auskunft zu den damaligen Bedingungen der Erstellung von Reproduktionen, Bundesarchiv (BArch) Berlin, 14.02.2025. Auch die österreichische Künstlerin Marika Schmiedt beschreibt die Hürden, die für sie 2001 damit verbunden waren, die Fotografie ihrer im Genozid an den Rom*nja und Sinti*zze ermordeten Großmutter aus dem Bundesarchiv zu bekommen: »Die Reproduktion von den Bildern ist an ein externes Fotostudio ausgelagert – das war relativ teuer. Ich hätte es bezahlt, ganz egal wie viel es gekostet hätte, aber grundsätzlich ist das schlimm: das einzige Foto von meiner Großmutter, das existiert, und erst so mühsam, dass man dazu kommt, und dann noch so teuer.« Ohne Autor*in (2012): »Den Wahnsinn dokumentieren. Gespräch mit Marika Schmiedt über ihre künstlerischen Arbeiten zu Rassismus gegen Rom_nja und zum Holocaust«, in: Lisa Bolyos/Katharina Morawek (Hg.), Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus, Wien: Mandelbaum Verlag, S. 150–153, hier S. 152.

Dadurch eignete er sie sich nicht nur im übertragenen Sinne, sondern in ihrer Materialität als Fotografien an: Es sind nun seine Bilder, die er im Laufe des Fernsehinterviews aus der vor ihm am Tisch stehenden Schachtel herauszieht und der Interviewerin und mit ihr der Kamera vor Augen hält, während er sein Publikum mit zunehmender Dringlichkeit bittet, sie zu betrachten:

Bitte, schauen Sie sich da zum Beispiel ein Bild an, das is, das is, bitte, das is meine Großmutter. Die Mutter von meinem Vater. Die sind unter Geheimfach immer gelegen. Und ich bin glücklich, dass ich sie eröff-, veröffentlichen kann, mit der Unterstützung der beiden Damen. Da schauen Sie, Sachsenhausen, ein Häftling, im Konzentrationslager, der is nie rausgekommen. Und jetzt sieht ihn sein Ur-Ur-Urenkel. Schauen Sie, was für schöne Menschen das waren. Die *muss* man zeigen, der Welt. [Herv. KM, Betonung im Original]⁶⁵

Indem er die Abgebildeten – darunter sicherlich auch Menschen, die Stojka nicht persönlich gekannt hatte, und die auch er nicht mehr fragen konnte, »ob sie so gesehen werden wollen«⁶⁶ – den Betrachter*innen des Interviews als vermisste Angehörige vor Augen stellt und sich von den Blicken der Täter*innen, die sie festgehalten haben, nicht davon abhalten lässt, sie in all ihrer Schönheit zu sehen, werden die Fotografien in seinen Händen als Repräsentationen von Menschen sichtbar, die – wie alle Verfolgten und Ermordeten – jemandes geliebte Familie und Freund*innen waren und sind.⁶⁷ Gleichzeitig verdeutlicht Stojka in seinem Sprechen und Zeigen jedoch auch die Unumkehrbarkeit der Gewalt, die diese Bilder hervorgebracht hat.

Diese Gewalt ist den in Stojkas Büchern publizierten Bildern und den im Interview gezeigten Reproduktionen in aller Deutlichkeit eingeschrieben: Fast alle der Fotografien bzw. Karteikarten sind mit einem »GESTAPO«-Schriftzug in Form eines Stempelabdrucks versehen, der auf den im Bundesarchiv aufbewahrten Originalen und sonstigen von diesen erstellten Reproduktionen, etwa jenen im Film *Wankostättin* und in den Publikationen zur Ausstellung *The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau*, nicht angebracht ist. Zunächst vermutete ich, dass Stojkas Kopien von einem Archivbestand angefertigt worden sein mussten, der diese Stempel enthält, etwa weil die Dokumente sich im Zuge

65 M. Wittmann: Karl Stojka, 00:06:59-00:07:37.

66 C. Brink: Vor aller Augen, S. 66.

67 Zu diesem »Bedeutungswandel« der Fotografien vgl. F. Reuter: Der Bann des Fremden, S. 143.

ihrer Überlieferung im Besitz der Geheimen Staatspolizei befunden haben könnten. Angesichts der der Tatsache, dass der Schriftzug in seiner minimalistischen Gestaltung jedoch deutlich von jenen von der Gestapo eingesetzten Stempeln abweicht,⁶⁸ stellte ich mir nach anfänglichem Zögern zunehmend die Frage, ob es sein könnte, dass diese erst im Nachhinein auf den Reproduktionen angebracht wurden. Vielleicht sogar von Karl Stojka selbst? Von Sonja Haderer-Stippel, die jahrelang mit ihm zusammengearbeitet und seinen zweiten, posthum erschienenen Bildband mitherausgegeben hat, erfuhr ich schließlich, dass Karl Stojka sich diesen Stempel tatsächlich hatte anfertigen lassen und ihn, wie sie mir mitteilte, »mit Wucht und Wut« selbst auf seinen Kopien der Fotos angebracht hatte. Ihrem Einwand, ob dies nicht einen verfälschenden Eingriff in die Authentizität der Dokumente darstellen würde, »begegnete er«, so ihre Erinnerung, »mit unwidersprechbarer Bestimmtheit, indem er [...] so oder ähnlich sagte, ›Wer, wenn nicht ich, hat alles Recht der Welt, mit diesem Stempel für alle sichtbar deutlich zu machen, WER uns das angetan hat, WER dafür gesorgt hat, dass wir ›aussortiert‹ wurden, dass wir selbst nicht nur abgestempelt, sondern mit einer Nummer tätowiert wurden, die bis über unseren Tod hinaus unsere Namen ersetzen sollten?‹«⁶⁹

Karl Stojka, der sein öffentliches Bezeugen und Erinnern stets explizit mit der Benennung der größtenteils straffreien Täter*innenschaft verband, mag als Überlebender, Zeuge und Künstler einem »Impuls zur Intervention«⁷⁰ gefolgt sein. Anja Sunhyun Michaelsen hat ein solches Vorgehen kürzlich in ihrer Auseinandersetzung mit Arbeiten von Autor*innen und Künstler*innen beschrieben, die angesichts gewaltvoller Dokumente und Leerstellen im Archiv über deren bloße Kontextualisierung hinausgehen und in Reproduktionen der

68 Diese enthielten in der Regel etwa einen Schriftzug in Fraktur, die Ortsbezeichnung der jeweiligen Gestapo-Stelle und, wie die meisten amtlichen Stempel im nationalsozialistischen Deutschland, einen Reichsadler mit Hakenkreuz. Vgl. Axel Doßmann (2011): Lehrmaterial »Mit entnazifiziertem Stempel, 1947«, in: Stiftung »Erinnerung, Verantwortung und Zukunft« (Hg.), Mit Stempel und Unterschrift. Dokumente zur Zwangsarbeit im Nationalsozialismus. Eine digitale Werkstatt für Quelleninterpretation, S. 4. Von 2011 bis 2021 online unter: <https://www.mit-stempel-und-unterschrift.de/> (überarbeitete Neuauflage erscheint 2025). Ich danke Axel Doßmann für die Bereitstellung des Textes.

69 Sonja Haderer-Stippel: E-Mail an Katharina Menschick, 01.01.2025.

70 Anja Sunhyun Michaelsen (2024): »Sichtbarkeit, Affekt und Intervention im postkolonialen Archiv«, in: TFMJ. Journal for Theater, Film and Media Studies 68, S. 57–74, hier S. 57.

Dokumente eingreifen. Während dieser in der Regel als »bedrohlich für den Dokumentationswert und hinderlich für den Erkenntnisgewinn« angesehen wird, erkennt Michaelsen den affektiven Impuls in bestimmten Fällen als »einem Verstehen nicht abträglich, sondern gerade notwendig« an, »um die Bedeutung des Dokuments wirklich erkennen zu können.«⁷¹ Diese Erkennbarkeit herzustellen und die Gewalt »nicht einfach stehen [zu] lassen«, ⁷² bedeutete für Karl Stojka demnach, sie zu verdeutlichen, indem er sie den Reproduktionen, die er der Öffentlichkeit zeigte, in aller Eindringlichkeit einscrieb. Dabei knüpft er an Stilmittel an, die auch seine Malerei, insbesondere seine autobiografischen Gemälde über die nationalsozialistische Verfolgung, prägen. So arbeitete Stojka oft mit einem »re-framing of Nazi propaganda, symbols and terminology«⁷³ und fügte den Bildern textliche Einschreibungen hinzu, die in ihrem Verhältnis zu den weiteren Inhalten etwa eine klarere Wahrnehmbarkeit und explizite Kritik an der dargestellten Gewalt hervorbringen. Ebenso signierte er zahlreiche seiner Gemälde neben seinem Namen auch mit jener Nummer, die ihm im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau auf seinen Arm tätowiert worden war.⁷⁴

In seiner Arbeit mit den Fotografien erreicht Karl Stojka, der stets davon ausging, dass er und seine Familie von der Gestapo fotografiert worden waren,⁷⁵ diese Verdeutlichung, indem er mit der Gestapo jenen Teil des

71 Ebd., S. 60.

72 Ebd., S. 57.

73 Susan Tebbutt (2000): »My Name in the Third Reich was Z:5742«. The Political Art of the Austrian Rom Karl Stojka«, in: Thomas Acton (Hg.), *Scholarship and the Gypsy Struggle. Commitment in Romani Studies*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, S. 69–80, hier S. 78.

74 Vgl. ebd., S. 72, 74–75, 78–79.

75 Ob die Bilder tatsächlich von für die Gestapo tätigen Beamt*innen aufgenommen wurden, konnte ich nicht verifizieren. Dies scheint zunächst unwahrscheinlich, da die Verfolgung von Sinti*zze und Rom*nja im Verantwortungsbereich der Kriminalpolizei verortet war und bekannt ist, dass die Rasseforscher*innen eng mit diesem Teil des Polizeiapparats zusammenarbeiteten. Ebenso unterscheiden sich die von der Gestapo Wien überlieferten erkennungsdienstlichen Fotografien, in denen in der Regel ein Teil der Apparatur, die den Kopf der Fotografierten fixierte, sichtbar ist, in dieser Hinsicht von den von Stojka publizierten Aufnahmen seiner Familie. Gleichzeitig ist belegt, dass die Gestapo in Wien 1938 im Zuge der Einweisung von als »asozial« verfolgten Menschen in Konzentrationslager, auch Sinti*zze und Rom*nja verhaftete. Karl Stojkas Vater wurde 1941 in das Konzentrationslager Dachau verschleppt und unter der Kategorie »Schutzhäft, Arbeitszwang – Reich Asozial« inhaftiert. Laut Angaben der KZ-Gedenk-

nationalsozialistischen Polizeiapparats benennt, der als »Inbegriff der Gewaltherrschaft und des Terrors des NS-Regimes«⁷⁶ gilt und allgemein bekannt ist. Die von Stojka veröffentlichten Bilder wurden an unterschiedlichen Orten zu verschiedenen Zeiten aufgenommen und anschließend von den Rasseforscher*innen auf Karteikarten angebracht bzw. in ihre Sammlung integriert. Für welche Verfolgungsbehörden die jeweiligen Fotograf*innen gearbeitet haben bzw. in welchen Räumlichkeiten die Bilder aufgenommen wurden, lässt sich oftmals nicht mehr detailliert nachvollziehen bzw. enthalten manche der Fotografien Einschreibungen, die zeigen, dass sie in Konzentrationslagern und unterschiedlichen Polizeistellen bzw. Kriminalämtern aufgenommen wurden.⁷⁷ Der Stempelabdruck ist daher nicht als historisch-exakte Angabe der Provenienz der Dokumente, sondern als künstlerische Intervention zu lesen. Sie verweist in ihrer Form auch symbolisch auf das nicht nur sinnbildliche »Abstempeln«, mittels dessen Menschen gemäß der NS-Rassenideologie bestimmten Gruppen zugeordnet, entrechtet, verfolgt und ermordet wurden

stätte Dachau war er zuvor von der Gestapo verhaftet worden. Dass Karl Stojka sich vor allem an die Gestapo als jene Institution, die ihn und seine Familie verfolgte, erinnert, mag auch mit der traumatischen Erfahrung der Deportation und Ermordung seines Vaters zusammenhängen. Vgl. F. Reuter: *Der Bann des Fremden*, S.134-135; Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Hg.) (o.D.): »Gestapo-Opfer. Nicht mehr anonym – Fotos aus der Erkennungsdienstlichen Kartei der Gestapo Wien« (o.D.). Online unter: <https://www.doew.at/erinnern/personendatenbanken/gestapo-opfer> (letzter Zugriff: 17.06.2025); Wolfgang Neugebauer (2024): »Die Gestapo-Leitstelle Wien. Organisation – Verbrechen – Täter – Opfer«, in: Barbara Stelzl-Marx/Andreas Kranebitter/Gregor Holzinger (Hg.): *Exekutive der Gewalt. Die österreichische Polizei und der Nationalsozialismus*, Wien: Böhlau, S. 123–142, hier S.138; Florian Freund/Gerhard Baumgartner/Harald Greifeneder (2004): *Vermögensentzug, Restitution und Entschädigung der Roma und Sinti*, Wien/München: Oldenbourg Verlag, S. 101–103; KZ Gedenkstätte Dachau (Hg.) (o.D.): »Häftlinge im Porträt: Karl Wacker Horvath«, in: [kz-gedenkstaette-dachau.de](https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/kurzbiografie/haeftlinge-im-portraet-karl-wacker-horvath/) (o.D.). Online unter: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/kurzbiografie/haeftlinge-im-portraet-karl-wacker-horvath/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

76 Brigitte Bailer/Elisabeth Boeckl-Klamper/Wolfgang Neugebauer/Thomas Mang (2013): »Die Gestapo als zentrales Instrument des NS-Terrors in Österreich«, in: Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Hg.), *Opferschicksale. Widerstand und Verfolgung im Nationalsozialismus. 50 Jahre Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*. Wien: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, S. 163–190, hier S. 163.

77 Vgl. z.B. K. Stojka: *Mein Name im Dritten Reich*, S. 84, 90, 93, 102, 121, 122, 149; Ders.: *Wo sind sie geblieben...?*, S. 38, 40, 42, 68, 75, 95, 112–113, 122, 156.

und rekurriert dabei zudem auf die Bürokratie als zentrales Instrument des nationalsozialistischen Völkermords.⁷⁸ Stojka macht den in der täglichen Praxis der im Nationalsozialismus zum Mordinstrument gewordenen Verwaltung essenziellen Akt des Stempelns als solchen sichtbar, indem er ihn den Dokumenten in der schwarzen, serifenlosen Schrift in Großbuchstaben seriell und in sofort ins Auge springender Deutlichkeit einschreibt. In visueller Gleichzeitigkeit mit den Fotografien und mit Stojkas Sprechen im Fernsehinterview sowie ihrem Arrangement mit den Texten, Gemälden und Illustrationen in seinen Büchern fungiert der Stempel auch als Instrument der Anklage. So prangt er dort sowohl auf jenem Foto, das Karl Stojka lächelnd und umgeben von seinen Angehörigen auf der Wankostätte zeigt, als auch auf drei weiteren der in Wien aufgenommenen und von Stojka auf derselben Doppelseite publizierten Fotografien. Mit seinen Bildunterschriften gibt Stojka sie als Abbildungen des Wohnwagens seiner Familie, der über einen Stapel Papier gebeugten Rasseforscherin Eva Justin und der Zäune zu erkennen, die die Wankostätte in ein Zwangslager verwandelt hatten. Unter das Bild, das ihn als lächelnden Jungen zeigt, schreibt er, dass seine »Welt damals noch in Ordnung gewesen« sei und er nicht wusste, dass die Aufnahme der Fotografie »den Anfang von Ende« bedeutete.⁷⁹ In diesem Arrangement offenbart sich sowohl Stojkas Erinnerung an die Schönheit dieser Welt, von der er in *Wankostätt'n* erzählt, als auch, dass diese für immer und in aller Absicht zerstört wurde. Er macht die Bilder damit auf eine Weise öffentlich, die es ihnen ermöglicht zu »sagen: Menschen sind imstande, dies hier anderen anzutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergeßt das nicht.«⁸⁰

Diese Bedeutungsebene ist im historisch-konkreten gesellschaftlichen Kontext, in dem die später zu *Wankostätt'n* geschnittenen Filmaufnahmen 1997 entstanden, und in dem Karl Stojka die Fotografien der Verfolgten und Ermorde-

78 Diese Symbolik wird z.B. auch von der Künstlerin Melanie Pilz aufgegriffen, die für die ehemalige Gestapo-Zentrale in Kiel ein Mahnmal in Form eines überdimensionierten Stempels realisierte. Vgl. Bürgerstiftung Schleswig-Holsteinische Gedenkstätten (Hg.) (2020): Gedenkstätten und Erinnerungsorte zur Geschichte des Nationalsozialismus in Schleswig-Holstein. Wegweiser und Bildungsangebote, Rendsburg: Bürgerstiftung Schleswig-Holsteinische Gedenkstätten, S. 102. Online unter: https://gedenkstaetten-sh.de/file/gedenkstaetten-wegweiser-schleswig-holstein_online-fassung.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2025).

79 K. Stojka: Wo sind sie geblieben...?, S. 30–31.

80 S. Sontag: Das Leiden anderer betrachten, S. 134.

ten 2001 im Interview für die Sendereihe *Heimat, fremde Heimat* des österreichischen Rundfunks ORF zeigt, von erschütternder Relevanz. Die für die Sendung verantwortliche ORF-Minderheitenredaktion war 1993 Ziel eines Briefbombenanschlags, der deren Leiterin Silvana Meixner schwer verletzte. Im Zuge der vier Jahre andauernden rechtsterroristischen Bombenserie wurden 13 Menschen zum Teil lebensgefährlich verletzt und im Februar 1995 im burgenländischen Oberwart Erwin Horvath, Karl Horvath, Peter Sarközi und Josef Simon in einem gezielt gegen Angehörige der Minderheit der Romn*ja gerichteten Attentat getötet.⁸¹ Die bisher in Wien, Klagenfurt, Oberwart und Graz gezeigte Ausstellung *Man will uns ans Leben. Bomben gegen Minderheiten 1993–1996* enthält den Ausschnitt einer Radiosendung, in dem Karl Stojka zwei Tage nach dem Anschlag in Oberwart zu den Geschehnissen Stellung bezog.⁸² Karl Stojka, der sich als Überlebender, Zeitzeuge, Schriftsteller und Künstler Zeit seines Lebens zum Genozid an den österreichischen Rom*nja und Sinti*zze sowie zur Kontinuität rassistischer Gewalt öffentlich äußerte und für seine künstlerischen und erinnerungspolitischen Verdienste mehrfach ausgezeichnet wurde,⁸³ interveniert auch im Interview, in dem er die Fotografien zeigt, in einen Erscheinungsraum,⁸⁴ dessen Beschaffenheit er allzu gut kennt. Dazu befragt,

-
- 81 Vgl. Initiative Minderheiten (Hg.) (2024): *Man will uns ans Leben. Bomben gegen Minderheiten 1993–1996*, Stimme. Zeitschrift der Initiative Minderheiten 131, Wien: Initiative Minderheiten, S. 9–11, 19.
- 82 Initiative Minderheiten (2024): Ausstellungsexponat »Statements von Bewohner*innen der Roma-Siedlung, Franz Löschnak, Karl Stojka, Terezija Stoisits, Franz Vranitzky und Erhard Busek, Mittagsjournal Ö1, 6.2.1995«, in: Ausstellung »Man will uns ans Leben. Bomben gegen Minderheiten 1993–1996«, Volkskundemuseum Wien, 24.04.–25.08.2024; kärnten.museum, Klagenfurt, 20.09.–24.11.2024; Offenes Haus Oberwart (OHO), 07.02.–08.03.2025, Volkskundemuseum am Paulustor, Graz, 14.05.–26.10.2025. Die Sendung ist im Online-Archiv der Österreichischen Mediathek des Technischen Museums Wien verfügbar, das Interview mit Karl Stojka findet sich zwischen 00:21:45 und 00:25:17. ORF (Österreichischer Rundfunk) (1995): »Mittagsjournal 1995.02.06«, in: mediathek.at (o.D.). Online unter: <https://www.mediathek.at/atom/114F4E7C-213-000D5-0000C00-114E66EA> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- 83 Karl Stojka wurde 1999 vom österreichischen Bundespräsidenten der Berufstitel Professor verliehen und 2001 erhielt er das Silberne Ehrenzeichen des Landes Wien. Vgl.: K. Stojka: *Mein Name im Dritten Reich*, S. 176; Ders.: *Wo sind sie geblieben...?*, S. 289–290.
- 84 Vgl. F. Balke/A. Polze (2025): *Auftreten als postdigitales Mediengefüge. Foren und Protokolle*; Arendt, Hannah (2019/1972): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper.

dass die Republik Österreich kürzlich angekündigt habe, »Wiedergutmachung an Roma und Sinti« leisten zu wollen,⁸⁵ beginnt er – sichtlich um Fassung ringend und mit zunehmender Empörung – seinem Publikum vorzurechnen, wie viele Jahre seit 1945 vergangen sind, während die Täter*innen in ihren Ämtern geblieben waren, wie viele der wenigen Überlebenden in der Zwischenzeit verstorben sind, wie viele Stunden Zwangsarbeit er als Kind in Konzentrationslagern leisten musste: Er wolle keine Almosen, sondern den ihm dafür zustehenden Arbeitslohn. In aller Eindringlichkeit weist er darauf hin, dass man weder »Tränen kaufen« noch »die Toten wieder auferwecken«; dass nichts wieder gut gemacht werden kann: »Wem sollen sie es geben, ist ja niemand da! [...] Die sind ja alle in«, Karl Stojka greift mit gestikulierender Hand nach den Fotografien, die vor ihm auf dem Tisch liegen und zieht sie näher zu sich heran, »Auschwitz, oder verstorben oder ermordet worden [...]«⁸⁶

Stojka zeigt damit nicht zuletzt die Grenzen eines Diskurses auf, der entlang von Blicken und Repräsentationsformen aus wissenschaftlichen, kuratorischen oder künstlerischen Perspektiven nach einem möglichst sensiblen, womöglich sogar »reparativen«⁸⁷ oder »gerechten«⁸⁸ Umgang mit gewaltvollen Bildern und Dokumenten sucht. Das ist zur Kenntnis zu nehmen, während die diesbezüglichen Debatten dabei keineswegs an Relevanz verlieren. Denn die Bilder sind nach wie vor in der Welt. Nahezu alle der in diesem Artikel erwähnten auf der Wankostätte aufgenommenen Fotografien sind im digitalen Bildarchiv des Bundesarchivs online zugänglich. Eine Spur zu Karl Stojkas Auftritt als Zeuge hat in diese Repräsentationen kürzlich Eingang gefunden: Während ihrer Recherchen zur Überarbeitung der Beschreibungen der öffentlich einsehbaren Fotografien, die im Nationalsozialismus als Sinti*zze und Rom*nja verfolgte Menschen zeigen, fanden die Archivmitarbeiter*innen Informationen über den Film *Wankostätt'n* und entschieden sich dafür, die am Standarddeutsch orientierte und teilweise auf den überlieferten Fotografien angebrachte Schreibweise »Wankostätte« zu der für den Filmtitel

85 M. Wittmann: Karl Stojka, 00:07:37-00:07:59. Die Interviewer*in bezieht sich dabei auf das 2001 beschlossene »Entschädigungsfondsgesetz«. Vgl. Parlament Österreich (2001): »Keine Abgeltung von Leid, aber ein wichtiges Zeichen. Nationalrat beschließt einstimmig Entschädigungsfondsgesetz«, in: Parlamentskorrespondenz Nr. 63/parlament.gv.at (31.01.2001). Online unter: https://www.parlament.gv.at/aktuelles/pk/jahr_2001/pk0063#XXI_I_00476 (letzter Zugriff: 17.06.2025).

86 M. Wittmann: Karl Stojka, 00:07:37-00:13:32.

87 A. S. Michaelsen: Sichtbarkeit, Affekt und Intervention im postkolonialen Archiv, S. 60.

88 C. A. Nixon: Visuelle Gerechtigkeit.

gewählten Transliteration, die sich an Stojkas Wienerischer Aussprache des Ortes als »Wankostätt« orientiert, zu ändern.⁸⁹

Abb. 2: Karl Stojka (2003): *Wo sind sie geblieben...?*, S. 30–31. Mit freundlicher Genehmigung von Bianca Stojka-Davis und Sonja Haderer-Stippel.



Quelle: Karl Stojka (2003): *Wo sind sie geblieben...?*: geschunden gequält, getötet – Gesichter und Geschichten von Roma, Sinti und Juden aus den Konzentrationslagern des Dritten Reiches. Hg. von Sonja Haderer-Stippel und Peter Gstettner, Oberwart: Edition Lex Liszt 12, S. 30–31.

Susan A. Crane hat darauf hingewiesen, dass wir Überlebenden, die sich in ihrem Bezeugen auf von den Täter*innen aufgenommene Fotografien beziehen, zuhören können »without necessarily binding ourselves ethically into a situation where we must regard equally all of the evidence generated by

89 Vgl. BArch/R 165 Bild: E-Mail an Katharina Menschick, 25.02.2025.

›shooting‹ the victims over and over and over again.«⁹⁰ Ich stimme ihr zu und möchte abschließend dennoch, angesichts der Zugänglichkeit der originalen Aufnahmen sowie der Unzulänglichkeit einer ausschließlich textuellen Darstellung von Stojkas visueller Arbeit, zeigen, welche ethische, politische und ästhetische Form⁹¹ Karl Stojka gewählt hat, um das Bild, in dem er lächelnd auf der Wankostätte steht, in all seiner Ambivalenz und in vollem Bewusstsein darüber, dass er damit ausschließlich noch die Erinnerung retten kann, zu veröffentlichen.⁹²

Für ihre großzügige Unterstützung bei der Recherche danke ich Karin Berger und Mag. Sonja Haderer-Stippel sowie den Mitarbeiter*innen des Bundesarchivs, die meine Anfragen beantwortet haben, insbesondere Andrea Ladwig und Berit Walter.

90 Susan A. Crane (2008): »Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography«, in: *History and Theory* 47/3, S. 309–330, hier: S. 328.

91 Vgl. G. Didi-Huberman: *Sehen versuchen*, S. 38.

92 Auch zwei der weiteren von Karl Stojka auf der Doppelseite publizierten Fotografien sind in der Online-Bilddatenbank des Bundesarchivs zugänglich. Für die Aufnahme oben rechts vergebenen Archivtitel wird die Abgebildete als »Mitarbeiterin des Reichsgesundheitsamtes (?) Notizen machend« beschrieben. Der Vergleich mit einer weiteren Aufnahme, in der Eva Justin identifiziert ist, legt aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeit, der getragenen Schuhe und der Aktentasche allerdings äußerst nahe, dass es sich bei der Person in der von Stojka publizierten Fotografie tatsächlich um Eva Justin handelt. Vgl. BArch, Bild 146–1987-111-21, R 165 Bild-244-72 / Fotograf*in jeweils: ohne Angabe. Das Foto unten rechts wurde höchstwahrscheinlich nicht 1942, sondern vor den Deportationen 1941 aufgenommen. Das Bundesarchiv verortet diese Aufnahme in »Wien.- Bretteldorf« und datiert sie auf »1937/1941«, BArch, Bild 146–1987-111-23, Fotograf*in: ohne Angabe. Dass dieselbe Art von Zäunen auch auf der Wankostätte bzw. Hellerwiese angebracht worden war, belegen die in Fußnote 10 erwähnten Fotografien von Franz Göttlicher.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (2019/1972): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper.
- Bailer, Brigitte/Boeckl-Klamper, Elisabeth/Neugebauer, Wolfgang/Mang, Thomas (2013): »Die Gestapo als zentrales Instrument des NS-Terrors in Österreich«, in: Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Hg.), *Opferschicksale. Widerstand und Verfolgung im Nationalsozialismus. 50 Jahre Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes*, Wien: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, S. 163–190.
- Balke, Friedrich/Polze, Anna (2025): »Auftreten in postdigitalen Mediengefügen. Foren und Protokolle«, in: dies. (Hg.), *Forensisches Auftreten. Postdigitale Mediengefüge an den Rändern der Justiz*. Bielefeld: transcript, 2026, S. 11–44.
- Bartlitz, Christine/Dellmann, Sarah/Vowinkel, Annette (2020): »Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet«, in: visual-history.de (20.07.2020). Online unter: <https://visual-history.de/2020/07/20/bildethik/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Barz, Hajdi (2016): *Mimans Geschichte*. Handreichung zum Thema Gadjé-Rassismus. Pädagogisches Begleitmaterial zu vier Video-Modulen aus dem Dokumentarfilm »with WINGS and ROOTS«, Initiative WINGS & ROOTS, Berlin (Hg.). Online unter: https://cms.withwingsandroots.org/wp-content/uploads/2023/12/Mimans_Geschichte_Handreichung_Download.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Baumgartner, Gerhard (2022): »»Me dikhlem suno – ich hatte einen Traum«. Geschichte der österreichischen Künstlerfamilie Stojka: Ein Abriss«, in: Christian Rapp/Ursula Schwarz (Hg.), *Wider die Macht. Die Kunstsammlung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes*, Wien: Residenz Verlag, S. 67–78.
- Baumgartner, Gerhard/Freund, Florian (2007): »Der Holocaust an den österreichischen Roma und Sinti«, in: Michael Zimmermann (Hg.), *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 203–225.
- Berger, Karin (2003): »Reisen in die Kaiserstraße. Begegnungen zwischen den Welten«, in: Ceija Stojka, *Wir leben im Verborgenen. Aufzeichnungen einer Romni zwischen den Welten, mit einem Essay von Karin Berger* (Hg.), Wien: Picus Verlag, S. 245–280.

- Brink, Cornelia (2008): »Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung«, in: WerkstattGeschichte 47, S. 61–74.
- Bruttmann, Tal/Hördler, Stefan/Kreutzmüller, Christoph (2020): Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Bundesarchiv (BArch) (2009): Bestandsbeschreibung zu: R 165/Rassenhygienische und kriminalbiologische Forschungsstelle des Reichsgesundheitsamtes. Bestandsgeschichte, in: invenio.bundesarchiv.de (o.D.). Nach Anmeldung online zugänglich unter: <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/login.xhtml> (Suche nach Bestandssignatur R 165) (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Bundesarchiv (BArch) Berlin: Telefonische Auskunft, 14.02.2025.
- Bundesarchiv (BArch)/R 165 Bild: E-Mail an Katharina Menschick, 03.01.2025.
- Bundesarchiv (BArch)/R 165 Bild: E-Mail an Katharina Menschick, 25.02.2025.
- Bürgerstiftung Schleswig-Holsteinische Gedenkstätten (Hg.) (2020): Gedenkstätten und Erinnerungsorte zur Geschichte des Nationalsozialismus in Schleswig-Holstein. Wegweiser und Bildungsangebote, Rendsburg: Bürgerstiftung Schleswig-Holsteinische Gedenkstätten. Online unter: https://gedenkstaetten-sh.de/file/gedenkstaetten-wegweiser-schleswig-holstein_online-fassung.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Camp, Tina M. (2017): »Chapter 3: Haptic Temporalities. The Quiet Frequency of Touch«, in: Dies.: Listening to Images, Durham/London: Duke University Press, S. 69–100.
- Crane, Susan A. (2008): »Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography«, in: History and Theory 47, S. 309–330.
- Danckwört, Barbara (2005): »Wissenschaft oder Pseudowissenschaft? Die ›Rassenhygienische Forschungsstelle‹ am Reichsgesundheitsamt«, in: Judith Hahn/Silvija Kavčič/Christoph Kopke (Hg.), Medizin im Nationalsozialismus und das System der Konzentrationslager. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag, S. 140–164.
- Didi-Huberman, Georges (2017): Sehen Versuchen, übers. v. Horst Brühmann, Konstanz: Konstanz University Press.
- Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Hg.) (o.D.): »Gestapo-Opfer. Nicht mehr anonym – Fotos aus der Erkennungsdienstlichen Kartei der Gestapo Wien« (o.D.). Online unter: <https://www.doew.at/erinnern/personendatenbanken/gestapo-opfer> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

- Doßmann, Axel (2011): Lehrmaterial »Mit entnazifiziertem Stempel, 1947«, in: Stiftung »Erinnerung, Verantwortung und Zukunft« (Hg.), Mit Stempel und Unterschrift. Dokumente zur Zwangsarbeit im Nationalsozialismus. Eine digitale Werkstatt für Quelleninterpretation. Von 2011 bis 2021 online unter: <https://www.mit-stempel-und-unterschrift.de/> (überarbeitete Neuauflage erscheint 2025).
- Fings, Karola/Sparing, Frank (1995): »Vertuscht, verleugnet, versteckt. Akten zur NS-Verfolgung von Sinti und Roma«, in: Christoph Dieckmann/Matthias Hamann/Susanne Heim/Horst Kahrs/Ahlrich Meyer (Hg.), Besatzung und Bündnis. Deutsche Herrschaftsstrategien in Ost- und Südosteuropa (Beiträge zur nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik, Band 12), Berlin/Göttingen: Verlag der Buchläden. Schwarze Risse/Rote Strasse, S. 181–201.
- Freund, Florian/Baumgartner, Gerhard/Greifeneder, Harald (2004): Vermögenszug, Restitution und Entschädigung der Roma und Sinti, Wien/München: Oldenbourg Verlag.
- Haderer-Stippel, Sonja: E-Mail an Katharina Menschick, 01.01.2025.
- Initiative Minderheiten (Hg.) (2024): Man will uns ans Leben. Bomben gegen Minderheiten 1993–1996, Stimme. Zeitschrift der Initiative Minderheiten 131, Wien: Initiative Minderheiten.
- Kirsch, Eva (2023): »Wankostätt von Karin Berger. AT 2023 | 37 Min.«, in: protokult.de (2025). Online unter: <https://protokult.de/2023/wankostaett-n/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Knoch, Habbo (2001): Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg: Hamburger Edition.
- KZ Gedenkstätte Dachau (Hg.) (o.D.): »Häftlinge im Porträt: Karl Wacker Horvath«, in: [kz-gedenkstaette-dachau.de](https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de) (o.D.). Online unter: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/kurzbiografie/haeftlinge-im-portraet-karl-wacker-horvath/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Michaelsen, Anja Sunhyun (2024): »Sichtbarkeit, Affekt und Intervention im postkolonialen Archiv«, in: TFMJ. Journal for Theater, Film and Media Studies 68, S. 57–74.
- Milton, Sybil (1992): »Preface«, in: United States Holocaust Memorial Museum (Hg.), The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau. Exhibition at the Embassy of Austria: April 30 to May 29, 1992, Washington D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, S. 4–5.
- Milton, Sybil (1992): »The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau«, in: United States Holocaust Memorial Museum (Hg.), The Story of Karl Sto-

- jka: A Childhood in Birkenau. Exhibition at the Embassy of Austria: April 30 to May 29, 1992, Washington D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, S. 7–11.
- Neugebauer, Wolfgang (2024): »Die Gestapo-Leitstelle Wien. Organisation – Verbrechen – Täter – Opfer«, in: Barbara Stelzl-Marx/Andreas Kranebitter/Gregor Holzinger (Hg.), Exekutive der Gewalt. Die österreichische Polizei und der Nationalsozialismus, Wien: Böhlau, S. 123–142.
- Nixon, Christopher A. (2024): »Visuelle Gerechtigkeit. Editorial«, in: kritische berichte 52, S. 2–6.
- Ohne Autor*in (2012): »Den Wahnsinn dokumentieren. Gespräch mit Marika Schmiedt über ihre künstlerischen Arbeiten zu Rassismus gegen Rom_nja und zum Holocaust«, in: Lisa Bolyos/ Katharina Morawek (Hg.), Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus, Wien: Mandelbaum Verlag, S. 150–153.
- Parlament Österreich (2001): »Keine Abgeltung von Leid, aber ein wichtiges Zeichen. Nationalrat beschließt einstimmig Entschädigungsfondsgesetz«, in: Parlamentskorrespondenz Nr. 63/parlament.gv.at (31.01.2001). Online unter: https://www.parlament.gv.at/aktuelles/pk/jahr_2001/pk0063#XXI_I_00476 (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Radonić, Ljiljana (2023): »Displaying Violence in Memorial Museums – Reflections on the Use of Photographs«, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 34, S. 59–84.
- Randjelović, Isidora (2019): Rassismus gegen Rom*nja und Sinti*zze, Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung e. V. (IDA). Online unter: https://www.vielfalt-mediathek.de/material/rassismus-gegen-romnja-und-sintizze/rassismus-gegen-romnja-und-sinti_zze (letzter Zugriff: 17.06.2025)
- Regener, Susanne (1999): Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Reichwald, Anika/Scharnetzky, Julius/Lauer, Johannes/Loewy, Hanno/Skriebeleit, Jörg (Hg.) (2024): Ende der Zeitzeugenschaft? Über den Umgang mit Zeugnissen von Überlebenden der NS-Verfolgung, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Reuter, Frank (2014): Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des »Zigeuners«, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Schmiedt, Marika (2014): Was bleibt: Fragmente einer fortwährenden Vergangenheit. What remains: Fragments of a continuous past, Wien: Art Brut/Marika Schmiedt.

- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten*, übers. v. Reinhard Kaiser, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Stadlober, Gregor (2023): »Glück und Trauer / Bast taj briga. Karin Berger über ihren Film ›Wankostätt‹ / Karin Berger pedar lakero film ›Wankostätt‹«, in: dROMa 70, S. 3–7.
- Stadt Wien (Hg.) (letzte Änderung 2023): »Gedenktafel und -baum für ermordete Lovara, Sinti und Roma«, in: geschichtewiki.wien.gv.at (o.D.). Online unter: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gedenktafel_und_-baum_f%C3%BCr_ermordete_Lovara,_Sinti_und_Roma (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Stadt Wien (Hg.) (letzte Änderung 2025): »Heller (Süßwaren)«, in: geschichtewiki.wien.gv.at (o.D.). Online unter: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heller_\(Süßwaren\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heller_(Süßwaren)) (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Stadt Wien (Hg.) (letzte Änderung 2024): »Barankapark-Hellerwiese«, in: geschichtewiki.wien.gv.at (o.D.). Online unter: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Barankapark-Hellerwiese> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Stojka, Karl (2000): *Mein Name im Dritten Reich*: Z: 5742, Wien: Eigenverlag.
- Stojka, Karl (2003): *Wo sind sie geblieben...?: geschunden gequält, getötet – Gesichter und Geschichten von Roma, Sinti und Juden aus den Konzentrationslagern des Dritten Reiches*. Sonja Haderer-Stippel/Peter Gstettner (Hg.), Oberwart: Edition Lex Liszt 12.
- Stojka, Karl/Pohanka, Reinhard (1994): *Auf der ganzen Welt zu Hause. Das Leben und Wandern des Zigeuners Karl Stojka*, Wien: Picus Verlag.
- Tebbutt, Susan (2000): »My Name in the Third Reich was Z:5742«. *The Political Art of the Austrian Rom Karl Stojka*, in: Thomas Acton (Hg.), *Scholarship and the Gypsy Struggle. Commitment in Romani Studies*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, S. 69–80.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Voice of Diversity (Hg.) (o.D.): »16. Baranka Park Gedenkfeier – Gegen die Schatten der Vergangenheit«, in: voiceofdiversity.at (o.D.). Online unter: <http://www.voiceofdiversity.at/16-baranka-park-gedenkfeier-gegen-die-schatten-der-vergangenheit/> (letzter Zugriff: 17.06.2025).
- Winter, Renée (2023): »Navigating Second Generation Memory and Auto/biography in Home Video. A Video Collection of Hojda Stojka, Son of Artist and Survivor of the Porajmos Ceija Stojka«, in: *Studia austriaca* XXXI/31, S. 5–27.

Zentralrat Deutscher Sinti und Roma (Hg.) (2017): 45 Jahre Bürgerrechtsarbeit deutscher Sinti und Roma, Heidelberg: Zentralrat Deutscher Sinti und Roma, S. 23–30. Online unter: https://zentralrat.sintiundroma.de/wp-content/uploads/2017/05/buch_45jahre_web.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2025).

Archivalien- und Medienverzeichnis

Bezirksmuseum Wien Landstraße, Sammlung Göttlicher.

Bundesarchiv (BArch), Bild 146–1997-023-28 / Fotograf*in: Herrmann (sic) Arnold; Bild 146–1987-109-65 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-109-87 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-114-85 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-109-07 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-109-63 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-109-67 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-114-83 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-109-09 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-108-08 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-108-10 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-108-14 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-111-21 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-106-51 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-108-18 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-115-51 / Fotograf*in: ohne Angabe; Bild 146–1987-108-02 / Fotograf*in: ohne Angabe (nicht online verfügbar); R 165 Bild-244-72 / Fotograf*in: ohne Angabe, Bild 146–1987-111-23 / Fotograf*in: ohne Angabe. Wenn nicht anders angegeben, sind alle Bilder nach Eingabe der jeweiligen Signatur in Anführungszeichen im Feld »Suche in der Bilddatenbank« oben rechts online unter: <https://www.bild.bundesarchiv.de> (letzter Zugriff jeweils: 28.04.2025).

Bundesarchiv (BArch), R165/45.

Cejja Stojka (1999) (AT, R: Karin Berger).

Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW), Akt Nr.: 22.256: Ausstellungsflyer »The Story of Karl Stojka: A Childhood in Birkenau«, Embassy of Austria, United States Holocaust Memorial Council (Hg.).

Initiative Minderheiten (2024): Ausstellungsexponat »Statements von Bewohner*innen der Roma-Siedlung, Franz Löschnak, Karl Stojka, Terezija Stoisits, Franz Vranitzky und Erhard Busek, Mittagsjournal Ö1, 6.2.1995«, in: Ausstellung »Man will uns ans Leben. Bomben gegen Minderheiten 1993–1996«, Volkskundemuseum Wien, 24.04.–25.08.2024; kärnten.museum, Klagenfurt, 20.09.–24.11.2024; Offenes Haus Oberwart (OHO), 07.02.–08.03.2025; Volkskundemuseum am Paulustor, Graz, 14.05.–26.10.2025.

ORF (Österreichischer Rundfunk) (1995): »Mittagsjournal 1995.02.06«, in: mediathek.at (o.D.). Online unter: <https://www.mediathek.at/atom/114F4E7C-213-000D5-00000C00-114E66EA> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

Wankostättin (2023) (AT, R: Karin Berger).

Wittmann, Monika (2001): »Karl Stojka: ›Das ist meine Bitte an die Welt‹«, in: on.orf.at (Ausstrahlung: 05.08.2001). Online unter: <https://on.orf.at/video/13251161/karl-stojka-das-ist-meine-bitte-an-die-welt> (letzter Zugriff: 17.06.2025).

Instabile Schauplätze

Der postkinematografische Täterauftritt der 1980er Jahre¹

Niklas Kammermeier

Als im Jahre 1985 Gerüchte aufkamen, dass der flüchtige NS-Verbrecher Josef Mengele bei einem Badeunfall in Brasilien ums Leben gekommen sei, kam die Jagd nach dem Täter zu einem jähen Ende. Mengele, so das Gerücht, liege nun auf einem Friedhof in Sao Paulo begraben.² Um zu ermitteln, ob es sich bei den dort auffindbaren Knochen tatsächlich um Mengeles Überreste handelte, entwickelte der Anthropologe Richard Helmer ein komplexes Bildgebungsverfahren, das er bereits 1984 als *Schädelidentifizierung durch elektronische Bildmischung*³ in einem Aufsatz vorgestellt hatte. Dafür erzeugte Helmer zwei Video-Bilder. Eine Video-Kamera richtete er auf den exhumierten Schädel Mengeles, den er, ähnlich wie schon bei den phrenologischen Verfahren⁴ des 18. und 19. Jahrhunderts, vermaß und mit Messpunkten markierte. Eine andere Kamera richtete er auf ebenfalls mit Messpunkten versehene Porträt-Fotografien des (noch lebenden) Mengele. Mit Hilfe eines Video-Mixers übertrug er beide Video-Bilder

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert mit kleineren Änderungen und Umstellungen auf Kapitel 5 der Dissertation: Niklas Kammermeier (2024): *Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema*. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsbibliothek, 09.07.2024. DOI: <https://doi.org/10.13154/294-12425>.
- 2 Vgl. Thomas Keenan/Eyal Weizman (2012): *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press, S. 14f.
- 3 Richard P. Helmer (1984): *Schädelidentifizierung durch elektronische Bildmischung*, Heidelberg: Kriminalistik Verlag.
- 4 Die grundlegende Annahme der Phrenologie war, dass bestimmte Gehirnfunktionen in festgelegten Bereichen des Gehirns lokalisiert sind und dass sich der Schädel entsprechend der Form des Gehirns anpasst. Daher glaubte man, dass man die Eigenschaften und Fähigkeiten eines Menschen durch das Abtasten und Analysieren der Schädelform bestimmen könne. Vgl. Jonathan Finn (2009): *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 11.

auf einen Röhrenbildschirm. So entstanden videografische Komposit-Bilder; Schädel und Portrait werden doppelbelichtet.

Abb. 3: Superimposition zweier Videobilder.



Quelle: Keenan, Thomas/ Weizman, Eyal
(2012): *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press,
S. 51.

Die perfekte Übereinstimmung der Messpunkte von Schädel und der fotografierten Gesichter bewies nicht nur die geteilte Identität des fotografierten Subjekts und der sterblichen Überreste, sondern erschuf auch Bilder, die so faszinierend waren, dass sie schnell die Grenzen der forensischen Institutionen verließen und in entbürokratisierter Form in der Presse zirkulierten: Fotografische *Screen Captures* des Röhren-Bildschirms zeigten das Gesicht des Mannes, durch dessen merkwürdig transparente Haut hindurch ein Totenkopf sichtbar wurde. Gesicht und Schädel sind mit schwer lesbaren Markierungen versehen. Bildstörungen der Video-Übertragung und Reflexionen, die

wohl von der spiegelnden Oberfläche des Bildschirms stammen, durchziehen die Bilder (vgl. Abb. 3).

Das Bildgebungsverfahren erzeugte also nicht nur dokumentarische Evidenz, sondern zugleich eine Figur, in der sich juristische und polizeiliche Autorität sowie technische Verfahren der Bilderfassung und Bildübertragung zu einer sinnlichen Evidenz verdichteten. Die durch die Superimposition erzeugte Figur spiegelte dabei in beinahe allegorischer Art und Weise die Reputation des Lagerarztes. Gleichzeitig erschien sie als ein taxonomisch erfasster, fragmentierter, übertragener und auf einem Display aufgerufener »zerstörter Zeichenkörper«⁵. Gefangennahme und Urteil, denen Mengele durch sein Untertauchen entgangen war – erst in Brasilien und dann wortwörtlich im Wasser – wurden also als ikonografische Bildeffekte *post mortem* nachgeholt. Sogar die Bestrafung zeigt sich im Bild: als ikonoklastische Intervention, als Verweigerung der sozialen Valorisierung, die Mengeles bürgerliches Portrait ursprünglich einmal vermitteln sollte.⁶

Die entsprechenden Effekte beschreiben Thomas Keenan und Eyal Weizman als *forensische Ästhetik*, da sich in ihnen ästhetische, epistemische und juristische Funktionen überlagern: Die Bilder adressieren eine *ästhetische Urteilskraft*, welche Evidenz (der Identität) und Urteil (über die juristische und moralische Schuld Mengeles) als sinnliche Figur zur Anschauung bringt.⁷ Die Produktion solcher Bilder, so Keenan und Weizman, sei dabei als juristische Praxis deswegen relevant, weil sie die Hervorbringung eines *Forums* ermögliche. Das Bildverfahren und die anschließenden Rezeptionsakte erzeugen einen Schau-

5 Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink, S. 28.

6 Susanne Regener beschreibt in ihrem Buch »Fotografische Erfassung« die medienhistorische Entwicklung der Bilder von »Kriminellen« als Abgrenzungsbewegung von der bürgerlichen Portrait-Fotografie. Vgl. Susanne Regener (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen.*, München: Wilhelm Fink.

7 T. Keenan/E. Weizman: *Mengele's Skull*, S. 24f.

platz, an dem durch performative Vorführungen »Dinge«⁸ verhandelt, Wissen produziert und Urteile gefällt werden können.⁹

Die Bilder Mengeles präsentieren sich als Ergebnisse eines Verfahrens, das sich nicht innerhalb stabiler Mediengrenzen verorten lässt, sondern diese beständig überschreitet. Sie sind *sowohl* Fotografien *als auch* Videobilder, sowohl operative Bilder einer Kriminalanthropologie als auch entbürokratisierte, ästhetische Artefakte. Dabei besteht ihre *Aura* in der sinnlich vermittelten Tatsache, dass die Bilder als Transportgut¹⁰ einen Weg zurückgelegt haben. Die Darstellungen Mengeles präsentieren sich also als Produkte prozessualer Bildverfahren und -verteilungen, die im Sinne Bellours »between-the-images«¹¹ operieren. Dabei überschneiden sich der Status der Bilder mit dem Status des Täters. Beide sind/waren flüchtig.

Täterauftritte

Im Folgenden sollen postkinematografische Inszenierungen von NS-Tätern besprochen werden, die sich nicht nur (wie die Bilder Mengeles) in der Mitte der 1980er Jahre verorten lassen, und damit vor dem Hintergrund einer spezifischen medienhistorischen und erinnerungskulturellen Situation. Sie lassen sich auch alle als Auftritte beschreiben. In ihrer konkreten Gestaltung reflektieren sie die jeweiligen medientechnischen Auftrittsprotokolle der Bildfassung, -übertragung und -verteilung. Diese Protokolle transformieren das Erscheinen von Tätern in eine »geformte[n] Ankunft«¹², sie »formalisieren« [...] die Herstellung von Anwesenheit unter konventionell geregelten Bedingungen«.¹³ Wie es Juliane Vogel für den Bühnenauftritt (und vor allem

8 Auch Cornelia Vismann beschreibt die Theatralität der Rechtsprechung als performative »Konversion« eines »Dings« in eine »Sache«: »Vor Gericht wird das Ding verhandelt und zur Darstellung gebracht.« Cornelia Vismann (2011): Medien der Rechtsprechung, Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 20. Zum Begriff des Dings siehe: Latour, Bruno (2005): Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht, Berlin: Merve.

9 Vgl. T. Keenan/E. Weizman: Mengele's Skull, S. 29.

10 Simon Rothöhler (2018): Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.

11 Vgl. Raymond Bellour (2011): Between-the-Images, Zürich: JRP Editions SA.

12 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 17.

13 Ebd.

für die Gattung der Tragödie) gezeigt hat, produzieren die im Folgenden beschriebenen Auftritte dabei »Erscheinungskrisen«¹⁴, an denen sich »gesellschaftliche Störungen ablesen«¹⁵ lassen. »[S]ie zeigen Statusprobleme an, sie deuten auf Wahrnehmungs- und Anerkennungskrisen hin und zeigen vielfältige Spielarten verfehlter oder unzureichender Präsenz.«¹⁶

Insbesondere intervenieren die installierten Auftrittspunkte gegen die Idee einer Authentizität des Täters. Sie machen »den Tätern die Hoheit über ihr eigenes Bild, die selbstgewählte Unsichtbarkeit streitig«¹⁷.

Shoah (1985)

Abb. 4: Suchomel tritt auf.



Quelle: Still aus Shoah, <https://www.youtube.com/watch?v=hAHyB-iSeXc> (zugegriffen am 18.08.2020).

14 Ebd., S. 26.

15 Ebd., S. 20.

16 Ebd.

17 S. Rothöhler: Das verteilte Bild, S. 168.

In dem Dokumentarfilm *Shoah* aus dem Jahre 1985 wird Franz Suchomel, derehemalige Unterscharführer im Vernichtungslager Treblinka als einer von insgesamt drei NS-Tätern¹⁸ von Regisseur Claude Lanzmann interviewt. Besonders oft besprochen (und heute in mehreren Versionen auf YouTube verfügbar¹⁹) ist der Moment, in dem sich Suchomel in einer Auftrittssituation befindet. Er singt das Treblinka Lied, ein Marsch-Lied, das Jüd*innen während ihrer Zwangsarbeit im Vernichtungslager auswendig lernen mussten. Ähnlich wie die Bilder Mengeles entsteht das Bild Suchomels zunächst durch ein Screen Capture-Verfahren. Sein Bild erscheint auf einem abgefilmten Röhren-Bildschirm. Auch den Effekt des Unheimlichen teilt Suchomels Bild mit den Bildern Mengeles: Das Bild ist farblos und unscharf. Wabernde Video-Linien durchziehen und deformieren sein Gesicht (Abb. 4).²⁰

Die visuelle Ähnlichkeit zu den Bildern Mengeles lässt sich darauf zurückführen, dass das Erscheinen dieser Täterfigur ebenfalls auf ein komplexes videografisches Verfahren des Bildtransports zurückgeht. Denn um Suchomel überhaupt in ein Bild überführen zu können, drehte Lanzmann ohne das Wissen des Täters mit einer versteckten Kamera, der sogenannten »Paluche«.²¹ Das von der Kamera erfasste Täterbild wurde während des laufenden Interviews *live* auf Monitore in einem Fahrzeug übertragen, das vor der Wohnung Suchomels parkte. Die Monitore wurden wiederum von einer Filmkamera abgefilmt. Simon Rothöhler bezeichnet diese Aufnahmetechnik als ein »video-spezifisches Closed Circuit-System«²², bei dem »Sehen und Senden gewissermaßen streamförmig«²³ zusammenfallen, wodurch das im Filmbild erscheinende Videobild mit der Übertragungstechnik des Fernsehens kurzgeschlossen wird. Auch hier präsentiert sich das Täterbild also als intermediales Trans-

18 Ebenfalls in Erscheinung treten die NS-Täter Franz Schalling und Walter Stier. Vgl. Sue Vice (2013): »Claude Lanzmann's Einsatztruppen Interviews«, in: Jenni Adams/Sue Vice (Hg.), *Representing perpetrators in Holocaust literature and film*; Portland, OR: Valentine Mitchell.

19 Vgl. 07NewYorker (2010): »Treblinka sung by Franz Suchomel.MOV«, in: youtube.com (08.06.2010). Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hAHyB-iSeXc> (zugegriffen am 18.08.2020).

20 S. Vice: *Claude Lanzmann's Einsatztruppen Interviews*, S. 48.

21 Vgl. Claude Lanzmann (2010): *Der patagonische Hase: Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 573; zit. nach: S. Rothöhler: *Das verteilte Bild*, S. 179f.

22 S. Rothöhler: *Das verteilte Bild*, S. 182.

23 Ebd., S. 181.

portgut, dessen Mobilität sich als eindrucklicher, ästhetischer Effekt in das Bild einschreibt.

Die Bilder Mengeles und Suchomels entstehen vor dem Hintergrund einer spezifischen erinnerungskulturellen Situation der 1980er Jahre. Vor allem für die BRD lässt sich dabei der Status der Täterfigur ähnlich wie der Status des Filmbildes beschreiben: Sichtbarkeit geht immer mit den problematischen, teils paradoxen Bedingungen des Sichtbar-Werdens einher.

Deutsche Täterbilder der 1980er Jahre

In ihrem Buch *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung* diagnostizieren Ulrike Jureit und Christian Schneider für die BRD seit Mitte der 1980er Jahre eine Verdrängung von Täterfiguren aus einer zunehmend normierten Gedenkkultur.

Die Täter. Das sind diejenigen, die nicht dazugehören. Das sind diejenigen, die sich aufgrund ihrer Taten disqualifiziert haben. Sie stehen außerhalb der Erinnerungsgemeinschaft, sie sind moralisch, wenn nicht sogar strafrechtlich belastet, durch ihre Gewalttaten geprägt. Sie sind die Schuldigen, mit denen man nichts gemeinsam hat.²⁴

Obwohl diese Diagnose zumindest für die Zeit ab Ende der 1980er Jahre nicht mehr durchgehend haltbar ist,²⁵ lässt sich tatsächlich in den Erinnerungs-Dis-

24 Ulrike Jureit/Christian Schneider (2010): *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Klett-Cotta 2010, S. 29f.

25 Seit dem Ende der 1980er Jahre entwickelte sich nach dem Historiker Gerhard Paul etwa ein »sozialgeschichtlicher Realismus«, der sich mit der quellenunterstützten Untersuchung von Täterfiguren und -perspektiven auseinandersetzt. Vgl. Gerhard Paul (2002): *Die Täter der Shoah: fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?*, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 36. Paradigmatisch hierfür steht der 1988 erschienene Sammelband *Schöne Zeiten. Judenmord aus Sicht der Täter und Gaffer*, der den von Jureit und Schneider vermissten »ambivalenten Erinnerungsinhalt« bereits im Titel trägt. Vgl. Ernst Klee/Willi Dreßen/Volker Rieß (1988): »Schöne Zeiten – Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer«, Frankfurt am Main: S. Fischer. Christopher Browning wiederum prägte mit seinem 1992 erschienenen Buch *Ordinary Men* die öffentliche Diskussion um die Schuld von »ganz normalen Deutschen« (»ordinary men«). Vgl. Christopher R. Browning (1992): *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York: HarperCollins. Zudem konfrontierte die weit rezi-

kursen und in den medialen Repräsentationen dieses Jahrzehnts eine auffallende Abwesenheit von Täterfiguren beobachten. So schreibt der Historiker Wulf Kansteiner:

According to its television image in the Federal Republic, the Holocaust was a crime without perpetrators and bystanders, at least until the early 1990s. German television had made considerable effort to give faces and voices to the survivors, but it never sought to identify the people who committed the crimes or those who watched the catastrophe unfold and remained passive.²⁶

Das weitgehende Fehlen von Täterbildern in den 1980er Jahren lässt sich jedoch nicht allein auf gesellschaftliche Vermeidungs- und Verdrängungsstrategien zurückführen. Vielmehr müssen die Gründe zusätzlich in einem paradoxen Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Täter gesehen werden. So war etwa Claude Lanzmanns Problem bei seinen Versuchen, für den Film *Shoah* Täter vor die Kamera zu bekommen, wie Rothöhler schreibt, »zunächst schlicht drehpragmatischer, lebensweltlicher Natur: die enorme investigative und logistische Schwierigkeit, relevante Täter erst ausfindig zu machen und dann in adäquate Täterbilder zu überführen«²⁷.

Gleichzeitig lässt sich dieser strukturellen Unsichtbarkeit²⁸ eine gegenläufige Beobachtung entgegenstellen: NS-Täter waren in der Nachkriegs-BRD nicht nur *unsichtbar*, sondern auch *allgegenwärtig*. Weitgehend ungesühnte, oder frühzeitig entlassene NS-Täter nahmen im post-faschistischen West-Deutschland Spitzenpositionen in der Polizei, in der Politik, in den Gerich-

pierte erste »Wehrmachtsausstellung« (1995–1999) die Deutschen mit Verbrechen der vermeintlich »sauberen Wehrmacht«.

- 26 Wulf Kansteiner (2006): In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics After Auschwitz, Athens, Ohio: Ohio University Press, S. 122.
- 27 Simon Rothöhler (2017): »Streaming Outtakes. Medienphilologie des Täterbildes: Zur Webedition von Claude Lanzmanns »Shoah«-Material«, in: Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hg.), Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas, Göttingen: Wallstein, S. 321–348, hier S. 332.
- 28 »Der fragliche Personenkreis konnte sich nicht nur angemessenen Gerichtsurteilen entziehen, sondern in fast allen Fällen auch der bilddokumentarischen Erfassung und Adressierung, die einen öffentlichen Blick, einen Diskursanlass konstituiert und das unbehelligte Weiterleben möglicherweise erschwert hätte[.]« S. Rothöhler: Das verteilte Bild, S. 166f.

ten oder in der Wirtschaft ein und konnten ungebrochen ideologischen und politischen Einfluss ausüben.

Täterfiguren zeichneten sich in dieser Zeit also nicht allein durch eine fehlende Sichtbarkeit, sondern vielmehr durch eine *problematische und ambivalente* Sichtbarkeit aus. Sie waren nicht einfach unsichtbar, sondern provozierten durch ihre Existenz in der Gesellschaft der BRD die Frage danach, wann, wo und unter welchen Bedingungen sie als Täter in Erscheinung treten. Dabei erscheint es nicht zufällig, dass die punktuellen Inszenierungen der Sichtbarkeit in einer Zeit auftreten, in der das Kino immer mehr zum *post cinema* wird. Aufgrund technischer Neuerungen²⁹ entwickelt es sich zu der von Raymond Bellour beschriebenen *unsauberen Form*³⁰; es verliert dadurch zunehmend seine stabilen Orte und seine dispositiven Charakteristika.³¹

Die Filme *Wundkanal* und *Notre Nazi*, beide aus dem Jahr 1984, sind komplexe wie komplizierte Beispiele des Versuchs, neue Bilder für die problematische Ortlosigkeit von Täterfiguren zu finden und experimentelle Schauplätze für die Aushandlung von Täter-Schuld hervorzubringen.

Wundkanal (1984)

Ein von Videolinien durchzogenes Bild, offenbar ein abgefilmter Bildschirm, zeigt einen alten Mann, der von dem Teleobjektiv einer versteckten Kamera erfasst wird. Offensichtlich wird aus dem Inneren eines parkenden Fahrzeugs gefilmt. Der beobachtete Mann ist der weitgehend unbehelligt in der BRD lebende NS-Kriegsverbrecher Alfred Filbert. Er wartet erst in einem Café, dann

29 Zu diesen Neuerungen der 1980er Jahre zählen die Weiterentwicklungen und neuen Verfügbarkeiten von Videotechnik, sowohl für den Privatgebrauch (VHS, VCR) als auch für die professionelle (Fernseh-)Produktion (Sony Beta-Max), außerdem die Einführung des nicht-linearen Schnittsystems ab 1984, die Einführung der Fernbedienung 1983, die Einführung des Macintosh Personal Computers 1984 sowie die zunehmende Privatisierung und Differenzierung des Fernsehens. Vgl. Kathy High/, Sherry Miller Hocking/Mona Jimenez (Hg.) (2014): *Emergence of Video Processing Tools – Television Be*, Bristol: Intellect; Michael Z. Newman (2014): *Video Revolutions: On the History of a Medium*, Columbia University Press; Amanda D. Lotz (2018): *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, Cambridge: The MIT Press.

30 Vgl. R. Bellour: *Between-the-Images*, S. 5.

31 Vgl. Francesco Casetti (2015): *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press.

unterhält er sich mit einer weiteren Person. Die überwachende Kamera folgt dem Geschehen mit unruhigen Bewegungen.³²

»Ich bin der Sohn meiner Eltern. Das ist eine Katastrophe. Die hat mich bestimmt.«³³ So kommentierte der Theatermacher, Filmemacher, Autor und politische Aktivist Thomas Harlan in einem Interview ein biografisches Faktum, vor dessen Hintergrund sein künstlerisches Schaffen zeitlebens interpretiert wurde: Thomas Harlan wurde 1929 als Sohn des Regisseurs Veit Harlan geboren, dem erfolgreichen und hofierten Filmregisseur der NS-Zeit, der nicht nur linientreue und von NS-Ideologie durchtränkte Heimatfilme wie *Immensee* (1943), *Opfergang* (1944) oder *Kolberg* (1945) produzierte, sondern auch das anti-semitische »Mordinstrument«³⁴ *Jud Süß* (1943).

Wenn Harlan Mitte der 1980er Jahre mit *Wundkanal* das Medium des (Kino-)Films nutzt, um den NS-Täter Alfred Filbert³⁵ auftreten zu lassen, ist es angesichts seiner Selbstverortung nicht verwunderlich, dass er auch das Medium seines Vaters befragt, dekonstruiert und destabilisiert. Dies geschieht auf vielfache Weise. Zum einem wird gezielt die Grenze zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film verunsichert. Stets wechseln die Inszenierungen zwischen der Diegese eines filmischen Plots und der dokumentarischen Beobachtung vorfilmischer Handlungen. Dokumentarisches und Fiktionales bzw. Fingiertes affizieren sich dabei gegenseitig und werden zunehmend ununterscheidbar. Außerdem nutzt Harlan Mittel des Theaters (Kostüm, Maske, Schauspiel, Kulissen, Proben, Wiederholungen), um den Täter Filbert *verdrop-*

32 *Wundkanal*. Hinrichtung für vier Stimmen (1984) (D, R: Thomas Harlan), TC: 00:00:11-00:02:06.

33 Thomas Harlan/Jean-Pierre Stephan (2011): Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S. 20.

34 Ebd., S. 46.

35 Alfred Filbert war als Führer des Einsatzkommandos 9 ausführend und organisierend an der Ermordung von 11.449 (größtenteils jüdischen) Männern, Frauen und Kindern in Litauen, Weißrussland und Russland beteiligt. Nach Kriegsende war Filbert unter dem Pseudonym Dr. Selbert in Hannover und West-Berlin untergetaucht, wo er als Direktor einer Bankfiliale seine Nachkriegs-Karriere vorbereitete. Nachdem er 1959 enttarnt worden war, wurde er 1962 wegen Mordes in 6800 Fällen zu lebenslanger Haft verurteilt. Wie viele deutsche Kriegsverbrecher kam er allerdings nach verhältnismäßig kurzer Zeit wieder frei: Im Juni 1975 und damit zwölf Jahre nach seiner Inhaftierung entließ man ihn wegen gesundheitlicher Probleme. Vgl. Alex J. Kay (2016): *The Making of an SS Killer: The Life of Colonel Alfred Filbert*, New York: Cambridge University Press.

pelt, d. h. als »Zeichen von Zeichen«³⁶ vor das »distanzierte Bewusstsein«³⁷ eines Publikums zu stellen.

Aber auch Inszenierungen von Videobildern und videografischen Live-Übertragungen öffnen das Dispositiv des Films in *Wundkanal* durchgehend zugunsten intermedialer Konstellationen. Dadurch werden beständig die medialen Bedingungen der innerfilmisch hergestellten Sichtbarkeiten reflektiert und der Blick auf die Täter-Figur verkompliziert. Die filmischen Inszenierungen bringen in teils komplexen Experimentalaufbauten kinematografische Bilder zur Aufführung, die als mobile und mobilisierte Transportgüter in Erscheinung treten: Das Bild Filberts wird etwa beständig auf unterschiedliche ins Bild gesetzte Bildschirme verteilt. Auch der Kinofilm *Immensee* des Vaters Veit Harlan erklingt mehrfach auf der Tonebene und erscheint als Videosignal auf abgefilmten Bildschirmen.

Notre Nazi (1984)

Wundkanal kann auch deshalb als post-kinematografisch bezeichnet werden, weil der Film von einem anderen Film, nämlich von *Notre Nazi* (R: Robert Kramer, FR, 1984) beobachtet wird. *Notre Nazi*, ohne den *Wundkanal* nie öffentlich gezeigt wurde, bildet ein Art *Making Of*, in dem die medialen Bedingungen der Täterauftritte in *Wundkanal* offengelegt werden.

Die von dem Regisseur Robert Kramer geführte (Video-)Kamera zeigt in langen Brennweiten die einzelnen Gewerke bei ihrer Arbeit. Sie zeigt, wie Filbert geschminkt und verkabelt wird, belauscht Backstage-Gespräche der Crew-Mitglieder über ihr ambivalentes Verhältnis zu dem freundlichen alten Mann und zu seinen weitgehend uneingestanden Taten. Immer wieder richtet Kramer den Blick auch auf Thomas Harlan, der rauchend in improvisierten Regie-Räumen vor Skripten und Mischpulten sitzt. Über eine Funkstrecke kommuniziert der Regisseur mit dem verkabelten Filbert, flüstert dem Täter Spielanweisungen und Verbesserungswünsche direkt ins Ohr (»Nach links in die Kamera schauen, nach links. Nach rechts. Entschuldigung«³⁸). Die in *Wundkanal* enigmatisch erscheinenden Bildschirme und Monitore nehmen

36 Erika Fischer-Lichte (1983): *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 19.

37 Ebd.

38 *Notre Nazi* (1984) (FR, R: Robert Kramer), TC: 00:24:00.

hier zunächst eine pragmatische Funktion ein: Mit Hilfe der Video-Monitore kann Harlan das Spiel Filberts sowie Kamera- und Lichteinstellungen überwachen. Die Technologien der Ton- und Bildübertragung sind offensichtlich allein wegen der großen Distanzen notwendig, die zwischen Filbert und den Gewerken in dem unübersichtlich großen Filmstudio entstehen.

Die letzte Szene in *Notre Nazi* weist auffallende Ähnlichkeiten zu dem Auftritt Suchomels in *Shoah* auf. Filbert singt die erste Strophe des Deutschlandlieds, während er als instabiles Videobild auf einem Monitor erscheint. Eine 35mm-Kamera ist vor diesem Bildschirm positioniert und filmt ab, was darauf zu sehen ist. Unvermittelt hört Filbert auf zu singen.³⁹ Schließlich wird das Bild auf dem Monitor zu einem Standbild. Die Video-Übertragung der Täterfigur scheint gestört. Mitten durch das von Video-Zeilen gerasterte Bild zieht sich ein *Glitch*, der Filberts Gesicht in zwei Hälften teilt.

Instabile Schauplätze

Die Uraufführungen der beiden Filme *Wundkanal* und *Notre Nazi*, 1984 auf den Filmfestspielen von Venedig und 1985 auf der Berlinale, gerieten zum Skandal: Die Besetzung des verurteilten NS-Verbrechers Alfred Filbert in der Hauptrolle führte zu heftigen Debatten über die moralischen Grenzen der Filmkunst. Das Publikum warf Harlan »pointless mystification« und »self-absorption« vor.⁴⁰ Das Bundesinnenministerium drohte, den Etat für die Berlinale zu kürzen. Die Produktionsfirma von *Wundkanal* versuchte, die Fördermittel auf dem Klageweg zurückzubekommen.⁴¹ Die weit über die Institutionen des Kinos hinausreichenden Konsequenzen, die die Auftritte der Filmbilder hervorbrachten, zeigen eindrücklich: Bilder, die unter der Logik des Auftritts operieren, haben das besondere Potenzial, Foren, das heißt: Schauplätze der gesellschaftspolitischen und juristischen Aushandlungen zu konturieren.

39 Ebd. TC: 01:48:33.

40 Vgl. Simon Rothöhler (2009): »Opa war ein Nazi«, in: cargo-film.de (17.02.2009). Online unter: <https://www.cargo-film.de/film/reihen/thomas-harlan/opa-war-ein-nazi/> (letzter Zugriff: 28.03.2025).

41 Vgl. Engelmann, Jonas (2010): »Sauvater du Land, du un du tier«, in: jungle.world (18.02.2010). Online unter: <https://jungle.world/artikel/2010/07/sauvater-du-land-du-un-du-tier> (letzter Zugriff: 28.03.2025).

Abb. 5: *Notre Nazi endet mit einem Auftritt Filberts auf dem Monitor.*



Quelle: Still aus *Notre Nazi*

Dabei sind solche Foren einerseits von einer Institutionalisierung spezifischer Auftritte und Auftrittstechnologien (etwa in einem Gericht) abhängig, welche die Habitualisierung und Tradierung bestimmter Auftrittsformen gewährleisten.⁴² Allerdings lassen sich Auftritt und Post-Cinema auch deswegen so produktiv zusammendenken, weil beide eben *nicht* an ein stabiles Dispositiv geknüpft sind, sondern sich an unterschiedlichen Orten formieren können. So schreibt Ulf Otto, das Theater sei »nur *eine* Institution, nur *eine* konkrete Praxisform [Herv. i.O.]«⁴³, um Auftritte hervorzubringen. Der »Orchestergraben«

42 »Durch die Wiederholung an festgelegten Orten, in bestimmten zeitlichen Abständen und nach klar nachvollziehbaren Mustern, die sich in der Wiederholung selbst ähnlich bleiben, wird der Auftritt im Rahmen von institutionalisierten Ausnahmen installiert und schafft habitualisierte und tradierbare Praktiken des Darstellens und Zuschauens.« Ebd., S. 31.

43 Ebd., S. 34.

oder die »Nachrichten« seien »eine andere Institution, der Teleprompter eine andere Technologie«⁴⁴.

Auf ähnliche Art und Weise bestehen nach Keenan und Weizman auch Foren zwar einerseits aus institutionalisierten und habitualisierten Praktiken und Technologien; jedoch beinhalten diese andererseits auch das Potenzial der Veränderung:

Forums are not fixed, even if they are sometimes consolidated within fixed institutional structures; they are dynamic and contingent, temporary, diffused, and networked by new technology and media. They emerge around evidence; they flex, transform, sometime combine with other forums, while at other times they contract or simply come apart, burst, unravel before us.⁴⁵

Gerade die Medienumbrüche der 1980er Jahre können daher als Möglichkeiten gelesen werden, neue Foren herzustellen, um auf die paradoxe Präsenz der gleichzeitig unsichtbaren und allgegenwärtigen NS-Täter zu antworten. Die neue Durchlässigkeit von Mediengrenzen ermöglicht es, die juristischen Foren des Gerichts, der Polizei und der Ermittlungsbehörden mit den Foren des Kinos, des Filmfestivals, des Theaters, des Fernsehens und des Videos zu verschränken.

Post-kinematografische Ästhetik

Das post-kinematografische Täterbild entfaltet seine gesellschaftspolitische Wirksamkeit auch ästhetisch. Die Bilder Mengeles, Suchomels und Filberts wollen sinnlich wahrgenommen werden. Ihre Evidenz erzeugen diese Bilder nicht über epistemologische Realwerte, sondern über die Schauwerte einer eindrücklichen Gestalt, die als faszinierendes, bisweilen unheimliches Transportgut vor den Augen eines Publikums erscheint. Die ästhetische Dimension der Täterauftritte wurde für den Film *Shoah* von Kritiker*innen einerseits als eine im Sinnlichen vollzogene Reflexion aufgewertet. So schreibt die Literaturkritikerin Shoshana Felman über den Auftritt Suchomels:

44 Ebd.

45 T. Keenan/E. Weizman: Mengele's Skull, S. 30.

In the blurry images of faces taken by a secret camera that has to shoot through a variety of walls and screens, the film makes us see concretely, by the compromise it unavoidably inflicts upon *our* act of seeing, (which, of necessity, becomes materially an act of *seeing through*), how the Holocaust was a historical assault on seeing and how, even today, the perpetrators are still by and large invisible. [Herv. i.O.]⁴⁶

Die Ästhetisierung des Auftritts Suchomels durch Lanzmann wurde jedoch auch kritisiert, gerade *weil* sie Reflexion verhindere. So beschreibt Dominick LaCapra die Inszenierung Suchomels als »obsessive, imaginary acting-out or reliving of the traumatic past«⁴⁷ und als »hallucinatory reincarnation«⁴⁸. Dadurch werde eine absolutistische⁴⁹ Distanz zur Täterfigur etabliert, wodurch die Frage nach dem *Warum* verhindert werde (»absolute refusal of the *why* question«⁵⁰). Ebenso kritisch sieht der Kulturwissenschaftler Matthew Boswell eine solche ästhetische Überhöhung:

Suchomel is almost a caricature of the villainous Nazi, the black band that streaks over his eyes on the clandestine film marking him out as wholly ›other‹, with no relationship to ourselves and no insight into his own actions.⁵¹

Das Wissen um Tat und Täter, so die Kritik, wird also in der medialen Inszenierung Suchomels von einer Faszinations- und Projektionsfigur überlagert. Auftrittsmodalitäten, die Täterfiguren als Produkte post-kinematografischer Ver-

46 Shoshana Felman (1992): »The Return of the Voice: Claude Lanzmann's ›Shoah‹«, in: Shoshana Felman/Dori Laub (Hg.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, S. 204–283, hier S. 209; zit. nach: Erin McGlothlin (2010): »Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's Shoah«, in: *Colloquia Germanica* 43/3, S. 235–271, hier S. 241.

47 Dominick LaCapra (1997): »Lanzmann's Shoah: ›Here There Is No Why‹«, in: *Critical Inquiry* 23/2, S. 231–269, hier S. 265; zit. nach: E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, hier S. 238.

48 Ebd.

49 Vgl. E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, S. 238.

50 D. LaCapra (1997): »Lanzmann's Shoah: ›Here There Is No Why‹«, S. 245; zit. nach: E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, S. 238.

51 Matthew Boswell (2011): *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, S. 157; Zit. nach: E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, S. 239.

teilungspraktiken erscheinen lassen, erzeugen mithin immer auch *Problemfiguren des Dokumentarischen*, welche die Referenz der Tat zugunsten affizierender Schau-Effekte einer überhöhten und verklärten Gestalt verunklaren. Der post-kinematografische Täterauftritt bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen gesellschaftspolitischer Aushandlung von Täterschuld und der problematischen Überhöhung eines Täters zur sinnlichen Faszinations- und Projektionsfigur.

Ausgehend von dieser Beobachtung können die Täterbilder der 1980er Jahre als Anfänge einer Ästhetik gesehen werden, die in den kommenden Jahrzehnten im Tabloid-TV, im dokumentarischen Kino bis hin zu (Selbst-)Inszenierungen von Tätern auf YouTube und in Social Media zu finden sind. Ebenso zu finden sind die Ambivalenzen des postkinematografischen Täterauftritts. Demaskierung oder Überhöhung, demokratische Aushandlung oder ästhetizistische Verunklarung, investigative Aufdeckung oder Spektakel der Exponierung? Solche Fragen lassen sich nur durch Analysen beantworten, welche die Konsequenzen eines entgrenzten Kinos berücksichtigen.

Literaturverzeichnis

- Bellour, Raymond (2011): *Between-the-Images*, Zürich: JRP Editions SA.
- Boswell, Matthew (2011): *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Browning, Christopher R. (1992): *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York: HarperCollins.
- Casetti, Francesco (2015): *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press.
- Engelmann, Jonas (2010): »Sauvater du Land, du un du tier«, in: *jungle.world* (18.02.2010). Online unter: <https://jungle.world/artikel/2010/07/sauvater-du-land-du-un-du-tier> (letzter Zugriff: 28.03.2025).
- Felman, Shoshana (1992): »The Return of the Voice: Claude Lanzmann's ›Shoah‹«, in: Shoshana Felman/Dori Laub (Hg.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, S. 204–283.
- Finn, Jonathan (2009): *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Harlan, Thomas/Stephan, Jean-Pierre (2011): *Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Helmer, Richard P. (1984): *Schädelidentifizierung durch elektronische Bildmischung*, Heidelberg: Kriminalistik Verlag.
- High, Kathy/Miller Hocking, Sherry/Jimenez, Mona (Hg.) (2014): *Emergence of Video Processing Tools – Television Be*, Bristol: Intellect.
- Jureit, Ulrike/Schneider, Christian (2010): *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitbewältigung*, Klett-Cotta 2010.
- Kammermeier, Niklas (2024): *Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema*. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsbibliothek, 09.07.2024. DOI: <https://doi.org/10.13154/294-12425>.
- Kansteiner, Wulf (2006): *In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics After Auschwitz*, Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Kay, Alex J. (2016): *The Making of an SS Killer: The Life of Colonel Alfred Filbert*, New York: Cambridge University Press.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal (2012): *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press.
- Klee, Ernst/Dreßen, Willi/Rieß, Volker (1988): »Schöne Zeiten – Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer«, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- LaCapra, Dominick (1997): »Lanzmann's Shoah: ›Here There Is No Why«, in: *Critical Inquiry* 23/2, S. 231–269.
- Latour, Bruno (2005): *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin: Merve.
- Lanzmann, Claude (2010): *Der patagonische Hase: Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lotz, Amanda D. (2018): *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, Cambridge: The MIT Press.
- McGlothlin, Erin (2010): »Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's Shoah«, in: *Colloquia Germanica* 43/3, S. 235–271.
- Newman, Michael Z. (2014): *Video Revolutions: On the History of a Medium*, Columbia University Press.
- Otto, Ulf (2013): *Internetauftritte: Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld: transcript.
- Paul, Gerhard (2002): *Die Täter der Shoah: fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?*, Göttingen: Wallstein Verlag.

- Rothöhler, Simon (2009): »Opa war ein Nazi«, in: cargo-film.de (17.02.2009).
Online unter: <https://www.cargo-film.de/film/reihen/thomas-harlan/opa-war-ein-nazi/> (letzter Zugriff: 28.03.2025).
- Rothöhler, Simon (2017): »Streaming Outtakes. Medienphilologie des Täterbildes: Zur Webedition von Claude Lanzmanns ›Shoah‹-Material«, in: Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hg.), Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas, Göttingen: Wallstein, S. 321–348.
- Rothöhler, Simon (2018): Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.
- Regener, Susanne (1999): Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen., München: Wilhelm Fink.
- Vogel, Juliane (2018): Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.
- Vismann, Cornelia (2011): Medien der Rechtsprechung, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- o7NewYorker (2010): »Treblinka sung by Franz Suchomel.MOV«, in: youtube.com (08.06.2010), Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hAHyB-iSeXc> (zugegriffen am 18.08.2020).

Filmverzeichnis

- Notre Nazi (1984) (FR, R: Robert Kramer).
- Wundkanal. Hinrichtung für vier Stimmen (1984) (D, R: Thomas Harlan).

Auftritt Neben-Klage

Zum Erscheinen und Verdrängen im NSU-Prozess¹

Katrin Trüstedt

Beim Eintreten in den Gerichtssaal A 101 in München durchlaufe ich nicht nur die Sicherheitskontrollen, sondern damit auch einen Wandlungsvollzug wie alles andere in diesem durch die Bundesanwaltschaft am 6. Mai 2013 eröffneten NSU-Prozess. Die einen werden zu Zeug*innen, zu Richter*innen, die anderen zu Anwalt*innen und Nebenklagevertreter*innen. Auch die Fotos, die an diesem Nachmittag gezeigt werden, sprechen nicht etwa einfach für sich selbst, sie müssen ihrerseits erst zu forensischen Beweismitteln werden. Erst selektiert, in eine bestimmte Anordnung gebracht und zusammen mit mündlichen Erläuterungen vom Kriminalbeamten, der nun zum Zeugen geworden ist, dem Gericht und der Öffentlichkeit präsentiert, werden die durch die Fotos derart erzeugten Tatbestände durch die Präsentation dieses Experten mündlich bezeugt.

Und so lege auch ich beim Betreten des Saals mit dem Handy und der Tasche alte Rollen ab und erhalte im Gegenzug eine neue, mit eigenen Vorschriften und Verboten, die den Erscheinungsraum konditionieren, belegte Rolle. Das Oberlandesgericht München ist wie jedes Gericht eine Bühne ganz eigener Art, mit eigenen Regeln und Mechanismen. Als Teil ›der Öffentlichkeit‹, die prinzipiell immer präsent sein können muss, soll ich mich – passiv im Zuschauer*innenraum sitzend – auf der Bühne des Gerichtssaals durch die Staatsanwaltschaft repräsentiert wissen. Die Betroffenen nehmen die

1 Einige der folgenden Gedanken und Lektüren finden sich weiter ausgeführt in Katrin Trüstedt (2022): Stellvertretung. Zur Szene der Person, Konstanz: Konstanz University Press, sowie in dem Blogbeitrag »Prozess des Erscheinens. Vom Rande des NSU-Verfahrens«, in: ZfL Blog vom 23.03.2022. Online unter: <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2022/03/23/katrin-truestedt-prozess-des-erscheinens-vom-rande-des-nsu-verfahrens/> (letzter Zugriff: 30.09.2025).

Dinge hier nicht selbst in die Hand, aber auch ich als Teil der betroffenen Gesellschaft nehme nicht teil, ich bringe mich nicht ein, das überlasse ich der Staatsanwaltschaft.

»Der Angeklagte ist eingeschlafen«, unterbricht der vorsitzende Richter die Befragung des Experten. Lachen im Saal. Ganze Nachmittage lang werden nur Fotos gezeigt, Details von der verbrannten Wohnung von Experten eingeordnet. Das Versprechen dieser gerichtsförmigen »Antwort der Zivilisation auf die Gewalt, die sie verwundet«, die die amerikanische Literaturtheoretikerin Shoshana Felman »die angemessenste und wesentlichste, letztlich bedeutungsvollste Antwort«² nennt, ist keines von absoluter Gerechtigkeit. Es ist vielmehr ein Versprechen des Verfahrens.

Verfahren

Ein Versprechen des professionellen Verhaltens, der Genauigkeit, der Abläufe: Das ist genau der Eindruck, den man bekommt, wenn man auf der Empore sitzt und den langatmigen Präsentationen, wie denen der Fotos, zusieht. Dass hier alles Notwendige gemacht und professionell gemacht wird, dass nichts das Verfahren sprengen kann, dass kein Verbrechen zu groß, keine Tat zu krass wäre, als dass dieser Angriff auf die Gesellschaft hier nicht angemessen behandelt werden könnte, dass dies ein zwar schwieriger und langwieriger, aber letztlich eben doch bewältigbarer Prozess sei. Das Verfahren dieser Antwort verfolgt dabei aber einen dezidiert eigenen Zweck, mit einem durchaus anderen Fokus als dem der gesellschaftlichen Aufarbeitung. Der Strafprozess als jenes öffentliche Verfahren, das den Rechtsfrieden wiederherzustellen sucht, zielt auf die Feststellung individueller Schuld. Und die einschläfernde Gründlichkeit der Fotos von der verbrannten Wohnung vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass alles, was auf dieser Bühne in Erscheinung tritt, wie die Fotos, bereits ausgewählt, gründlich aufgearbeitet und speziell angeordnet und dargestellt wurde, und damit bereits eine Art Vor-Urteil bildet (*Préjugés*).³

2 Shoshana Felman (2002): *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, S. 3.

3 Vgl. Jacques Derrida (1992): *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien: Passagen Verlag. Zur Etablierung des Rechtsfalls aus der Perspektive des Urteils vgl. Thomas-Michael Seibert (2000): »Grundlagen der Urteilsanalyse: Fall, Regel und Topos«, in: Birgit Feldner/Nikolaus Forgó (Hg.), *Norm und Entscheidung. Prolegomena zu einer Theorie des Falls*, Wien: Springer, S. 127–152.

Das Recht beruht, so Sabine Müller-Mall über das Urteilen im Recht, auf der Trennung von Sachverhalt und Norm bzw. Verfahren und Urteil.⁴ Nach Cornelia Vismann wird aber unter den Bedingungen des Gerichts das »strittige Ding [erst] in eine aussprechbare Sache«⁵ konvertiert, über die dann entschieden bzw. an die Rechtsfolgen geknüpft werden kann. Und, wie ich betonen will, *nur* über dieses durch den Eintritt ins Verfahren bereits konvertierte Ding kann auch geurteilt werden. Was das Gericht auszeichnet, ist sein Verfahren, so auch Niklas Luhmanns Charakterisierung aus *Legitimation durch Verfahren*. Luhmann unterstreicht damit die Notwendigkeit, »Konflikte umzustrukturieren und in Konflikte über zu treffende Entscheidungen zu verwandeln. Für unentscheidbare Konflikte müssen entscheidbare Konflikte substituiert werden.«⁶ Es ist aber Teil des Vor-Urteils, wenn der Beschluss der Migrationsgesellschaft übersetzt wird in die Frage nach der genauen Höhe der Schuld der einen Angeklagten und weniger Mitangeklagter. Etwas bleibt auf der Strecke, das nicht behandelt werden kann. Als eine eigene Miniaturbühne der Welt entscheidet das Gericht nicht nur über Schuld und Unschuld als Ergebnis des Prozesses, sondern eben auch darüber, wer, was, wo und wie zu diesem Zweck im Verfahren überhaupt erscheinen und durch dieses Erscheinen daran teilhaben kann.

Beate Zschäpe betritt den Saal.

Erscheinen der Angeklagten

Der Tatbeitrag der Angeklagten Zschäpe [...] war [...] von essenzieller Bedeutung für die beabsichtigten Überfälle und Anschläge. Dies war der Angeklagten Zschäpe bekannt und *sie unterwarf sich willentlich*, ebenso wie Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt, dieser gemeinsam gewollten Gesamtkonzeption.⁷

-
- 4 Vgl. Sabine Müller-Mall (2023): *Verfassende Urteile: Eine Theorie des Rechts*, Berlin: Suhrkamp, S. 98.
 - 5 Cornelia Vismann (2011): *Medien der Rechtsprechung*, Alexandra Kemmerer/Markus Krajewski (Hg.), Frankfurt a.M.: Fischer, S. 20.
 - 6 Niklas Luhmann (1989): *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 101.
 - 7 Urteil vom 11. Juli 2018 Buch I: Abschnitt III: Feststellungen zum Sachverhalt. Online unter: <https://fragdenstaat.de/dokumente/4766-nsu-urteil/> (letzter Zugriff: 06.03.2025).

Die Bundesanwaltschaft hatte sich in ihrer Anklageschrift auf eine erweiterte Einzeltätertheorie festgelegt und von »einer singulären Vereinigung aus drei Personen« gesprochen, und das trotz zahlreicher Hinweise auf ein Unterstützernetzwerk und trotz der Ermittlungen gegen neun weitere Beschuldigte und gegen Unbekannt. »Mit dem Tod dieser beiden Personen [Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt] am 4. November 2011 war die terroristische Vereinigung NSU aufgelöst,« hieß es in der Anklageschrift, die das Urteil als Vor-Urteil vorbereitet. In ihrer Anklageschrift hat die Bundesanwaltschaft den Umfang des Falles stark eingrenzt und sich so fast ausschließlich auf die Hauptangeklagte Zschäpe konzentriert, deren Erscheinen daher nun umso wichtiger ist.

Aus den verschiedenen Puzzleteilen des Beweismaterials will sich das Gericht ein ›Gesamtbild der Angeklagten‹ machen. Die besondere Form des forensischen Auftretens ist an die spezifische Medialität des deutschen Strafprozessrechts gebunden. Es ist wohl nicht zuletzt dieser Eigenlogik des rechtlichen Verfahrens geschuldet, dass keinerlei Aufzeichnung und kein Protokoll dieses Verfahren festhält (die Gerichtsverhandlungen sind nicht offiziell dokumentiert, und das offizielle Prozessprotokoll enthält nur Formalien). Der Inhalt der Aussagen von Zeug*innen oder anderen Personen im Gerichtssaal wird weder visuell, akustisch noch schriftlich dokumentiert. Damit zielt das deutsche Strafprozessrecht, einem Präsenz-Paradigma von Mündlichkeit und Unmittelbarkeit verpflichtet, darauf, die Wahrheit vor den Augen des Gerichts ans Licht zu bringen. Ein Erbe der Rechtsreformen des 19. Jahrhunderts, im Gefolge der Französischen Revolution umgesetzt, prägt dieses Paradigma das kontinentaleuropäische Recht bis heute. Denn die Rechtsreformen transformierten die ehemals schriftlichen und geheimen inquisitorischen Prozesse in öffentliche Verfahren mit mündlichem Vortrag der Beteiligten (Mündlichkeitsprinzip) und mit unmittelbarem, direktem Kontakt des Gerichts zu den Prozessparteien und Prozessbeteiligten (Unmittelbarkeitsgrundsatz).⁸ Zugleich wurde der Fokus des Prozesses auf das angeklagte Subjekt verlagert, das als ein Subjekt mit Motiven und Absichten, einem freien Willen und einer Gesinnung nun vor dem Gesetz, vor dem Gericht und vor der Öffentlichkeit erscheinen und gehört werden sollte, um verurteilt werden zu können, wie u.a. Cornelia Vismann herausgestellt hat.⁹

8 Vgl. das »Hier & Jetzt« von Kathrin Röggla (Kathrin Röggla (2023): *Laufendes Verfahren*, Berlin: Fischer).

9 »Als der Strafprozeß im 19. Jahrhundert auf die Maxime mündlicher Verhandlung umgestellt hat, kam es, verkürzt ausgedrückt, nicht mehr auf den Rhetor-Anwalt an, son-

»[S]ie unterwarf sich *willentlich*, dieser gemeinsam *gewollten* Gesamtkonzeption.« Was das Oberlandesgericht München im Namen des Volkes aus der Innenperspektive der Angeklagten feststellt (die Erzähltheoretikerin würde von interner Fokalisierung sprechen), behauptet es (im Unterschied zu der ausgewiesenen Fiktion einer Erzählung) im Indikativ als faktisch: So ist es gewesen. Dies war tatsächlich ihr ganz eigener Wille. Dieses Gesamtbild der Angeklagten mit einem unabhängigen, freien Willen ist nun aber gerade nicht dadurch entstanden, dass sie von sich aus – willentlich – die Initiative ergriffen und in Erscheinung getreten wäre und sich und ihren Willen offenbart hätte. Vielmehr tut sie alles, um nicht nur nicht so, sondern überhaupt gar nicht in Erscheinung zu treten. Sie kehrt dem Publikum und den Kameras den Rücken zu, verschanzt sich hinter ihren Anwälten, und schweigt. Mit dem Aussageverweigerungsrecht der Angeklagten ist das Schweigen der Angeklagten, deren Auftreten einerseits am meisten erwartet wird, andererseits gewissermaßen vor-programmiert. Entgegen dem Paradigma der Unmittelbarkeit ist ihr Auftreten ein fast vollständig vermitteltes; wie alles und alle anderen im Prozess, ist es die Angeklagte, um deren Bild es bevorzugt geht, die gerade nicht selbst, sondern vermittelt durch andere Personen und Medien in Erscheinung tritt.

Vermittelt durch die Zeug*innen. Während des gesamten Prozesses treten fast 600 Zeug*innen auf, die auf die eine oder andere Weise über sie, manchmal für sie, auf jeden Fall an ihrer Stelle sprechen und ein Bild von Beate Zschäpe erstellen, während sie danebensitzt, sich aber weigert, zu ihrem eigenen Erscheinen beizutragen.

Vermittelt durch die Akten. Die Richter*innen oder andere zur Befragung befugte Prozessbeteiligte können in einem sogenannten Vorhalt aus den Akten (z. B. vorangegangenen Vernehmungen) zitieren, die also durchaus vor- und der Vernehmung zugrunde liegen, und die die mündliche Verhandlung im Hier und Jetzt entgegen dem Paradigma der Unmittelbarkeit maßgeblich informieren.¹⁰

dern auf das verhörte Subjekt. Seither geht es in Strafverfahren darum, den Täter zur Rede zu stellen, ihn zur Verantwortung zu ziehen. Er muß gehört werden, damit ein Urteil über ihn gesprochen werden kann.« (Cornelia Vismann (2012): »Karl Kraus: die Stimme des Gesetzes«, in: Dies., Das Recht und seine Mittel, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 221.)

10 Vgl. Cornelia Vismann (2000): Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt a.M.: Fischer.

Vermittelt durch die Anwalt*innen. Als die Verteidigung sich schließlich entscheidet, Zschäpes ursprüngliche Strategie des Schweigens zu ändern und sie nun doch vor Gericht Aussagen machen zu lassen, verfassen die neuen Verteidiger diese Aussagen vorab schriftlich und tragen sie in Zschäpes Namen vor. Nachdem Zschäpe in dieser Form tatsächlich »selbst gesprochen« hat, werden die Rufe, sie solle sich nicht länger hinter ihren Anwalt*innen und ihrer »Fassade« und »formalen«, »unpersönlichen« Erklärungen verstecken, nur noch lauter: Das Begehren nach einem In-Erscheinung-Treten Zschäpes ist so groß, dass die dafür vorgesehenen verfahrensüblichen Formen nicht ausreichen; sie soll innerhalb des Verfahrens gänzlich von diesem unabhängig, von sich aus, authentisch selbst auftreten.

Auftritt Nebenklage

»Ich nenne jetzt die Nebenklagevertreter mit ihren Mandanten. Die merken Sie sich eh nicht«¹¹, sagt der Richter aus Elfriede Jelineks Stück *Das schweigende Mädchen* zur Eröffnung der Sitzung. Wenn Beate Zschäpe auftritt, sehe ich sie zentral vor mir, um vom Gericht und der Öffentlichkeit beurteilt zu werden. Die Nebenklage, die mit Abstand größte Fraktion im Gerichtssaal, sehe ich nur zu einem kleinen Teil und auf einem kleinen Bildschirm. Relegiert auf die Plätze *unter* der erhöhten Loge für Presse und Öffentlichkeit, nehmen die 95 Nebenkläger*innen vertreten von 60 Anwalt*innen vom Rande aus am Prozess teil. Auf verschiedene Weise und auf unterschiedlichen Ebenen werden die Opfer des Terrors in dieser rechtlichen Antwort auf den Terror aus dem Blickfeld gerückt, übergangen, und immer wieder daran gehindert, im Prozess in Erscheinung zu treten.¹² Nachdem die Attentate des NSU, die hier verhandelt werden, auf die Existenz und Sichtbarkeit seiner Opfer in diesem Land zielten, richtet der Prozess, der auf diese Gewalt antwortet, seine Aufmerksamkeit seiner Eigenlogik gemäß nicht auf die Opfer, sondern auf die Angeklagte (Täterjustiz). Darin setzt sich aber die Verdrängung und Marginalisie-

11 Elfriede Jelinek (2015): *Das schweigende Mädchen*, in: Dies., *Das schweigende Mädchen*. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke, Hamburg: Rowohlt.

12 Vgl. Hilkje Charlotte Hänel (2023): »Germany's silence: Testimonial injustice in the NSU investigation and willful ignorance in the NSU trial«, in: *Constellations* 2, S. 253–268.

rung fort, die den NSU-Komplex seit jeher prägt¹³ – die Marginalisierung und das Verhindern eines In-Erscheinung-Tretens, das Unsichtbarmachen¹⁴ durch die polizeilichen Ermittlungen,¹⁵ durch die Geheimdienste,¹⁶ durch die mediale Berichterstattung¹⁷ und schließlich durch die Gerichtsverhandlung selbst.

Das Strafverfahren gesteht traditionell den Opfern der Gewalt, die allein als Zeug*innen auftreten, keinen maßgeblichen Anteil zu. Als Opfer schließt die deutsche Strafprozessordnung Familienangehörige von Ermordeten zwar nicht mehr vollständig aus, sie gesteht ihnen bei bestimmten Straftaten durch das Recht, dem Verfahren als Nebenkläger*innen beizutreten, allerdings nur eine untergeordnete Rolle zu. Ihr Platz im Gericht ist ›neben‹ der Anwaltschaft, aber sie sind von der Bühne verbannt unter die Zuschauer*innen-Empore. Die ihnen zugestandene Rolle ist die sekundäre einer Unterstützung der Staatsanwälte bei der Führung der Anklage gegen die Angeklagten. Nur in den Randzonen des Gerichts sind sie anzutreffen. Im Zuschauer*innenraum sitze ich über ihnen und neben dem Verwandten eines Opfers. In der Cafeteria rede ich mit einem Vertreter der Nebenklage; Hinterbliebene der Opfer sitzen an einem Tisch, während der NSU-Unterstützer André Eminger, der die Worte ›Die Jew Die‹ auf seinen Oberkörper tätowieren ließ, am Nebentisch sein Schnitzel isst.

Mit Fragen und Anträgen zur Rolle der staatlichen Dienste und ihrer Informant*innen in der Neonaziszene versuchen Anwält*innen der Nebenklage immer wieder, den begrenzten Rahmen der Anklage zu erweitern, der sich allein auf die individuelle Verantwortung von Zschäpe und vier ihrer Unterstüt-

-
- 13 Vgl. Nina Bach (2017): Institutioneller Rassismus im NSU-Prozess. Eine Dispositivanalyse, Arbeitshefte aus dem Otto-Stammer-Zentrum 28, Berlin.
 - 14 Vgl. Jasmin Siri (2013): »Vermisst?: Zur Entstehung von Positionen der Unsichtbarkeit«, in: Imke Schmincke/Jasmin Siri (Hg.), NSU-Terror: Ermittlungen am rechten Abgrund. Ereignis, Kontexte, Diskurse, Bielefeld: transcript, S. 193–202.
 - 15 Vgl. Kemal Bozay/Bahar Aslan /Orhan Mangitay/Funda Özfirat (Hg.) (2016): Die haben gedacht, wir waren das. MigrantInnen über rechten Terror und Rassismus, Köln: PapyRossa Verlag; Elif Kubaşık/Gamze Kubaşık (2016): »Polizeiliche Ermittlungen gegen Opfer des NSU und deren Angehörige«, in: RAV Sonderbrief Rassismus & Recht 211, S. 98–100.
 - 16 Antonia von der Behrens (2017): »Kontrolle als Gestaltung: Der Verfassungsschutz und der NSU-Komplex«, in: Kritische Justiz 50.1, 38–50; Rolf Gössner (2019): »Neonazis im Dienst des Staates: Die Verstrickung des Inlandsgeheimdienstes in rechtsextreme Szenen und Parteien sowie das Umfeld des NSU«, in: Indes 8.4, S. 61–74.
 - 17 Fabian Virchow/Tanja Thomas/Elke Grittmann (2015): ›Das Unwort erklärt die Untat.« Die Berichterstattung über die NSU-Morde – eine Medienkritik, Frankfurt a.M.: Otto-Brenner-Stiftung.

zer konzentriert. Eine der zentralen Kontroversen dieses Prozesses findet damit nicht zwischen der Staatsanwaltschaft und der Verteidigung statt, die sich im Gerichtssaal gegenüberstehen, sondern zwischen der Staatsanwaltschaft und den Anwalt*innen der Angehörigen, die doch eigentlich in dieselbe Richtung blicken und zielen sollen. Was als Nebenklage bezeichnet wird, soll an der Seite der Hauptanklage und dieser also zur Seite stehen, bleibt aber gleichzeitig außerhalb und abtrennbar von ihr. Die Nebenklage agiert in einer Nebenrolle, als Nebenfigur auf einem Nebenschauplatz.¹⁸

Doch gerade von diesem Nebenschauplatz her, der außerhalb des Blickfeldes der Zuschauertribüne liegt, kommen die größten Herausforderungen für die Staatsanwaltschaft und das Gericht. Aus ihrer marginalisierten Position heraus stellen Angehörige der Opfer das Gerichtsverfahren auf Schritt und Tritt infrage. Mit Beweisanträgen zur Vernehmung bestimmter Zeug*innen des Geheimdienstes oder ihrer ehemaligen Informant*innen und mit Erklärungen nach Zeugenvernehmungen erweist sich die Nebenklage als treibende Kraft gesellschaftlicher Anliegen.¹⁹ Und hier, zwischen der Anklage und der Nebenklage, wird der zentrale Konflikt ausgetragen: nämlich der um die Frage, worum es in diesem Prozess eigentlich geht und was Teil des Prozesses ist und was nicht: was wie erscheinen kann. Die Nebenklage beharrt darauf, in den Prozess, in dem es nur um die Schuld dieser einen Person und einiger ihrer Unterstützer gehen soll, jene Themen einzubringen, die aus Sicht der Gerichte für den Fall irrelevant sind: die rechte Szene, die strukturell rassistischen Ermittlungen, die Informant*innen, die Rolle der Geheimdienste. Gegen den Widerstand der Staatsanwaltschaft und im Verlauf des Prozesses zunehmend auch

18 Heute dominieren andere, auch virtuelle Öffentlichkeiten, die die Verdrängungs- und Verhinderungsmechanismen weiter zuspitzen. Mit der Unterschrift »NSU 2.0« versandten deutsche Rechtsextremisten seit August 2018 bisher rund 170 Morddrohungen per Fax, E-Mail, SMS oder mit Kontaktformularen an bestimmte Empfänger*innen. Sie bedrohten oft Frauen mit Migrationsbiografie, wie die Frankfurter Rechtsanwältin Seda Başay-Yıldız, die öffentlich gegen Rassismus, Antisemitismus, für Geflüchtete und Migrant*innen eintreten. So sind diese Drohungen der Versuch, Personen durch Einschüchterungen am Auftreten zu hindern oder aus dem öffentlichen Raum wieder zu verdrängen – gerade solche Personen, die sich dafür einsetzen, denen das Erscheinen zu ermöglichen, die aus den genannten Gründen daran gehindert werden sollen.

19 Alexander Hoffmann/Björn Elberling (2023): »NSU-Prozess. Prozessbericht aus Sicht der Nebenklage im Prozess gegen Verantwortliche des ›Nationalsozialistischen Untergrund‹«, in: nsu-nebenklage.de. Online unter: www.nsu-nebenklage.de/ (letzter Zugriff: 15.08.2023).

gegen den Widerstand der Richter*innen hat die Nebenklage in der Verhandlung eine deutlich größere Rolle gespielt, als ihr zugedacht gewesen war.²⁰

Verfahren und Urteil: nach dem Schluss

Fixiert auf Zschäpe, als isolierbare einzelne schuldige, Täterin, die aus eigener innerer Motivation heraus gehandelt hat, unterschlägt das Urteil durch den Indikativ ihrer Feststellung, dass dieses Erscheinen Zschäpes nur durch vielfältige Strukturen, Verfahren und Vermittlungen ermöglicht wurde. Damit bedient das Gericht ungewollt ein Phantasma des NSU – das Phantasma der Souveränität eines homogenen Volkes, das endlich hinter seinen Politiker*innen, die es durch Repräsentation verstellen und verraten, hervortreten müsse. Ein solches Phantasma misstraut der Vermitteltheit von Repräsentation, Verfahren und Institution, sowohl im Sinne der Sprache (»Taten sprechen lauter als Worte« war eines der Mottos des NSU) als auch im Sinne der politischen oder juristischen Repräsentation. Mit diesem Urteil über eine isolierte Täterin, die aus eigenem Willen heraus unabhängig von Strukturen etc. handelt, wäre dann die Quelle der Gewalt lokalisiert, sie wäre mit Zschäpe erschienen, mit Zschäpe beurteilt und verurteilt worden, und mit ihrer Freiheitsstrafe folgerichtig gebannt. In einem präsentischen Prozess (»nach der Tat«) kann eine Einzeltäterin auf diese Weise vermeintlich zur Erscheinung gebracht werden; die strukturelle Gewalt dagegen, die die Nebenklage adressiert, entzieht sich dieser Form und auch dieser Zeitlichkeit.

Vom 17. bis 21. Mai 2017 berief das Aktionsbündnis *NSU-Komplex auflösen!* sein erstes Tribunal über fünf Tage am Schauspiel Köln ein.²¹ In seiner zeitlichen Parallelität zum offiziellen NSU-Prozess am Oberlandesgericht in München sowie zu den parlamentarischen Untersuchungsausschüssen²² positio-

20 Mehmet Gürcan Daimagüler (2014): »Politisierung« im NSU-Prozess. Unnötige Verfahrensverzögerung oder umfassende Aufklärung?, in: Zeitschrift für Rechtspolitik 47,5, S. 143–145.

21 Lückenlos e. V. (Hg.) (2020): Tribunale NSU-Komplex auflösen: Wir klagen an! Leipzig: Eigenverlag.

22 Vgl. Martin H.W. Möllers/Robert Christian van Ooyen (2015): NSU-Terrorismus: Ergebnisse der parlamentarischen Untersuchungsausschüsse und Empfehlungen für die Sicherheitsbehörden, Frankfurt a. M.: Verlag für Polizei-Wiss.

nierte sich das Tribunal als ein Gegen-Prozess²³, in der Tradition der weltweiten nichtstaatlichen Tribunale, der von einer spezifischen Spannung geprägt ist: Einerseits ahmt er wie viele der Peoples' Tribunals trotz seiner Unabhängigkeit von staatlichen Mandaten und fehlender Rechtskraft rechtsstaatliche Prinzipien und strafprozessuale Verfahren nach und zeigt, welche realen Verwirklichungen der Grundrechte möglich wären. Andererseits rückt das Tribunal über die Schaffung von Gegen-Öffentlichkeiten, die Beeinflussung der öffentlichen Meinungsbildung und besonders über das Verstärken der öffentlichen Sichtbarkeit und Hörbarkeit marginalisierter Opfer und Betroffener des verhandelten Unrechts in die Nähe des Theaterkontextes – wie bspw. *Milo Raus Kongo Tribunal* (2015/2017), von dem es sich aber wiederum abgrenzen muss, da es sich gerade nicht um eine Theaterproduktion handelt. Der formulierte Anspruch, dass »[w]ährend des Tribunals in Köln [...] die Betroffenen die Dinge selbst in die Hand [nehmen]«, ist sowohl eine Abgrenzung zum Gericht als auch zum Theater, die beide zwar einem Unmittelbarkeitsideal unterliegen, aber über Repräsentation, Delegation und Verfahren funktionieren. Das bietet eine große Chance – eben über die Beeinflussung der öffentlichen Meinungsbildung und dem Bestreben, marginalisierte Opfer und Betroffene sichtbarer und hörbarer zu machen –, aber auch eine Gefahr, gerade in diesen Zeiten, wo nicht nur die Migrationsgesellschaft, sondern auch staatliche und demokratische Institutionen durch Rechte unter Beschuss sind: die Gefahr, die Institutionen ganz abzulehnen, die mit ihren distanzierten Verfahren einerseits eine Verdrängung der Opfer befördern, aber andererseits auch durch Distanznahme Opfer entlasten und Traumata verhandelbar und sichtbar machen können.

In diesem Sinne sehe ich mich als Teil der Mehrheitsgesellschaft weniger von der Bundesanwaltschaft als vielmehr von der Nebenklage vertreten. Die Nebenklage, die diese Rolle weder beansprucht noch die Mittel dazu hat, sie einzunehmen, bringt doch aus ihrer marginalisierten Position heraus die Notwendigkeit gesellschaftlicher Aufarbeitung *innerhalb* des Verfahrens in dieses ein.²⁴ Von seinem Rande aus verweist sie über seine Grenzen hinaus, wie et-

23 Vgl. Madlyn Sauer (2022): Wir klagen an!: NSU-Tribunale als Praxis zwischen Kunst, Recht und Politik, Massimo Perinelli (Hg.), Münster: Unrast.

24 Vgl. Alexander Seifert (2019): »Der NSU-Prozess aus Sicht der Nebenklage«, in: Deutsche Richterzeitung 97.2, S. 55; Vgl. Patrick Stadtbäumer (2023): Die Gruppenvertretung der Nebenklage im Strafprozess: Das Umfangsverfahren »NSU-Prozess« als Auslöser für die Einführung der gemeinschaftlichen Interessenvertretung, Berlin: Peter Lang.

wa auf die Untersuchungsausschüsse, die der staatlichen Mittäterschaft zum Teil nachgegangen sind, und auf die Gegenkräfte des NSU-Tribunals und einer künstlerisch-aktivistischen *counter forensics*. So reflektiert die Nebenklage die Grenzen des Strafprozesses und die Notwendigkeit von Repräsentation, Medialität und Stellvertretung, so problematisch sie sein mögen. Sie tut dies in dem, was sie gegen die Staatsanwaltschaft immer wieder in den Prozess einbringt: die Unterstützerszene, die Rolle der Polizei und der Geheimdienste; aber auch in dem, wie sie es einbringt: aus ihrer Randposition heraus, als ein heterogener vielstimmiger Chor, durch Anwält*innen, aber eben auch durch andere Medien wie die einer *counter forensics*.

Auf Betreiben des Nebenklägers İsmail Yozgat sind die Rekonstruktionen der Gruppe Forensic Architecture als Beweismittel angefertigt worden.²⁵ Basierend auf geleakten Polizeidokumenten – Polizeiberichte, Zeug*innenausagen, Telefon- und Computeraufzeichnungen, Tatortfotos und dem Polizeivideo einer Nachstellung durch den Verfassungsschutzmitarbeiter Temme für die Polizei – hat Forensic Architecture digitale und analoge Modelle erstellt und die Abläufe in Reenactments in einem eigens gebauten Modellcafé noch einmal nachgestellt. Eine solche *counter forensic*, wie Eyal Weizman und sein Team ihre Arbeit nennen, bietet eine Gegenkraft zur staatlichen Forensik und Polizeiarbeit.²⁶ So wendet die Nebenklage ihre herkömmliche Rolle im Gericht – die Staatsanwaltschaft zu unterstützen – dahin, diese vielmehr herauszufordern. Im Auftrag des ›Tribunals‹ *NSU-Komplex auflösen!* trat Forensic Architecture mit dem Anspruch auf, nicht nur den Mord, sondern auch dessen mögliche Vertuschung und den Schutz von Temme innerhalb des Landesamtes für Verfassungsschutz als eigenständiges Verbrechen zu untersuchen. Auf der Documenta 14 konnte Forensic Architecture die Forensik des Gerichts nicht als ›Kunst‹, sondern mit den eigenen Mitteln schlagen – indem sie die Aussagen des Zeugen Temme, nichts gesehen und nichts gehört zu haben, mit Modellierungen möglicher Szenarien forensisch widerlegte und dabei – statt auf unbefragte Evidenz-Effekte zu setzen – gleichzeitig die eigenen Verfahren mit ausstellte und reflektierte.

25 Forensic Architecture (2017): »The Murder of Halit Yozgat«, in: Forensic Architecture (08.06.2017). Online unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat> (letzter Zugriff: 15.08.2023).

26 Vgl. Eyal Weizman/Anh-Linh Ngo (2017): Die Wiederherstellung des Faktischen im postfaktischen Zeitalter: Eyal Weizman über die Aufarbeitung des NSU-Komplexes durch Forensic Architecture, Aachen: ARCH+ Verlag.

Die doppelte Reflexion der Nebenklage – was sie einbringt und wie sie es einbringt – ist damit auch eine doppelte Reflexion auf die inhaltlichen wie auf die formalen Grenzen des Strafverfahrens. Ihre Grenzen und ihre offenen und unvollständigen Modalitäten anzuzeigen, ist keine Reflexion der Schwäche von Verfahren, sondern ihrer Stärke. Und sie betrifft nicht zuletzt auch uns im Publikum, in deren Namen das Erscheinen wie das Verschwinden geschieht. Unser Verstricktsein in Strukturen, Medien und Rahmenbedingungen und unsere Abhängigkeit von anderen, die uns vertreten, ist eine Abhängigkeit, die wir vielleicht nicht (an)erkennen, aber die uns gerade in Situationen, in denen wir marginalisiert werden, ermöglichen können, durch sie doch irgendwie und irgendwo zu erscheinen.

Diese kritische Reflektion, so unabdingbar die NSU-Tribunale auch sind, sollte nicht an diese ausgelagert werden, sondern auch innerhalb der staatlichen Institutionen, die selbst unter Beschuss sind, eingefordert werden. Dazu haben sie mit Niklas Luhmann auch die Mittel, nämlich »[...] die eigentümliche Diversität von Perspektiven; das Prozessieren ohne Anfangs- oder Endkonsens [...]; ferner die in der Ungewißheit liegende Irritabilität; und mit all dem: die Chance kreativer Transformationen der Prämissen, von denen das Rechtssystem im weiteren auszugehen hat. Es gibt keine andere Normordnung, die eine solche, über Verfahren laufende Reflexivität entwickelt hat. [...] Nur das Recht verfügt über die seit Hart viel diskutierten secondary rules, nur das Recht kann sich rechtmäßig selbst bezweifeln.«²⁷ Luhmann deutet das rechtliche Verfahren so als ein »kleineres episodenhaftes Format«, in dem die allgemeine Codeparadoxie des Rechts dargestellt werden kann. Von dieser Warte aus geht es im Verfahren nicht um die schlichte Entscheidung – Recht oder Unrecht, Norm oder Devianz, sondern um ein rechtmäßiges Sich-Selbst-Bezweifeln des Rechts, wie es etwa die strategische Prozessführung im Klagekollektiv des ECCHR durchführt. Und dazu gehört eben auch, die Bedingungen der eigenen Möglichkeiten zu reflektieren – nicht zuletzt die Frage danach, wer und was – von den Fotos über die Nebenklage bis zur *counter forensics* – unter welchen Bedingungen, wie auftreten kann.²⁸

27 Niklas Luhmann (1993): Das Recht der Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 110.

28 Ein Beispiel wäre die »strategische Prozessführung im Klagekollektiv«, die zum Beispiel vom European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) durchgeführt wird. Vgl. Lisa Hahn (2024): Strategische Prozessführung im Klagekollektiv. Über die Bedeutung kollektiver Mobilisierung für den Zugang zu Recht, Baden Baden: Nomos.

Literaturverzeichnis

- Bach, Nina (2017): Institutioneller Rassismus im NSU-Prozess. Eine Dispositionanalyse, Arbeitshefte aus dem Otto-Stammer-Zentrum 28, Berlin.
- von der Behrens, Antonia (2017), »Kontrolle als Gestaltung: Der Verfassungsschutz und der NSU-Komplex«, in: Kritische Justiz 50.1, S.38–50.
- Bozay, Kemal/Bahar Aslan, Bahar/Orhan Mangitay/Funda Özfiat (Hg.) (2016): Die haben gedacht, wir waren das. MigrantInnen über rechten Terror und Rassismus, Köln: PapyRossa Verlag.
- Daimagüler, Mehmet Gürcan (2014): »Politisierung« im NSU-Prozess. Unnötige Verfahrensverzögerung oder umfassende Aufklärung?, in: Zeitschrift für Rechtspolitik 47.5, S. 143–145.
- Derrida, Jacques (1992): *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien: Passagen Verlag.
- Felman, Shoshana (2002): *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Forensic Architecture (2017): »The Murder of Halit Yozgat«, in: Forensic Architecture (08.06.2017). Online unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat> (letzter Zugriff: 15.08.2023).
- Gössner, Rolf (2019): »Neonazis im Dienst des Staates: Die Verstrickung des Inlandsgeheimdienstes in rechtsextreme Szenen und Parteien sowie das Umfeld des NSU«, in: Indes 8.4, S. 61–74.
- Hahn, Lisa (2024): Strategische Prozessführung im Klagekollektiv. Über die Bedeutung kollektiver Mobilisierung für den Zugang zu Recht, Baden Baden: Nomos.
- Hänel, Hilkje Charlotte (2023): »Germany's silence: Testimonial injustice in the NSU investigation and willful ignorance in the NSU trial«, in: Constellations 2, S. 253–268.
- Hoffmann, Alexander/ Elberling, Björn (2023), »NSU-Prozess. Prozessbericht aus Sicht der Nebenklage im Prozess gegen Verantwortliche des »Nationalsozialistischen Untergrund««, in: nsu-nebenklage.de. Online unter: www.nsu-nebenklage.de/ (letzter Zugriff: 15.08.2023).
- Jelinek, Elfriede (2015): Das schweigende Mädchen, in: Dies., Das schweigende Mädchen. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke, Hamburg: Rowohlt.
- Kubaşık, Elif/Kubaşık, Gamze (2016): »Polizeiliche Ermittlungen gegen Opfer des NSU und deren Angehörige«, in: RAV Sonderbrief Rassismus & Recht 211.
- Lückenlos e. V. (Hg.) (2020): *Tribunale NSU-Komplex auflösen: Wir klagen an!* Leipzig: Eigenverlag.

- Luhmann, Niklas (1989): *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1993): *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 110.
- Möllers, Martin H.W./van Ooyen, Robert Christian (2015): *NSU-Terrorismus: Ergebnisse der parlamentarischen Untersuchungsausschüsse und Empfehlungen für die Sicherheitsbehörden*, Frankfurt a. M.: Verlag für Polizei-Wiss.
- Müller-Mall, Sabine (2023): *Verfassende Urteile: Eine Theorie des Rechts*, Berlin: Suhrkamp.
- Röggl, Kathrin (2023): *Laufendes Verfahren*, Berlin: Fischer.
- Sauer, Madlyn (2022): *Wir klagen an!: NSU-Tribunale als Praxis zwischen Kunst, Recht und Politik*, Massimo Perinelli (Hg.), Münster: Unrast.
- Seibert, Thomas-Michael (2000): »Grundlagen der Urteilsanalyse: Fall, Regel und Topos«, in: Birgit Feldner/Nikolaus Forgó (Hg.), *Norm und Entscheidung. Prolegomena zu einer Theorie des Falls*, Wien: Springer, S. 127–152.
- Seifert, Alexander (2019): »Der NSU-Prozess aus Sicht der Nebenklage«, in: *Deutsche Richterzeitung* 97.2, S. 55.
- Siri, Jasmin (2013): »Vermisst?« Zur Entstehung von Positionen der Unsichtbarkeit«, in: Imke Schmincke/Jasmin Siri (Hg.), *NSU-Terror: Ermittlungen am rechten Abgrund. Ereignis, Kontexte, Diskurse*, Bielefeld: transcript, S. 193–202.
- Stadtbäumer, Patrick (2023): *Die Gruppenvertretung der Nebenklage im Strafprozess: Das Umfangsverfahren ›NSU-Prozess‹ als Auslöser für die Einführung der gemeinschaftlichen Interessenvertretung*, Berlin: Peter Lang.
- Trüstedt, Katrin (2022): *Stellvertretung. Zur Szene der Person*, Konstanz: Konstanz University Press.
- Trüstedt, Katrin (2022): »Prozess des Erscheinens. Vom Rand des NSU-Verfahrens«, in: *ZfL Blog* vom 23.03.2022. Online unter: <https://www.zflp.rojekte.de/zfl-blog/2022/03/23/katrin-truestedt-prozess-des-erscheinen-s-vom-rande-des-nsu-verfahrens/> (letzter Zugriff: 30.09.2025).
- Urteil vom 11. Juli 2018 Buch I: Abschnitt III: Feststellungen zum Sachverhalt, Online unter: <https://fragdenstaat.de/dokumente/4766-nsu-urteil/> (letzter Zugriff: 06.03.2025).
- Virchow, Fabian/ Thomas, Tanja/Grittmann, Elke (2015): »Das Unwort erklärt die Untat.« Die Berichterstattung über die NSU-Morde – eine Medienkritik, Frankfurt a.M.: Otto-Brenner-Stiftung.

- Vismann, Cornelia (2000): Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vismann, Cornelia (2011): Medien der Rechtsprechung, Alexandra Kemmerer/ Markus Krajewski (Hg.), Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vismann, Cornelia (2012): »Karl Kraus: die Stimme des Gesetzes«, in: Dies., Das Recht und seine Mittel, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Weizman, Eyal/Ngo, Anh-Linh (2017): Die Wiederherstellung des Faktischen im postfaktischen Zeitalter: Eyal Weizman über die Aufarbeitung des NSU-Komplexes durch Forensic Architecture, Aachen: ARCH+ Verlag.

Szenen und Skripte tribunaler Adressierung und forensischer Auftritte in den Gegenwartskünsten

The Court for Intergenerational Climate Crimes (Radha D'Souza/Jonas Staal) und *Die Wiener Prozesse* (Milo Rau)

Lisa Stuckey

Dieser Aufsatz behandelt *Szenen und Skripte tribunaler Adressierung und forensischer Auftritte* innerhalb wechselseitig bedingter Dynamiken einer *Tribunalisierung in den Gegenwartskünsten* und einer *Tribunalisierung der Künste*. Exemplifiziert werden diese anhand punktueller Schlaglichter auf das von Radha D'Souza und Jonas Staal initiierte *Court for Intergenerational Climate Crimes* (2021) sowie die *Wiener Prozesse* (2024) unter der Regie von Milo Rau.

1. Tribunalisierung in den Künsten – Tribunalisierung der Künste

Als Einstieg sei eine knappe Sondierung möglicher Entfaltungen von Tribunalisierungen vorangestellt: Aufgrund eines internen Zusammenhangs der gerichtlichen und tribunalen Sphären kann, laut Cornelia Vismann, eine »Tribunalisierung des Gerichts«¹ ausgemacht werden. Darüber hinaus gelten *Special Tribunals* der Vereinten Nationen, *War Crimes Tribunals* und Wahrheitskommissionen seit dem 20. Jahrhundert als tribunale Instanzen während Phasen der Übergangsjustiz. Innerhalb von Systemen treten Tribunalisierungen auch als Transformationsbewegungen auf, ausgelöst etwa durch aktivistische Kräfte und Dezentrierungsdynamiken, wobei angesichts permanenter Krisen vermehrter Bedarf an tribunalen Formaten zu verzeichnen ist, die sich nicht auf

1 Cornelia Vismann (2011): *Medien der Rechtsprechung*, Alexandra Kemmerer/Markus Kajewski (Hg.), Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 146.

Transitional Justice begrenzen lassen, sondern auch *Transformative Justice* umfassen.² Bei der Herausbildung zu Gerichten äquivalenter Instanzen und »Formen [...] außergerichtlicher Konfliktbearbeitung, die immer stärker in den Fokus kontextsensibler Rechtsforschung gerät«,³ hat Tribunalisierung wiederum eine kompensatorische Funktion. Jenseits des Rechts führen Tribunalisierungstendenzen in medialen Sphären und virtuellen Lebenswelten zu »Eskalationen des Streits«, bei denen »unautorisiert politische Entscheidungen« aus »nervösen Zusammenkünfte[n] von virtuellen Stimmen voll von Halbwahrheiten, affektgeladenen Reden und anonymen Beschimpfungen« resultieren.⁴ Assoziiert mit der Unterwanderung und Erosion demokratischer Instanzen hin zu ihrer Korruption und dem Ausfall von *Checks and Balances*, kann disruptive Tribunalisierung zur Normalisierung von Extremismus beitragen.⁵ *People's Tribunals* werden im Gegensatz zu Schein- oder Schauprozessen häufig mit sozialer Gerechtigkeit und Demokratisierung in Verbindung gebracht, geleitet von einem kollektiven Rechtsgefühl. »[J]eder Befreiungsversuch *hat recht*«⁶ – was zu einem *rechthaberischen* Duktus von Tribunalisierung mit internem Konsens und nach Außen gerichtetem Dissens führen und sich in einer Abwesenheit der Angeklagten, die meist ganze Regime und weniger einzelne Rechts-

- 2 Zur Frage, inwiefern *Transformative Justice* eine Alternative zu einer sich in Krise befindenden *Transitional Justice* Debatte und Praxis sein kann, siehe Paul Gready/Simon Robbins (Hg.) (2019): *From Transitional to Transformative Justice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 3 Christoph Möllers/Tarjana Hörnle/Gerahrd Wagner (2020): »Vorwort«, in: Tatjana Hörnle/Christoph Möllers/Gerhard Wagner (Hg.), *Gerichte und ihre Äquivalente*, Baden-Baden: Nomos, S. 7–10.
- 4 Vgl. Rupert Gaderer (2024): »Virtuelle Streitwelten: Eskalationen des Streits«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen: Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 9–30, hier: S. 9–11.
- 5 Dies schlägt sich mitunter auch performativ im Sprachgebrauch nieder. In Donald Trumps Antrittsrede zum 47. Präsident der Vereinigten Staaten im Januar 2025 äußerte sich disruptive Normalisierung auf der performativen Ebene der Umbenennung: »The case of Mount McKinley offers a particularly telling illustration of how power shapes language [...]. [...] Whether Trump realizes it or not, with his name game, he is following the same playbook he has accused progressives of abusing when they have sought to change the record. The ›Gulf of America‹ is an even more blatant example [...]. [...] He confirmed something we should already know: He is postmodern.« Gal Beckerman (2024): »There's a New Language Sheriff in Town«, in: *The Atlantic* vom 21.01.2025. Online unter: <https://www.theatlantic.com/books/archive/2025/01/donald-trump-new-language-cop/681391/> (letzter Zugriff: 25.01.2025).
- 6 Christoph Menke (2022): *Theorie der Befreiung*, Berlin: Suhrkamp, S. 11 [Herv. L.S.].

personen sind, äußern kann. Zudem entgrenzen Tribunalisierungen mitunter die aus dem Rechtspluralismus bekannte Praxis des ›Forum Shoppings‹,⁷ um nach geeigneten Gerichten für eine Klageerhebung zu suchen, indem sie diese in andere gesellschaftliche Bereiche hineinragen oder, umgekehrt, aus jenen hervortreten, um para-rechtliche Handlungen und forensische Auftritte zu vollziehen.

Als Auseinandersetzung mit dem Aspekt des ›Forum Shoppings‹ beleuchtet dieser Aufsatz ineinandergreifende Dynamiken der *Tribunalisierung in den Künsten* und *Tribunalisierung der Künste*:

Eine Tribunalisierung *in* den Künsten findet innerhalb dieser statt und nimmt Bezug auf »juridische Szenen«⁸ und Skripte. Als ad-hoc-Instanzen appropriieren im Kunst- und Kulturbetrieb agierende Tribunale häufig bestehende Infrastrukturen wie Ausstellungsräume oder Theaterbühnen. Für künstlerisch und kuratorisch Forschende stellen Tribunale mitunter attraktive, mit Anliegen, Anklagepunkten und Deklarationen quasi zu befüllende Formate dar, weil diese bereits ein radikaldemokratisches Versprechen vorwegnehmen.

Eine Tribunalisierung *der* und *über* die Künste kann beim moralischen Urteilen über Kunst einsetzen und sich in der Be- und Verurteilung von Kunst vor einer richtenden Instanz und durch diese ausgetragenen ästhetischen Diskur-

7 »Forum shopping« gilt als eine Erscheinung des modernen Rechtslebens, die insbesondere in grenzüberschreitenden Zivilprozessen typisch ist. Im weiteren Sinne wird damit die Wahl eines für die vorliegende Sache günstigsten Gerichts bezeichnet. « Éva Jakab (2024): »Forum Shopping«, in: Ulrike Ludwig/Peter Oestmann et al. (Hg.), Münsteraner Glossar zu Einheit und Vielfalt im Recht, 4. Ausgabe (EViR Working Papers 11), Münster, S. 47–49, hier: S. 47.

8 Sabine Müller-Mall (2019): »Juridische Szenen: Vor dem Gesetz/Im Gericht/In Camera«, in: Laura Münkler/Julia Stenzel (Hg.), Inszenierung von Recht: Funktionen – Modi – Interaktionen, Weilerswist: Vellbrück, S. 41–50. Das Verhältnis von Recht und Inszenierung auslotend, beschreibt Sabine Müller-Mall »drei typische Situationen des Rechts« als »juridische Szenen«: Die erste Szene, »Vor dem Gesetz«, leitet die Autorin von Franz Kafkas gleichnamiger Parabel ab; die zweite Szene, »Im Gericht«, bezieht sich auf den mündlich-öffentlichen Gerichtsprozess, bei dem zwischen »bloße[r] Inszenierung« im Falle eines Schauprozesses und »inszenatorischer Legitimation« im Falle eines echten Verfahrens unterschieden werden kann; die dritte Szene, »In Camera«, besteht im Rückzug der Richter*innen aus dem Gerichtssaal in die Kammer, die »als Nichtinszenierung inszeniert« wird, um ein Urteil zu bilden oder – im Falle eines »Vor-Urteil[s]« eine Entscheidungsfindung zu suggerieren. Vgl. ebd. [Herv. i.O.].

se zuspitzen.⁹ Parallelen zum Begriff der Tribunalisierung beschreibt Gianna Frölicher in *Sowjetisches Gerichtstheater: Zur Rolle von Theater und Gericht in der frühen Sowjetzeit* (2024), worin Prozesse der ›Juridifizierung‹ und der ›Theatralisierung des Lebens‹ als parallel laufend ausgemacht und von Prozessen der ›Verrechtlichung‹ im Sinne einer zunehmenden »Bürokratisierung« stichhaltig abgegrenzt werden.¹⁰ Während eine Zensur der Kunst durch ein Regime oder Algorithmen nicht per se als tribunalisierend einzustufen wäre, kann *Cancel Culture* sehr wohl als Phänomen der *Tribunalisierung der Künste* begriffen werden. Im Umkehrschluss sind tribunale Verfahren *in den Künsten* insofern frei, rechtlich nicht-autorisierte Urteile zu verkünden, als diese von der Kunstfreiheit gedeckt sind.¹¹

-
- 9 Nennenswert sind hier folgende Studien: Sandra Frimmel (2015): *Kunsturteile: Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika*, Köln/Wien u.a.: Böhlau; Sandra Frimmel/Mara Traumane (Hg.) (2018): *Kunst vor Gericht: Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- 10 Vgl. Gianna Frölicher (2024): *Sowjetisches Gerichtstheater: Zur Rolle von Theater und Gericht in der frühen Sowjetzeit*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 44. »Der Begriff der ›Juridifizierung‹ beinhaltet im Gegensatz zum etwas engeren Begriff der ›Verrechtlichung‹, der vor allem die zunehmende Bürokratisierung durch Gesetze, Reglementierungen, Verordnungen und Erlasse beschreibt, [...] vor allem auch den Einzug von juristischen Institutionen, namentlich insbesondere des Gerichts, in alle Lebensbereiche der Menschen.« Ebd., Fn. 76.
- 11 Das Verhältnis von Kunstfreiheit, *Cancel Culture* und Zensur wurde etwa anlässlich der Kassler *documenta 15* (2022) kontrovers diskutiert. Ein anderes Beispiel für eine kulturpolitische Debatte und politische Tribunalisierung ästhetisch-moralischer Urteile war eine im Jahr 2000 stattgefundene Sitzung des 14. Deutschen Bundestags, bei der zur Abstimmung stand, ob die von Hans Haacke geplante Kunstinstallation *DER BEVÖLKERUNG* umgesetzt werden dürfe, die sich kritisch-revidierend auf die Widmung des deutschen Reichtags »DEM DEUTSCHEN VOLKE« bezog. Die Mehrheit stimmte schließlich der Realisierung der partizipativen Intervention im nördlichen Lichthof des Bundestags zu: »Seit 2000 sind alle Bundestagsabgeordneten eingeladen, aus ihrem Wahlkreis einen Zentner Erde nach Berlin zu bringen und um die Widmung DER BEVÖLKERUNG auszustreuen.« Der Deutsche Bundestag: »DER BEVÖLKERUNG«. Online unter: <https://derbevoelkerung.de/> (letzter Zugriff: 18.03.2025). Auf der offiziellen Website wird in regelmäßigen Abständen ein aktuelles Webcamfoto der Installation veröffentlicht, zudem kann die Videodokumentation der Redebeiträge der damaligen Bundestagssitzung nachgesehen werden.

Um ein Beispiel für das Changieren der Tribunalisierung der Künste zwischen Kritik und Verteidigung zu nennen: Die Rede des CDU-Abgeordneten Norbert Lammert gegen die Realisierung Haackes Installation war von der politischen Einforderung gekennzeichnet, aus moralischen sowie ästhetischen Gesichtspunkten über Kunst ent-

Im Folgenden dienen die beiden genannten Fallbeispiele, das Projekt *The Court for Intergenerational Climate Crimes* (Radha D'Souza/Jonas Staal) und die *Wiener Prozesse* (Milo Rau), zur Differenzierung zeitgenössischer Tribunalisierungsdynamiken in den Künsten. Die ausgewählten Tribunale/Tribunalisierungen haben einen ausgeprägten ethischen Impetus, da sie mit Klageerhebung und Urteilsbildung zu einigen der kontroversesten Themen unserer Zeit befasst sind: Zur Verhandlung stehen die Klimakrise, die Verschiebung der politischen Mitte nach rechts, die Integrität und Gewaltenteilung demokratischer Organe sowie moralische Dimensionen und »ethische Reflexivität«¹² der zeitgenössischen Künste. Gleichzeitig erfordern jene Tribunale/Tribunalisierungen eigens eine ethisch-ästhetische¹³ Betrachtung – eine für diesen Aufsatz zentrale Dialektik.

scheiden zu dürfen – etwa über die Symbolik der Erde, wobei der künstlerisch-konzeptionelle Zugang als Verballhornung einer ernsthaften Problematik eingestuft wurde – rhetorisch den politischen Anspruch der Kunst spiegelnd: »Diejenigen, die mich kennen, wissen, dass ich seit Jahren mit Leidenschaft für die Selbstverständlichkeit werbe, dass die Kunst sich mit Politik und die Politik mit Kunst befassen muss. Allerdings akzeptiere ich ausdrücklich nicht die Erwartung, dass die Kunst sich der Politik grundsätzlich in kritischer Auseinandersetzung, die Politik der Kunst dagegen vorzugsweise mit andächtiger Bewunderung zu nähern habe. Zensur findet nicht statt, aber ein ästhetisches Urteil muss erlaubt sein. [...] Der Deutsche Bundestag hat sich nicht für eine möglichst unauffällige, unanstößige, dekorative künstlerische Gestaltung entschieden, sondern die von ihm selbst angesprochenen Künstler aus Deutschland wie dem Ausland ausdrücklich zu einer Auseinandersetzung mit dem Parlamentsgebäude und seiner Geschichte aufgefordert.« Vgl. Der Bevoelkerung: »Redner 1 | Dr. Norbert Lammerter«. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DCYG4XW8U4Q&t=5s> (letzter Zugriff: 18.03.2025), Time Code (TC) 10:03-11:44 [Herv. L.S.].

Die verschiedenen Elemente der Arbeit (inklusive der Kontroverse) waren in Hans Haackes *Retrospektive* (2025) im Belvedere 21 in Wien ausgestellt.

- 12 »Die ethische Reflexivität [...] verortet die einzelnen Werke im Gegensatz zur modernistischen medialen Selbstreflexivität explizit in ihren je konkreten gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten.« Magdalena Nieslony (2022): »Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens über zeitgenössische Kunst«, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3(2), S. 343–381, hier: S. 379. Online unter: <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89082>.
- 13 Angelehnt an die Posthermeneutik von Dieter Mersch: »Posthermeneutisches Denken ist weniger dem Wissen und der *theoria* als ›höchstem Glück‹ im Sinne des Aristoteles verpflichtet als diesem Primat einer Einheit des Ethischen mit dem Ästhetischen.« Dieter Mersch (2010): *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag, S. 27 [Herv. i.O.].

2. Tribunale Adressierung, forensischer Auftritt der Vorfahren und eine gescheiterte Verteidigung im *Court for Intergenerational Climate Crimes*

2.1. Tribunale Adressierung

Die hier vorgeschlagene kritische Figuration der *tribunalen Adressierung* (*tribunal address*) schließt an die »arts of address« von Monique Roelofs (2020) an: »We often *address states of affairs* that we take to be *in need of repair*.«¹⁴ Abweichend von der Etymologie der Adressierung als geradlinige Direktionalität, geht Roelofs Begriff der Adressierung sowohl über rhetorische als auch linguistisch-performative Aspekte der Sprechakttheorie hinaus,¹⁵ um die Formen, Strukturen, Modi, Normen, Szenen und Skripte der Adressierung auszumachen.¹⁶ Ihre Medialität wird so neben ihrer Rhetorizität in den Fokus gerückt – ein Zusammenspiel, das Anna Polze in Hinblick auf »forensisches Auftreten« herausgearbeitet hat.¹⁷ Zusage Roelofs macht die vorgeschlagene Konzeptualisierung der *address* diese zu einem »*key tool of cultural criticism and analysis*«. ¹⁸ *Tribunale Adressierung* erlaubt festzustellen, wie Tribunalisierungen nur vereinzelt von etablierten Strukturen abrücken, während bestimmte rechtliche Formen beibehalten und nachgeahmt werden. Zudem sind Tribunale selten antinormativ, vielmehr fordern sie entweder die Einhaltung von Normen oder deren Revision. In Tribunalisierungsphänomenen ist, mit Sylvia Sasse gesprochen, das »Gesetz als ein Daueradressat affirmativer Praktiken«¹⁹

14 Monique Roelofs (2020): *Arts of Address: Being Alive to Language and the World*, New York: Columbia University Press, S. 158, [Herv. L.S.]

15 Vgl. ebd., S. 28.

16 Vgl. ebd., S. 7.

17 »Der Komplex der Adressierung bringt ein grundlegendes Konzept der klassischen Rhetorik mit Grundüberlegungen der Medientheorie zusammen: Es braucht Adressierung, um mit der rhetorisch aufbereiteten Botschaft zu überzeugen; gleichzeitig gilt Medialität als Bedingung der Adressierung (Dotzler, Schüttpelz und Stanitzek 2001, 13).« Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz: Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press, S. 264.

18 Vgl. M. Roelofs: *Arts of Address*, S. 259, [Herv. i.O.].

19 Sylvia Sasse (2024): *Subversive Affirmation*, Zürich: Diaphanes, S. 85. »Subversive Affirmation geht sowohl vom Underground als auch vom Staat aus, ist sowohl alltägliche, geheimdienstliche als auch künstlerische Praxis. Die kritisch-reflexive von einer manipulativ-zersetzenden Aneignung unterscheiden zu können, ist existentiell für das Leben in Diktaturen.« Ebd., S. 173.

präsent: Im Falle von Schauprozessen untergräbt die Tribunalisierung das Recht auf ein ordentliches Verfahren. Bei anderen tribunalen Formen, etwa *People's Tribunals*, die soziale oder ökologische Generationengerechtigkeit anstreben, mag Tribunalisierung hingegen durch Wahrsprechen oder kritisch-subversive Affirmation des Rechts (nicht notwendigerweise bestimmter Gesetze) charakterisiert sein. Auch aufgrund institutioneller Rahmenbedingungen und soziopolitischer Allianzen nimmt *tribunale Adressierung* Anleihen an verschiedenen Protokollen, während ihre Szenen und Skripte bestimmen, wie beispielsweise Versammlungen in heterogenen Foren aussehen, Zeug*innen aussagen getätigt, Urteile verkündet oder Empfehlungen formuliert werden – kurzum, wie sich der forensische Auftritt gestaltet. Obwohl mitunter ungebunden von gerichtlichen Evidenzverfahren und Redemodi, können Tribunale/Tribunalisierungen Deliberation, Diskussion, Debatte und Formen des (Nicht-)Zeigens aus verschiedenen Rechts- und Verantwortungskulturen einbeziehen. Daher ist *tribunale Adressierung* nicht automatisch formal offen. Zudem kann die beabsichtigte Adressierung von ihrer tatsächlichen Wirkung abweichen. Abhängig von der jeweiligen Position der Akteur*innen und Situiertheit der Anliegen, sind die tribunalen Modi oppositionell, kompensatorisch, kritisch, subversiv, affirmativ, provokativ, propagandistisch, korrigierend, investigativ, bewusstseinsbildend oder in einer Kombination dieser ausgerichtet.

Wie sich die *tribunale Adressierung* im *Court for Intergenerational Climate Crimes* (CICC, 2021) verwirklichte, soll nun betrachtet werden. Initiiert wurde das CICC von Radha D'Souza und Jonas Staal und gehostet von Framer Framed in Amsterdam, eine »platform for contemporary art, visual culture, and critical theory and practice«. ²⁰ Anhörungen richteten sich gegen die Unternehmen und Banken Unilever, ING und Airbus sowie den niederländischen Staat; die Urteile wurden auf Basis des eigens für das CICC verfassten Statuts »Intergenerational Climate Crimes Act 2021« in vier zur Verhandlung stehenden Fällen getroffen. ²¹ Eine zentrale Inspiration für das »more-than-

20 Framer Framed: »About«. Online unter: <https://framerframed.nl/en/over-ons/> (letzter Zugriff: 15.12.2024).

21 Vgl. Radha D'Souza/Jonas Staal (Hg.) (2024a): *Court for Intergenerational Climate Crimes*, Amsterdam: Framer Framed.

human tribunal²² ging von Radha D'Souzas Buch *What's Wrong with Rights?*²³ (2018) aus. Mit dem Ziel, »new institutions that declare intergenerationality, interdependency and regeneration as the foundations for a united popular earth front«²⁴ ins Leben zu rufen, folgte das CICC der reparativen Absicht im Sinne der (tribunalen) Adressierung nach Roelofs. So forderte das Tribunal bezüglich Remediation und Reparation ein Denken linearer rechtlicher Kausalität durch Berücksichtigung von »complex implication«²⁵ heraus.

2.2. Forensischer Auftritt der Vorfahren

Räumlich gestaltete sich das CICC als »artwork in the form of a climate tribunal«²⁶ folgendermaßen: Die ansonsten als zeitliche Hintergrundfolie imaginierten ›Vorfahren‹ traten als Zeug*innen sowie Beweismittel²⁷ in zweierlei Medien und Materialitäten in Erscheinung. Erstens: In der Mitte der tribunalen Installation in einem schwarzen Becken, rund um das sich die Richter*innen, Kläger*innen und Zeug*innen aufhielten. Hier hatten die mit der modernen Ressource Erdöl (einst Plankton) in Verbindung stehenden Klimaverbrechen ihren forensischen Auftritt in der Form eines stilisierten trapezförmigen Beckens, anstatt eines ausufernden *Oil Spills*. Folglich konnte die derart dargestellte Klimakrise nicht mehr bloß als Wetterlage gelten, wie sie mitunter als bedrohlicher (Hinter-)Grund adressiert wird.²⁸ Zweitens: Unter den als öffentliche Jury fungierenden Besucher*innen, ihrerseits als zukünftige ›Vorfahren‹ durch das Gericht angesprochen, waren Illustrationen ausgestorbener Spezies im Raum verteilt, welche die Bezeichnung »Comrades« trugen. Abbildungen

22 Framer Framed: »Opening: Court for Intergenerational Climate Crimes«. Online unter: <https://framerframed.nl/en/projecten/opening-court-for-intergenerational-climate-crimes/> (letzter Zugriff: 28.08.2025).

23 Radha D'Souza (2018): *What's Wrong with Rights? Social Movements, Law and Liberal Imaginations*, London: Pluto Press.

24 Radha D'Souza/Jonas Staal (2024): »Introduction«, in: Radha D'Souza/Jonas Staal (Hg.), *Court for Intergenerational Climate Crimes*, Amsterdam: Framer Framed, S. 9–23, hier: S. 14.

25 Michael Rothberg (2019): *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford: Stanford University Press, S. 8.

26 R. D'Souza/J. Staal: »Introduction«, S. 11.

27 Vgl. ebd., S. 20.

28 Zum dramatischen Hervortreten der Figur aus dem Grund sowie der »Realisierung des Grundes« etwa in der Wetterlage vgl. Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 32–33.

von weiß hinterlegten Pflanzen auf gewobenen Bannern und gelb hinterlegte Zeichnungen von Tieren waren wie Plakate eines Protest- oder Trauermarsches auf Stielen über den hölzernen Sitzgelegenheiten angebracht: »[V]isitors quickly recognised that they had not just entered an alternative court, but also a graveyard, the seats and signs acting as gravestones.«²⁹ Zudem wurde eine Broschüre veröffentlicht, die mit archivarischer Spitzfindigkeit die »Comrades in Extinction« illustriert (die im Raum verteilten Abbildungen) sowie in Form eines Indexes listet.³⁰

2.3. Gescheiterte Verteidigung

Die Anhörungen im »Case No 4/2021 Comrades Past, Present and Future Against Airbus« behandelten die sozial-ökologischen Folgen der Produktion von Waffen und Überwachungstechnologien des Konzerns Airbus und die Rolle der Niederlande. Zu Beginn der ersten Session sprach der Gerichtsschreiber (Jonas Staal) ein Willkommenswort, gefolgt von einer Einführung durch die vorsitzende Richterin (Radha D'Souza), dem Eröffnungsstatement der Anklage (Wendela de Vries), dem Verlesen der Anklagepunkte durch den Gerichtsschreiber und der Präsentation der ersten Expertin/Zeugin (Valentina Azarova), gespickt von Rückfragen aus dem Publikum und vonseiten der Richter*innen (Radha D'Souza, Sharon H. Venne, Rasigan Maharajh und Nicholas Hildyard). Nach dem gleichen Schema verliefen auch die zweite (Zeuge: Muhammad al-Kashef) und dritte Session (Zeug*innen, digital zugeschaltet: Bonyan Gamal mit Sarah Al-areqi und Karim Salem, sowie Hassan Kadno). In jeder Session fragte Radha D'Souza nach den vorgeladenen Angeklagten und Vertreter*innen der Verteidigung. So hieß es etwa in der zweiten Session:

I will now call on the defense witness [...]. We have summoned Airbus and the Dutch Ministry of Economic Affairs and Climate [Policy, L.S.]. If there is anybody present [...], anybody, any representative or official [...] please do come forward and present your defense evidence.³¹

29 Tobias Dias (2024): »Court Report«, in: Radha D'Souza/Jonas Staal (Hg.), Court for Intergenerational Climate Crimes, Amsterdam: Framers Framed, S. 345–351, hier: S. 347.

30 Siehe Radha D'Souza/Jonas Staal (2021): Court for Intergenerational Climate Crimes: Comrades in Extinction, Amsterdam: Framers Framed.

31 Framers Framed (2021): »Court for Intergenerational Climate Crimes (CICC) – Comrades Past, Present and Future vs. Airbus«, (TC) 03:17:37–03:18:12. Online unter: <https://www.youtube.com/live/-ysVDWTKliQ> (letzter Zugriff: 28.01.2025).

Doch niemand antwortete; es gab keinen Auftritt. Das Schweigen nach der Frage »Anybody?« mag nicht überraschen. Vielmehr unterstreicht es die Inszenierung einer Abwesenheit der adressierten Verteidigung, was sowohl für die fehlende Verantwortung der Angeklagten als auch den rechtlich betrachtet hypothetischen Charakter des Tribunals steht.

Die folgende Szene erscheint für die Frage nach den Anleihen der *tribunalen Adressierung* an Skripten bestimmter Rechtskulturen besonders aufschlussreich. Gleichzeitig stellt sie das tribunale Abweichen von Protokollen der Rechtsprechung durch das Ausbleiben bzw. Fernbleiben der Angeklagten heraus. Dabei ist die Geste, den Auftritt der Angeklagten dennoch zu erlauben, relevant, um einen *Tribunalisierungsvorwurf* (mehr dazu später) vorzubeugen. Nach der Präsentation weiterer Beweise und dem Auftritt von Zeug*innen der Anklage gab D'Souza der Verteidigung erneut die Möglichkeit, sich zu melden: »If there is anyone for the defense this is again an opportunity. Anyone for Airbus or anyone for the State?«³² Daraufhin meldete sich ein Vertreter von Airbus unerwartet aus dem Publikum zu Wort:

Maybe it is just stating the obvious: In the name of Airbus, I say: We do not care about your performative court in an art space. We didn't show up, as you see. You are a very little number to impact us. You can go on circulating these facts in closed circles as you wish. Thank you.³³

Das Statement schien den Eindruck hinterlassen zu wollen, die Angeklagten hätten keinen Rechtfertigungsversuch nötig, weil das Tribunal ohnehin bloß im symbolischen Raum der Kunst agieren würde. Während auf die Bedeutungslosigkeit des »performative court« verwiesen wurde, bestätigte sich jedoch die performative Urteilskraft des symbolischen Vollzugs durch das CICC. Zu erscheinen, um zu sagen, sich nicht rechtfertigen zu müssen, bewirkte das Gegenteil: Der indirekte Verweis, dass das CICC aus rechtlicher Perspektive nichts verrichten könne, ließ die Angeklagten schwach anstatt erhaben wirken. Ebenso wenig wurde eine diplomatische Rhetorik gewählt – nach dem Prinzip, die Vorwürfe ernst zu nehmen und untersuchen zu wollen. Vielmehr erschien der Auftritt des Airbus-Vertreters – mit Juliane Vogel gesprochen – antitriumphal, den Ruf des Konzerns beschädigend:

32 Ebd., TC 04:39:43-04:39:54.

33 Ebd., TC 04:40:14-04:40:42.

Pointiert kann man die Tragödie [...] als anti-triumphalistische Gattung bezeichnen. Sie ist es dahingehend, dass sie den dem Menschen zugestandenen Auftrittskörper nur in beschädigter Form auftreten lässt, dass sie seinen Triumph in Pathos wendet und ihn den Wirkungen einer in der Regel Verderben bringenden Handlung aussetzt.³⁴

Während der Vertreter die infrastrukturelle Metaebene hereinholte, in dem er auf die Tatsache verwies, dass das Tribunal in einem Kunstraum tagte, reagierte D'Souza souverän mit rituellem Ernst, indem sie bewusst in der Logik der tribunalen Selbstautorisierung blieb, nach der das *CICC* auf Basis des eigens verfassten Statuts gelte, wirke und überzeugen müsse: »We will definitely take on vote your defense of Airbus when we assess the evidence and write our judgment.«³⁵

Beim *CICC* lag die Urteilskraft bei den Besucher*innen, in den nun in den Blick zu nehmenden *Wiener Prozessen* hingegen bei einer Jury, sodass dem Publikum eine bloß beobachtende oder beglaubigende Rolle zukam. Während das *CICC*, wie erwähnt, auf einem eigenen Statut beruhte, bezogen sich die *Wiener Prozesse* im Rahmen der ausgerufenen »Freien Republik Wien« auf geltende Rechtstexte und -instrumente.

3. Tribunalisierungsvorwurf, -kritik und -apologie in den *Wiener Prozessen*

Angesichts diskursiver Machttechniken, die Sylvia Sasse als politische »Verkehrungen ins Gegenteil«³⁶ beschrieben hat – wenn etwa ein demokratisch gewählter Präsident im Zuge von Rechtsprozessen gegen ihn von *Witch Hunt* spricht oder Akteur*innen des Sturms auf das Kapitol in Washington vom 6. Januar 2021 von jenem begnadigt werden – gilt es umso mehr, gegenwärtige tribunale Logiken zu befragen. So muss eine vermeintliche Tribunalisierung zuweilen als eigentliche Rechtsstaatlichkeit verteidigt, gleichzeitig auch ihre ambigen Facetten untersucht werden.

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

35 Framer Framed: »Court for Intergenerational Climate Crimes«, TC 04:40:49-04:41:01.

36 Sylvia Sasse (2023): *Verkehrungen ins Gegenteil: Über Subversion als Machttechnik*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin.

Im Oeuvre des Film- und Theaterregisseurs Milo Rau, der im Laufe seiner Karriere das »Theatertribunal«³⁷ zur Etablierung gebracht hat, ist eine Verfestigung *tribunaler Adressierung* in einem gerichtlichen Theaterformat feststellbar.³⁸ Als derzeitiger Intendant der Wiener Festwochen initiierte Milo Rau als Teil des Festivals die *Wiener Prozesse* im Frühling 2024. An drei Wochenenden widmeten sich die Prozesse den umstrittenen Themenkomplexen »#1 Die verwundete Gesellschaft« (rückblickend auf den gesellschaftlichen Umgang und den der österreichischen Regierung mit der Corona-Pandemie), »#2 Anschläge auf die Demokratie« (vonseiten der rechtsextremen Freiheitlichen Partei Österreichs [FPÖ]) und »#3 Die Heuchelei der Gutmeinenden« (in Verbindung mit radikalem Aktivismus sozialer und politischer Bewegungen).³⁹ In der Formulierung der Anklagepunkte dienten rechtliche Instrumente und Dokumente wie die Europäische Menschenrechtskonvention, der österreichische Staatsvertrag und das österreichische Strafgesetzbuch als Grundlage. Die Beteiligten waren gruppiert in das Gerichtspersonal (bestehend aus Rechtsexpert*innen und juristischen Lai*innen), Zeug*innen und Expert*innen, Keynote-Speaker*innen während der Eröffnungs- und Schlusssitzungen sowie das künstlerische Team und die Produktion. Veranstaltungsort war das Odeontheater, mit klarer räumlicher Trennung zwischen den Prozessbeteiligten auf der Bühne und dem auf Rängen platzierten Publikum, dem keine aktive Rolle zukam – obwohl Milo Rau in der Eröffnungsrede zum zweiten *Wiener Prozess* konstatierte: »Wir alle, die wir hier versammelt sind, sind nicht das Publikum, wir sind der Souverän.«⁴⁰ Aus der Perspektive der Zusehenden waren die im Halbkreis angeordneten Tische von links nach

37 Benjamin Wihstutz (2019): »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, in: Laura Munkler/Julia Stenzel (Hg.), *Inszenierung von Recht: Funktionen – Modi – Interaktionen*, Weilerswist: Vellbrück, S. 164–186.

38 Wie Wihstutz treffend analysiert, erweckt die Produktion Raus Werke/Prozesse durch das von ihm gegründete International Institute for Political Murder (IIPM) folgende Assoziationen: International Institute deckt die investigative und Political Murder die politisch-aktivistische Komponente, wobei die künstlerische-ästhetische Komponente der »alternativen Justiziabilität im Rahmen des Theaters« insbesondere in Publikationen und Interviews von und zu Rau betont werde. Vgl. B. Wihstutz: »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, S. 172–173.

39 Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse«. Online unter: <https://www.festwochen.at/en/wiener-prozesse> (letzter Zugriff: 28.01.2025).

40 Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Eröffnungssitzung«, TC 08:59-09:03. Online unter: <https://youtu.be/IgySjvq87eo> (letzter Zugriff: 28.01.2025).

rechts folgendermaßen zugeteilt: Geschworene (als Repräsentant*innen des sogenannten Rats der Republik), Redner*innenpult (als Zeug*innenstand fungierend und mit dem Motto der Festwochen 2024 »Freie Republik Wien« versehen), Richter*innenbank (mit Gerichtsdieners, Beisitzer, Richterin und Gerichtsschreiberin), Anklage und schließlich Verteidigung.

Näher betrachtet wird nun das zweite Prozesswochenende. »Anschläge auf die Demokratie« beruhte auf dem Antrag der Anklage, der FPÖ aufgrund ihrer Gefährdung der Demokratie und Menschenwürde die staatliche Parteienförderung zu entziehen, so Ankläger Alfred Noll im Eröffnungsplädoyer.⁴¹ Die Prozesse bestanden aus sechs Akten: der Eröffnungssitzung, drei Beweisverfahren, der Schlusssitzung und der Urteilsverkündung. Im Folgenden wird anhand ausgewählter tribunaler Szenen danach gefragt, wo auf dem Spektrum von *Tribunalisierungsvorwurf*, *Tribunalisierungskritik* und *Tribunalisierungsapologie* die zweiten *Wiener Prozesse* zu verorten sind und wie innerhalb dieses Tribunals strategische Umkehrungen zutage traten.

3.1. Tribunalisierungsvorwurf

In der Eröffnungsansprache sagte Milo Rau: »Anschläge auf die Demokratie«, das ist ein programmatischer Titel, eigentlich ein *Vorwurf*; er wird [...] von der Anklage zu beweisen sein.«⁴² Im Gegensatz dazu jedoch schien die Veranstaltung bewusst einem potenziellen *Tribunalisierungsvorwurf* entgegenwirken zu wollen. So verlas die Richterin Barbara Helige in den Beweisverfahren eingangs stets nicht nur die Namen der anwesenden vorgeladenen Zeug*innen, sondern auch die derjenigen, die abgesagt hatten – inklusive deren Begründung, wobei mehrmals die Skepsis gegenüber der künstlerisch-performativen Prozesse ohne Rechtskraft angeführt wurde. Gepaart mit streng ausgewogener Redezeitverteilung zwischen Anklage und Verteidigung, waren diese Verlautbarungen offensichtlich dem Transparenzideal geschuldet. Umgekehrt machte es sich die Verteidigung teilweise insofern einfach, als dass sie sich des *Tribunalisierungsvorwurfs* bediente, indem sie auf die Meta- und Subebene des Spektakels verwies, worin die implizite Gleichsetzung von Theater mit Unehrlichkeit und Fiktionalität mitschwang. Dies erlaubte sich teils der Verantwortung zu entziehen, anstatt auf die Anklagepunkte wahrlich einzugehen.

41 Vgl. ebd., TC 54:35-55:11.

42 Vgl. ebd., TC 06:09-06:18 [Herv. L.S.].

Strategien der Umkehrung fanden sich auch im Redebeitrag von Christoph Pöchinger, einem FPÖ-nahen Public-Relations-Berater, der während der Eröffnungssitzung monierte, dass nicht die genannten Themen (Corona, FPÖ und Klima) auf dem Prüfstand stünden, sondern die *Wiener Prozesse* eine vorurteilsbehaftete »Meta-Inszenierung« wären, die das berüchtigte »Milgram-Experiment«⁴³ erneuern würde, um Jury und Publikum zu verführen.⁴⁴ Er erklärte: »Heute sind Sie alle [...] die Lehrer in diesem neuen Milgram-Experiment. Sie werden verführt, ungerecht, gewissenlos und undemokratisch zu sein.«⁴⁵ Pöchinger suggerierte, im Kontrast dazu selbst eine vertrauenswürdige Person zu sein (seine Familie, Mitarbeiter*innen und Kund*innen würden ihm vertrauen), die sich von ihrem Gewissen leiten lasse und es den Anwesenden ermögliche, hinter die Maskerade der inszenierten Prozesse zu blicken, welche die Grenze zwischen Realität und Fiktion auf gefährliche Weise verdecken würden.⁴⁶

Im Kreuzverhör der Zeugin/Expertin Monika Donner durch Co-Verteidiger Marcus Pretzell (ehemaliger Politiker der rechtsextremen deutschen Partei Alternative für Deutschland [AfD]) im zweiten Beweisverfahren gab es einen vielsagenden Schlagabtausch, der variiert bereits in Milo Raus *General Assembly* (2017) stattgefunden hatte:⁴⁷ Auf die Frage Pretzells, was Donner in den verbleibenden Minuten zum »Kasperletheater« der Prozesse sagen möchte, antwortete die Zeugin: »Das ist kein Kasperletheater hier«; Pretzell unterbrach Donner indem er die eigene Perspektive (in Form eines *Tribunalisierungsvorwurfs*) darlegte »Doch, doch, das ist ein Theater, ein Spektakel«, woraufhin Donner (den Vorwurf entkräftend) erwiderte: »Nein, finde ich nicht, denn es werden Menschen wie Sie und ich eingeladen, wir haben die Möglichkeit, unsere Sichtweise darzulegen [...] – das hier ist kein Kasperletheater,

43 Dabei handelte es sich um sozialpsychologische Experimente zur Testung des Gewissens der Probanden angesichts autoritativer Anweisungen unter der Leitung des Psychologen Stanley Milgram in New Haven, im US-Bundesstaat Connecticut, im Jahr 1961.

44 Vgl. Wiener Festwochen: »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Eröffnungssitzung«, TC 25:28-26:09.

45 Ebd., TC 27:14-27:25.

46 Vgl. ebd., TC 27:39-28:37.

47 Bei der *General Assembly* bereits fand sich, wie Wihstutz beschreibt, der affirmative oder negierende Bezug auf das Theater – mit dem einprägsamen Satz: »For some of us, this is not theater«. Vgl. B. Wihstutz: »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, S. 183–184.

das Parlament hingegen manchmal schon.«⁴⁸ Sowohl bei der Verteidigung als auch der Anklage, bei ersterer jedoch ausgeprägter, gab es während der Kreuzverhöre Momente eines solchen Aus-der-Rolle-Fallens – mittels eiliger Darlegungen der eigenen Perspektive in Form von Kommentaren, sodass die Richterin vermehrt ermahnen musste, sich auf das vorgesehene Frageformat zu beschränken. *Tribunalisierungsvorwürfe* arbeiten häufig mit Suggestion, Verkürzungen und pauschalen Argumenten, wie sie etwa in einer Subsumierung von Theater und »Kasperletheater« anklingen.

3.2. Tribunalisierungskritik

Davon zu unterscheiden ist *Tribunalisierungskritik*, die sich gegen Vorverurteilung, Meinungstribunale und Schauprozesse richtet. Grundsätzlich kann *Tribunalisierungskritik* von einer Ästhetisierungskritik, wie von Juliane Rebentisch beschrieben, abgeleitet werden:

Aus der Perspektive der praktischen Philosophie verheißt Ästhetisierung gewöhnlich nichts Gutes. Der Begriff steht vielmehr für die Diagnose einer Krise, von der unsere Lebenswelt insgesamt betroffen sein soll. Denn Ästhetisierung meint hier keineswegs bloß ein Phänomen der Oberfläche. Im Gegenteil – der so bezeichnete Prozess, und dies erst qualifiziert ihn als Krisenphänomen, soll in die Tiefenstruktur unserer ethischen Selbstverständnisse wie unserer politischen Kultur hineinreichen [...].⁴⁹

Analog dazu ließe sich aus der Perspektive der Rechtstheorie konstatieren: Tribunalisierung steht für die Krise der ordentlichen Gerichtsbarkeit. Diese Krise kann mit einer *schöpferischen Transformation* einhergehen, bei der gerichtliche Äquivalente und kompensatorische Infrastrukturen entstehen. Oder die Krise äußert sich in einer *zersetzenden Transformation*, die eine tiefgehende Veränderung unseres rechtlichen Selbstverständnisses bedeutet. Während Platons Ästhetisierungskritik, über die Rebentisch schreibt, sich insbesondere gegen die Theatralität der antiken Demokratie richtete,⁵⁰ trägt die Theatralität moderner

48 Vgl. Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Beweisverfahren 2«, TC 39:27-39:42. Online unter: <https://youtu.be/p8KTZlq3fA8> (letzter Zugriff: 10.02.2025).

49 Juliane Rebentisch (2012): *Die Kunst der Freiheit: Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp, S. 9.

50 Vgl. ebd., S. 14.

Gerichtsverfahren durch Merkmale wie Kopräsenz, Mündlichkeit und weitere forensische Auftrittsprotokolle zu deren Legitimität bei.⁵¹ An dieser legitimen Theatralität orientieren sich wiederum auch Tribunalisierungen in den Künsten – und sei es in Abgrenzung dazu, um etwa den Aspekt der zerstreuten Versammlung hervorzukehren.

In der Schlussitzung erklärte die ehemalige FPÖ-Politikerin Ursula Stenzel in ihrem Auftritt als Expertin/Zeugin der Verteidigung, untermalt von süffisantem Lachen: »Es ist ein Widerspruch in sich, dass ich hier stehe. Ich lehne im Prinzip diese Inszenierung ab. Für mich ist das ein Fake-Prozess, eigentlich eine Persiflage auf einen echten Prozess.«⁵² In polarisierender Weise kritisierte Stenzel, dass mit Steuer- und Sponsorengeldern im Schutz einer künstlerischen Darbietung ein Prozess imitiert werde, mit der Zielsetzung einer demokratisch legitimierten Partei (der FPÖ) die Existenzgrundlage zu entziehen.⁵³ Dies kann als rechtspopulistische »infrastructural critique«⁵⁴ und als Ästhetisierungsvorwurf gegenüber dem Recht gelesen werden. Ihrer Behauptung, die Meinungen der FPÖ wären der *Cancel Culture* unterworfen,⁵⁵ kann entgegengehalten werden, dass nicht zuletzt im Rahmen der zweiten *Wiener Prozesse* auch FPÖ-nahen Standpunkten im klassischen Rahmen des »Gerichtstheaters«⁵⁶ Redezeit zugestanden wurde. Insofern steht Stenzels Rede exemplarisch für eine *Tribunalisierungskritik*, die durch strategische Umkehrung ins Gegenteil operiert, während sie sich der »Subversion als Machttechnik«⁵⁷ bedient. Bemerkenswerterweise äußerte Stenzel nicht nur Unbehagen gegenüber den konkreten Anklagepunkten, sondern auch gegenüber dem politischen Charakter der Prozesse, denn sie hätte es vorgezogen,

51 Weiterführend siehe: Ludger Schwarte (2019): »Legitimation durch Inszenierung? Ästhetische, mediale und politische Bedingungen der Rechtsprechung«, in: Laura Münkler/Julia Stenzel (Hg.), *Inszenierung von Recht: Funktionen – Modi – Interaktionen*, Weilerswist: Vellbrück, S. 125–145.

52 Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Schlussitzung«, TC 03:37–03:49. Online unter: <https://youtu.be/nldS52lY8jk> (letzter Zugriff: 28.01.2025).

53 Vgl. ebd., TC 04:11–04:51.

54 Marina Vishmidt (2016): »Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique«, in: Maria Hlavajova/Simon Sheikh (Hg.), *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge: MIT Press, S. 265–269.

55 Vgl., TC 07:40.

56 Pierre Legendre prägte den Begriff »Gerichtstheater«, hier nach C. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 38–71.

57 S. Sasse: *Verkehrungen ins Gegenteil*.

dass die *Wiener Prozesse* beispielsweise Franz Kafkas literarischem Hauptwerk *Der Prozess* anlässlich Kafkas hundertsten Todestag gewidmet worden wären. Sich herauszunehmen, eine andere Stoffwahl (bevorzugt fiktionaler statt realer Art) als geeigneter zu nennen, zeugt von einem moralischen Urteil über die gesellschaftliche Aufgabe des Theaters und ist ein weiteres Indiz für eine *Tribunalisierung der Künste*.

Im Schlussplädoyer der Anklage zog Alfred Noll die UN-Definition der Menschenwürde als übergeordnete (moralisch-normative) Instanz heran, die seiner Einschätzung nach von der FPÖ verachtet werde. Noll spielte zudem auf die vorangegangene Aussage Stenzels an, welche die Verwendung von Steuergeldern für die *Wiener Prozesse* kritisiert hatte, indem er auf Verstöße der FPÖ-Bundesparteiobperson Herbert Kickl selbst hinwies, die mit Steuergeldern finanziert worden seien.⁵⁸ Die Zurückweisung der Argumentation Stenzels kann eigens als Kritik an der *Tribunalisierungskritik* der Künste verstanden werden.

3.3. Tribunalisierungsapologie

Gegen die »Differenzthese«⁵⁹ (bei Rebentisch bezüglich Ethik, Politik und Ästhetik, der die Autorin deren »Verschlingung« entgegenhält⁶⁰) von Gericht und Tribunal wurde bereits Vismanns »Zusammenhangsthese«⁶¹ angeführt, die ihrerseits als *Tribunalisierungsapologie* oder zumindest -diagnose verstanden werden kann. So wie es für die Demokratie entscheidend sei, als einzige Regierungsform die Möglichkeit zu eröffnen, deren eigene Bedingungen infrage zu stellen,⁶² wird Tribunalisierung in den Gegenwartskünsten für gewöhnlich dann verteidigt, wenn sie die angesprochene ethisch-ästhetische Komponente aufweist oder den Anspruch danach – nicht zuletzt an sich selbst – stellt. Um mit der Apologie der Ästhetisierung,⁶³ wie von Juliane Rebentisch formuliert, vergleichbar zu sein, ist die Apologie der Tribunalisierung folglich

58 Vgl. Wiener Festwochen: »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Schlussitzung«, TC 25:44–26:40.

59 J. Rebentisch: Die Kunst der Freiheit, S. 9.

60 Vgl. ebd., S. 10.

61 Ebd., S. 9.

62 Vgl. ebd. S. 21.

63 Vgl. ebd., S. 9–26. Die Verteidigung werde nicht von außen, sondern »aus der Kritik der Ästhetisierungskritik entfaltet«. Vgl. ebd., S. 24.

auf eine reflexive Praxis angewiesen, wobei interne Ambivalenzen zutage treten können.

Wie bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts, zur Zeit Friedrich Schillers,⁶⁴ spiele laut Wihstutz »auch im politischen Theater der Gegenwart [...] die *Suche nach einer Gerichtsbarkeit der Bühne* wieder eine prominente Rolle«; dabei gehe es nicht allein um ästhetische Urteilsbildung, sondern auch um eine politische.⁶⁵ Laut Argumentation des Anklägers Noll im Eröffnungsplädoyer geht es darum, der Demokratiegefährdung durch die FPÖ jedoch nicht nur politisch, sondern auch juristisch zu begegnen.⁶⁶ Insofern können die *Wiener Prozesse* als para-rechtliche »szenische Tribunale«⁶⁷ bezeichnet werden, die ein ›Forum Shopping‹ in den Künsten betreiben. Auf den ersten Blick wäre daher der Einschätzung Wihstutz' zu widersprechen, dass es sich bei Raus Tribunalen um »Scheinprozesse[]« handle.⁶⁸ Wenn Wihstutz jedoch argumentiert, dass erst das »theatrale[] *Als-ob*«⁶⁹ eine »alternative Justiziabilität« ermögliche,⁷⁰ ließe sich das als *Tribunalisierungsapologie* verstehen. Bemerkenswert dabei ist, dass die FPÖ-Politikerin Stenzel die Bezeichnung »Scheinprozess«⁷¹ abwertend einsetzte, was auf die Elastizität seiner begrifflichen Inanspruchnahme deutet.

Bevor das Gericht und die Geschworenen für die Urteilsverkündung zusammenkamen, hielt der Soziologe Heinz Bude im Rahmen der Schluss-sitzung der zweiten *Wiener Prozesse* eine als »Reflexionsschleife über die Veranstaltung« bezeichnete Keynote, beginnend mit dem Prozessformat: Dieses Format gehe von der Prämisse aus, über eine »Rechtfertigungsproblematik« bzw. einen »Rechtfertigungsstreit« entscheiden zu können, wobei das

64 Im Jahr 1784 hielt Friedrich Schiller eine Rede, die unter dem Titel »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« veröffentlicht wurde.

65 Vgl. Benjamin Wihstutz (2017): »Gerichtsbarkeit: Über politisches und ästhetisches Urteilen im Theater«, in: Sigrid Köhler/Sabine Müller-Mall et al. (Hg.), *Recht fühlen*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 81–93, hier: S. 81–82 [Herv. L.S.].

66 Vgl. *Wiener Festwochen*: »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Eröffnungssitzung«, TC 57:05-58:00.

67 B. Wihstutz: »Gerichtsbarkeit: Über politisches und ästhetisches Urteilen im Theater«, S. 86–87.

68 Vgl. B. Wihstutz: »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, S. 176 [Herv. i.O.].

69 Ebd., S. 165 [Herv. i.O.].

70 Vgl. ebd., S. 176.

71 *Wiener Festwochen*: »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Schluss-sitzung«, TC 10:39.

Interessante an der Rechtsprechung im modernen Recht die Beilegung eines solchen Streits durch ein Urteil sei – dies funktioniere aber nur, solange sich das Recht den gesellschaftlichen Veränderungen anpasse, um seine Autorität nicht einzubüßen.⁷²

Auf Basis der Fragen, welche die Geschworenen zu beantworten hatten, endeten die zweiten *Wiener Prozesse* mit dem Urteilsspruch, dass der Antrag der Anklage abgewiesen wird.⁷³

4. Fazit

Die Figuration der *tribunalen Adressierung* wurde hinsichtlich ihrer Skripte beleuchtet und durch Szenen des *Tribunalisierungsvorwurfs*, der *Tribunalisierungskritik* und der *Tribunalisierungsapologie* differenziert. Diese vier Konzepte resonieren sowohl mit den recherchebasierten künstlerisch-kuratorischen und szenisch-para-rechtlichen *Tribunalisierungen der Künste* und *Tribunalisierung in den Künsten* in den Werkentwürfen von Jonas Staal (im Kontext des CICC in Kollaboration mit Radha D'Souza) als auch von Milo Rau – im fließenden Übergang von bildenden, filmisch-dokumentarischen, performativen, postdramatischen und investigativen Gegenwartskünsten. Neben der begrifflichen Differenzierung diente die Analyse dazu, auf schablonenhafte Manifestationen *tribunaler Adressierung* und Abweichungen davon aufmerksam zu machen.⁷⁴ Augenfällig dabei ist, dass nicht nur Tribunalisierungen, sondern auch *Tribunalisierungskritik* stereotyp konstituiert sein kann, weil sie

72 Vgl. Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Urteilsverkündung«, TC 06:19-08:16. Online unter: <https://youtu.be/GZgR7qhcrU> (letzter Zugriff: 28.01.2025).

73 Vgl. ebd., TC 31:02-31:43.

74 Auch in Milo Raus Moskauer Prozessen fanden sich schablonenhafte Versatzstücke. Die Tribunalisierung juristischer Skripte – mit anderen Worten, tribunaler Skripte – ist aufschlussreich in Sandra Frimmels Beschreibung von Raus Reenactment-Revision der postsowjetischen Prozesse gegen die Musikerinnen und Künstlerinnen Pussy Riot unter Putin dargestellt: »In der theatralen Inszenierung glich der Prozess dann auch sehr den beiden vorherigen: Die Empörung der orthodoxen Öffentlichkeit wurde organisiert und gezielt inszeniert. Die Zeugenaussagen wurden nach vorgefertigten Schablonen angefertigt und sind in weiten Teilen bis in kleinste Formulierungen und Rechtschreibfehler hinein identisch.« Sandra Frimmel (2014): »Von Künstlern, Kuratoren, Gotteslästerern und Hooligans«, in Milo Rau (Hg.), *Die Zürcher Prozesse / Die Moskauer Prozesse*, Berlin: Verbrecher Verlag, S. 13–27, hier: S. 21 [Herv. L.S.].

meist ebenso auf Genealogien und Skripten beruht, die implizit oder explizit auf den Plan gerufen werden können.

Bezüglich Raus »Theatertribunalen« ist Wihstutzs Unterscheidung in Schauspiel (mit festgelegten fingierten Rollen) und Auftritt (basierend auf echten Aussagen) produktiv,⁷⁵ – vergleichbar mit der Gegenüberstellung von Spiel und Performanz, wobei die tribunale Performativität unautorisiert und ihre Urteilskraft suspendiert sein kann. Die drei Beweisverfahren der zweiten *Wiener Prozesse* kursierten rund um den klassischen Zeug*innenbeweis, basierend auf Kreuzverhören von Expert*innen und Zeug*innen beziehungsweise *Expert Witnesses*, deren forensische Auftritte auf rhetorische Evidenz spezialisiert waren. Beim *CICC* hingegen gestaltete sich der forensische Auftritt stärker mittels visueller und datenbasierter Beweise und dem Erscheinen nicht-menschlicher Zeug*innen (in Form des Planktons und der Abbildungen ausgestorbener »Vorfahren«).

Obwohl Raus Tribunale sich keiner dramatischen Texte bedienen,⁷⁶ sind sie dennoch teils schablonenhaft. Das meint einerseits Kontinuitäten im eigenen Werk – wie der Gestaltung der »Tribunale als *Jury Trial*«⁷⁷ oder der Setzung einer Urteilsverkündung oder Chartaverlesung als letzten Akt.⁷⁸ Andererseits betrifft das Schablonenhafte etwa Skripte in Anlehnung an einen adversatorischen Strafprozess und das Ideal »*justice as fairness*« (anstelle von »*justice as truth*«⁷⁹), bei welchem der Richter:in, wie in den *Wiener Prozessen*, eine primär moderierende und urteilsverkündende Aufgabe zukommt. Allerdings dominierten die gegnerischen Parteien⁸⁰ das Forumsgeschehen, über das im Anschluss eine Jury urteilte. Das *CICC* hingegen war weniger adversatorisch angelegt und weitgehend von Konsens unter den Anwesenden charakterisiert.

Welche inhaltlichen und formalen Parallelen zwischen anderen Projekten der hier betrachteten Künstler*innen und Kulturproduzent*innen – etwa zwischen Jonas Staals *Propaganda Theater* (2023) – und Milo Raus *Moskauer Prozesse*

75 Vgl. B. Wihstutz: »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, S. 175–176.

76 Vgl. ebd., S. 164.

77 Ebd., S. 174 [Herv. i.O.].

78 Vgl. ebd., S. 178.

79 Zu dieser Differenzierung siehe Jan Christoph Suntrup (2018): *Umkämpftes Recht: Zur mehrdimensionalen Analyse rechtskultureller Konflikte durch die politische Kulturforschung*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 387 [Herv. i.O.].

80 Vergleichbar argumentiert auch Wihstutz: »Das politische Konzept der Theatertribunale folgt einer spezifischen dramaturgischen Form, einer antagonistischen Dramaturgie.« B. Wihstutz: »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, S. 179.

(2013) oder Staals *New World Summit(s)* (2012–2018) und Raus *General Assembly* (2017) – ausgemacht werden, bleibt weiterzudenken.⁸¹ Die Diskussion der ausgewählten Fallbeispiele hat deutlich gemacht, dass *Tribunalisierung in den Künsten* und *der Künste* sich auf einem Spektrum von Vorwurf, Kritik und Verteidigung bewegen und eigene Rollenverteilungen und Auftrittsprotokolle herausbilden. Dabei kann das dynamische Changieren zwischen diesen Adressierungsweisen, je nach politischer Absicht, auch strategisch eingesetzt werden. Wie gezeigt, teilt die Tribunalisierung mit der Ästhetisierung eine transformativ-disruptive Charakteristik. Um abschließend auf die Dialektik des Ästhetisch-Ethischen zurückzukommen: Für eine kritische Auseinandersetzungen mit Tribunalisierungen in den Künsten ist es entscheidend, die umstrittene Legitimität des Tribunals in den Blick zu nehmen. Dabei ist es kennzeichnend für die exemplarischen Fallstudien, Tribunale prozess- beziehungsweise werkimmanent als reflexive Formate zu begreifen: *Tribunale Adressierungen* und forensische Auftrittsprotokolle können polarisierend oder aktivistisch-operativ wirken, zugleich jedoch Reflexionsschleifen über die eigenen Tribunalisierungsdynamiken in ihre Szenen und Skripte einbeziehen.

Dieser Aufsatz steht im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt »TRIBUNALIZATION. Theory and Aesthetics of Tribunal Address« von Lisa Stuckey, gefördert durch den Austrian Science Fund (FWF), 2026–2029, Grant-DOI: 10.55776/ESP1079625.

Literaturverzeichnis

- Beckerman, Gal (2024): »There's a New Language Sheriff in Town«, in: *The Atlantic*, 21.01.2025. Online unter: <https://www.theatlantic.com/books/archive/2025/01/donald-trump-new-language-cop/681391/> (letzter Zugriff: 25.01.2025).
- Dias, Tobias (2024): »Court Report«, in: Radha D'Souza/Jonas Staal (Hg.), *Court for Intergenerational Climate Crimes*, Amsterdam: Framer Framed.

81 Eine Verbindung zwischen künstlerischen Strategien des Organisierens und Versammelns von Jonas Staal und Milo Rau zieht etwa Sven Lütticken (2022): »Jonas Staal: Re-Forming Representation«, in: *Afterall Journal* 52, S. 8–23.

- D'Souza, Radha/Staal, Jonas (2021): *Court for Intergenerational Climate Crimes: Comrades in Extincion*, Amsterdam: Framer Framed.
- D'Souza, Radha (2018): *What's Wrong with Rights? Social Movements, Law and Liberal Imaginations*, London: Pluto Press.
- D'Souza, Radha/Staal, Jonas (2024): »Introduction«, in: Radha D'Souza/Jonas Staal (Hg.), *Court for Intergenerational Climate Crimes*, Amsterdam: Framer Framed, S. 9–23.
- D'Souza, Radha/Staal, Jonas (Hg.) (2024a): *Court for Intergenerational Climate Crimes*, Amsterdam: Framer Framed.
- Framer Framed: »About«. Online unter: <https://framerframed.nl/en/over-ons/> (letzter Zugriff: 15.12.2024).
- Frimmal, Sandra (2014): »Von Künstlern, Kuratoren, Gotteslästerern und Hooligans«, in: Milo Rau (Hg.), *Die Zürcher Prozesse / Die Moskauer Prozesse*, Berlin: Verbrecher Verlag, S. 13–27.
- Frimmel, Sandra (2015): *Kunsturteile: Gerichtsprozesse gegen Kunst, Künstler und Kuratoren in Russland nach der Perestroika*, Köln/Wien u.a.: Böhlau.
- Frimmel, Sandra/Traumane, Mara (Hg.) (2018): *Kunst vor Gericht: Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- Frölicher, Gianna (2024): *Sowjetisches Gerichtstheater: Zur Rolle von Theater und Gericht in der frühen Sowjetzeit*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Gaderer, Rupert (2024): »Virtuelle Streitwelten: Eskalationen des Streits«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen: Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 9–30.
- Gready, Paul/Robins, Simon (Hg.) (2019): *From Transitional to Transformative Justice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jakab, Éva (2024): »Forum Shopping«, in: Ulrike Ludwig/Peter Oestmann et al. (Hg.), *Münsteraner Glossar zu Einheit und Vielfalt im Recht*, 4. Ausgabe (EViR Working Papers 11), Münster, S. 47–49.
- Lütticken, Sven (2022): »Jonas Staal: Re-Forming Representation«, in: *Afterall Journal* 52, S. 8–23.
- Menke, Christoph (2022): *Theorie der Befreiung*, Berlin: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2010): *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag.
- Möllers, Christoph/Hörnle, Tatjana/Wagner, Gerhard (2020): »Vorwort«, in: Tatjana Hörnle/Christoph Möllers/ Gerhard Wagner (Hg.), *Gerichte und ihre Äquivalente*, Baden-Baden: Nomos, S. 7–10.
- Müller-Mall, Sabine (2019): »Juridische Szenen: Vor dem Gesetz/Im Gericht/In Camera«, in: Laura Münkler/Julia Stenzel (Hg.), *Inszenierung von Recht: Funktionen – Modi – Interaktionen*, Weilerswist: Vellbrück, S. 41–50.

- Nieslony, Magdalena (2022): »Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens über zeitgenössische Kunst«, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 3(2), S. 343–381. Online unter: <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89082>.
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz: Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.
- Roelofs, Monique (2020): *Arts of Address: Being Alive to Language and the World*, New York: Columbia University Press.
- Rothberg, Michael (2019): *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford: Stanford University Press.
- Sasse, Sylvia (2024): *Subversive Affirmation*, Zürich: Diaphanes.
- Sasse, Sylvia (2023): *Verkehrungen ins Gegenteil: Über Subversion als Machttechnik*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- Suntrup, Jan Christoph (2018): *Umkämpftes Recht: Zur mehrdimensionalen Analyse rechtskultureller Konflikte durch die politische Kulturforschung*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Vishmidt, Marina (2016): »Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique«, in: Maria Hlavajova/Simon Sheikh (Hg.), *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge: MIT Press, S. 265–269.
- Vismann, Cornelia (2011): *Medien der Rechtsprechung*, Alexandra Kemmerer/Markus Kajewski (Hg.), Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Wihstutz, Benjamin (2017): »Gerichtbarkeit: Über politisches und ästhetisches Urteilen im Theater«, in: Sigrid Köhler/Sabine Müller-Mall et al. (Hg.), *Recht fühlen*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 81–93.
- Wihstutz, Benjamin (2019): »Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen«, in: Laura Münkler/Julia Stenzel (Hg.), *Inszenierung von Recht: Funktionen – Modi – Interaktionen*, Weilerswist: Vellbrück, S. 164–186.

Medienverzeichnis

Der Bevoelkerung: »Redner 1 | Dr. Norbert Lammert«. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DCYG4XW8U4Q&t=5s> (letzter Zugriff: 18.03.2025).

- Framer Framed (2021): »Court for Intergenerational Climate Crimes (CICC) – Comrades Past, Present and Future vs. Airbus«. Online unter: <https://www.youtube.com/live/-ysVDWTKliQ> (letzter Zugriff: 28.01.2025).
- Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse«. Online unter: <https://www.festwochen.at/en/wiener-prozesse> (letzter Zugriff: 28.01.2025).
- Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Beweisverfahren 2«. Online unter: <https://youtu.be/p8KTZlq3fA8> (letzter Zugriff: 10.02.2025).
- Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Eröffnungssitzung«. Online unter: <https://youtu.be/lgySjvq87eo> (letzter Zugriff: 28.01.2025).
- Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Schlussitzung«. Online unter: <https://youtu.be/nIdS52IY8jk> (letzter Zugriff: 28.01.2025).
- Wiener Festwochen (2024): »Wiener Prozesse, Anschläge auf die Demokratie, Urteilsverkündung«. Online unter: <https://youtu.be/GZgR7qherrU> (letzter Zugriff: 28.01.2025).

Materielles Bezeugen:

Auftritte in landschaftlichen Umgebungen

»Civilization is a Crime Scene«

Forensische Spurensuche in den Performance-Arbeiten von Rabih Mroué und Arkadi Zaidés

Julia Schade

»[U]sually the living study those who
preceded them. As for the dead, I think
they study those who come after them.«
*Rabih Mroué: The Inhabitants of Images*¹

»Barbarism will come back to haunt you«

Eine dunkle minimalistische Bühne, ein Tisch, darauf ein paar Kabel und Technik, eine Leinwand; zwei Personen mit dem Rücken zum Publikum, vor ihnen Laptops; dann eine Stimme aus dem Off: »[C]ivilization is a crime scene. Refuse to investigate the crime, barbarism will come back to haunt you.«² Die provokante Performancearbeit *Necropolis* (2019–2024) des Choreografen Arkadi Zaidés ist zugleich künstlerisches wie politisch-aktivistisches Projekt über den Tod Geflüchteter an den Grenzen der Europäischen Union und

-
- 1 Rabih Mroué (2014): »The Inhabitants of Images«, in: Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, September 2013 – Januar 2014, S. 346.
 - 2 Arkadi Zaidés (2019–2024): *Necropolis*. Koproduktion: u.a. Théâtre de la Ville (FR), Montpellier Danse 40 Bis (FR), Charleroi Danse (BE), Tanz im August / HAU Hebel am Ufer (DE). Videoaufzeichnung der Performances im Rahmen des Montpellier Danse Festival, Studio Bagouet/Agora, Montpellier, Frankreich, 23.06.2021. Bereitstellung durch den Künstler, Minute 01:06:56.

formuliert mit den eben zitierten Worten nicht nur eine Warnung, sondern direkt auch eine konkrete Aufgabe.

Wenn die menschliche Zivilisation eine »crime scene« ist, also ein Tatort und zugleich eine »Szene« schlimmster Greueltaten, dann ist es Aufgabe der Gegenwart, diese zu untersuchen und ans Licht zu bringen. Tut sie dies nicht, droht ihr eine Heimsuchung durch jene vergangene Barbarei und ihre Geister. Deutlich wird, dass der Choreograph gerade Kunst und Theater in der Pflicht sieht, ein Forum für eine solche »investigation« zu bieten. In diesem Falle sind es spezifisch die EU-Grenzen, die als »crime scene« genau untersucht werden sollen, um die dort stattfindenden Verbrechen aufzudecken.³ Doch was in Zaides gegenwärtiger Performancearbeit anklingt, ist nicht nur eine Dringlichkeit, dieses Unrecht zu verhandeln. Vielmehr scheint es um das In-Szene-Setzen der Spurensuche selbst zu gehen, nämlich um die genaue Rekonstruktion eines bereits geschehenen Verbrechens und dessen Sichtbarmachung im Theater und darüber hinaus: Die Wichtigkeit der Dokumentation für die Nachwelt rückt dabei ins Zentrum, während der Verweis auf die drohende Heimsuchung durch die verdrängten Geister vergangener Verbrechen bereits andeutet, dass in dieser Performance auch die Toten ihren Auftritt haben werden.

Wie ich im Folgenden untersuche, entwirft *Necropolis* auf der Theaterbühne und darüber hinaus eine Choreographie der Forensik, die Bewegungen, Muster und Zugriffe einer digitalen und analogen Spurensuche (nach)vollzieht und dabei die abwesenden Toten und ihre Datafizierung in den Blick nimmt. Mit diesem Ansatz ist der Choreograph nicht allein, knüpft er doch mit seiner Arbeit an eine forensische Ästhetik an, die zum einen gegenwärtig prominent durch Forensic Architecture vertreten wird, zum anderen aber auf investigativ-spekulative Lecture-Formate von Künstler*innen um die Jahrtausendwende zurückgeht, wie ich im zweiten Teil dieses Aufsatzes anhand der Arbeiten von Rabih Mroué zeigen werde.

3 Inwiefern das Theater ein transitorischer Verhandlungsraum für die Ausnahmesituation von Flüchtenden und Asylsuchenden sein kann, ist vielfach untersucht worden. Vgl. Juliane Vogel/Bettine Menke (2018) (Hg.), *Flucht und Szene*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25; Jörn Etzold (2018): *F – Flucht*. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden, Bd. 22, Hamburg: Textem.

Necropolis – Auf Gräber Zoomen

Eine Projektion erscheint auf der Leinwand: Aus der Satellitenperspektive von Google Earth sehen wir den Innenhof des Theaters, in dem die Performance gerade stattfindet (Abb. 6).

Abb. 6: Arkadi Zaidēs: *Necropolis* © Eike Walkenhorst.



In diesem Fall ist es das Studio Bagouet / Agora in Montpellier. Langsam wird herausgezoomt, gesteuert durch die Laptops des Regisseurs Arkadi Zaidēs und der Choreografin Emma Gioia, die nur schemenhaft zu erkennen sind.⁴ Das Dach des Gebäudes wird sichtbar, dann die Umgebung, die Stadt, ihre Ausläufer, die Küste bis schließlich ein roter Pin mit der Bezeichnung »Daouda Bah« zu sehen ist. Dort hält die Bewegung inne und zoomt wieder heran, immer weiter, bis wir die genauen GPS-Koordinaten sehen und folgende Informationen lesen können: »Found dead: 17. Feb. 2017 / Name:

4 Necropolis ist eine Zusammenarbeit von Arkadi Zaidēs mit der Choreografin Emma Gioia und dem Dramaturg Igor Dobricic. Zaidēs wird offiziell als Regisseur aufgeführt, während Gioia als wissenschaftliche und choreografische Assistentin genannt wird.

Daouda Bah / Age: 17 Y/O / Region of Origin: Senegal / Cause of death: Stowaway, found burnt on roof of train in Cannes (FR) coming from Ventimiglia (IT).«⁵ Wieder werden wir durch eine Zoombewegung fortgezogen von diesen und hin zum nächsten mit einem Namen markierten GPS-Koordinaten. Wieder ein Todesfall, wieder Informationen zu Herkunft und Todesursache. Diese Bewegung strukturiert den Abend, immer wieder vollziehen Zaides und Gioia diese Zoom-Choreographie von Ort zu Ort, Land zu Land, von Namen zu Namen. Manchmal sind diese auf Friedhöfen situiert, manchmal mitten im Nirgendwo. Immer wieder werden Videos eingespielt, die den Weg zu den entsprechenden Gräbern dokumentieren. Teilweise sind diese mit Grabsteinen und Namen markiert, andere nur durch Nummern oder Fähnchen. Die Geschwindigkeit, mit der diese makabre *tour de force* von Bestattungsort zu Bestattungsort springt und die schwindelerregende Anzahl der markierten Todesfälle an Europas Grenzen, lässt mich beklommen zurück.

Ausgangspunkt für Zaides künstlerische Auseinandersetzung mit zivilisatorischen »crime scenes« an den Grenzen Europas in *Necropolis* ist ein digitales Archivprojekt von *UNITED for Intercultural Action*, ein Netzwerk aus antirassistischen Organisationen aus ganz Europa, das seit 1993 zehntausende Todesfälle von Flüchtenden und Migrant*innen dokumentiert (Abb. 7). Die öffentlich einsehbare »list of refugee deaths« mit Informationen über die Einzelfälle, wird jedes Jahr im Juni aktualisiert, jedes Jahr kommen hunderte Namen hinzu. Im Juni 2024 beträgt die Gesamtzahl der gemeldeten Todesfälle über 60 620 – wobei die Dunkelziffer hoch ist. Die Liste sieht Spalten für unterschiedliche Informationen vor: das Datum, an dem die Person gefunden wurde, Name, Geschlecht und Alter, Todesursache sowie Details über die Quelle, aus der die zuvor erwähnten Daten stammen. Angaben wie diese finden sich in unterschiedlichen Variationen häufig: »drowned, rescue organization aircrafts discovered bodies in state of decay floating off Zawiya (LY)« oder »died of unknown cause, bodies found by Belarus border guards on the Belarus-Latvian border«. In den meisten Fällen ist nichts weiter über die Menschen bekannt, in der Liste findet sich lediglich ein »N.N.« oder »unknown« bei der Namens- und Herkunftsangabe. Es ist dieser erschreckende

5 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 00:11:21.

6 UNITED for Intercultural Action (2025): »Fortress Europe No More Deaths«, in: unitedagainstreugeedeadths.eu (06/2025). Online unter: <https://unitedagainstreugeedeadths.eu/about-the-campaign/about-the-unit-ed-list-of-deaths/> (Letzter Zugriff: 08.04.2025).

Umstand, dass trotz der Bemühungen von UNITED die Mehrheit der Identitäten nicht aufgeklärt werden konnten, auf den Zaides Performance direkt Bezug nimmt.

Abb. 7: UNITED for Intercultural Action. Screenshot der »UNITED List of Refugee Deaths«.

List of 60.620 documented deaths of refugees and migrants due to the restrictive policies of "Fortress Europe"
Documentation by UNITED as of 10 June 2024

Death by Policy - Time for Change!

UNITED for Intercultural Action. European network against racialisation, racism, fascism and in support of migrants and refugees - Antiracism refugee campaign secretariat
Postbus 415, NL-1900 AK Amstelveen, Netherlands, phone +31-6-4889888, info@unitedagainstreugedeads.eu
This »UNITED List of Refugee Deaths« can be re-used, translated and re-distributed, see conditions on unitedagainstreugedeads.eu. On request you can obtain this list with more searchable data in xls format from UNITED.
Support this research and campaign and donate through <https://www.kickstarter.com/projects/1000000000/united-against-refugee-deaths>



found dead		name, gender, age	region of origin	cause of death	source
08/06/24	1	N.N.	unknown	presumed drowned, rescue organization aircraft discovered body floating off Zawiya (LY)	SawWach/Fanpage
07/06/24	11	N.N. (ind children, woman)	unknown	drowned, rescue organization aircraft discovered bodies in state of decay floating off Zawiya (LY)	SawWach/Sputnik/Fanpage
08/06/24	1	N.N. (man, 24)	unknown	died of starvation in hospital in El Hemo (ES) after rescue of boat off from Mauritania to Spain; 70 r	El Diario
08/06/24	50	N.N. (ind children, woman)	Africa/Pakistan	died of hunger/frost, bodies thrown into sea of boat 13 days adrift from Mauritania to Spain; 70 r	El Diario
07/06/24	1	Minou Drame (man, 31)	Senegal	found dead in tent in makeshift camp near Riga river in Ventinglia (IT), had no access to medical care	Saveri/Rwenzel
31/05/24	1	N.N.	unknown	drowned, boat from Turkey crashed into patrol vessel off Symi (GR), after smuggler jumped off; 18 resc	NeosGos/ChinaDaily
28/05/24	1	N.N. (baby)	unknown	died body recovered off Lampedusa (IT) on boat in distress, mother & sister (3) survived; 45 rescued	SOSHumanity/Ange/Siegel
28/05/24	7	N.N.	Senegal	presumed drowned, Europe board boat on way from Siss (TN) captized; 7 missing; 34 rescued	OM
22/05/24	8	N.N.	unknown	drowned in the Mediterranean sea off coast of Marra Duela (LY) on way to Europe; 8 missing; 58 resc	OM/Lybia
13/05/24	1	N.N.	unknown	died of exhaustion in hospital in Cabo Verde after rescue from drifting boat on way from Africa to Spain	OM/Lybia
13/05/24	22	N.N.	unknown	drowned in the Mediterranean sea, off coast of Sabattha (Libya) on way to Europe	Espresso
13/05/24	7	N.N.	unknown	died of exhaustion on boat drifted to Cape Verdian side on way from Africa to Spain; 6 r	Espresso
13/05/24	1	N.N.	unknown	died of exhaustion on oil tanker directly after rescue from drifting boat on way from Africa to Spain; 6 r	Espresso
10/05/24	26	N.N.	Morocco, Sub-Saharan Africa	drowned, rubber boat on oil tanker directly after rescue from drifting boat on way from Africa to Spain; 6 r	Espresso/NewsCity
08/05/24	1	N.N. (man)	Asia	body found near gate in Belene-Lavka border fence in Bratislava district (BY) after push back from Latvia	RIA/Beitak/SVGov/YBeitA
08/05/24	1	N.N. (man)	Asia	body found by border guards 40 meters from Belene-Lavka border fence in Bratislava district (BY)	RIA/Beitak/SVGov/YBeitA
08/05/24	34	N.N. (ind 20 young men)	Tunisia	presumed drowned, boat missing since it left coast of Kairouan (Tunisia) on way to Italy; 34 missing	Mosaquel/TemPoutTous
08/05/24	1	N.N.	unknown	died of unknown cause, body found by Belene-Lavka border guards on the Belene-Polard border	GFK/BS/VIRIA
04/05/24	1	N.N. (man, 40)	unknown	presumed drowned, body found in canal of Benihoung in Tunisia (FR) by skipper who unloaded cargo	MS/Noom/Newsblad/FranceBeu/Mod
04/05/24	23	N.N.	Tunisia	presumed drowned, boat missing since it left coast of Korba (Tunisia) on way to Italy; 23 missing	Thrum/Nel/GuardTN/OM/Unisia

Quelle: Screenshot der »UNITED List of Refugee Deaths«
(Screenshot vom 21.07.2025), unitedagainstreugedeads.eu.

Mapping the City of the Dead

Auf einer Projektion lese ich: »When scrolling through the many pages of the list one cannot ignore the fact that only a very small number of the deceased are mentioned by name, leaving the vast majority without identifying details.«⁷ Das Problem sei, so lese ich weiter, dass es in der europäischen Rechtsprechung eine klare Unterscheidung zwischen kriminell bedingten, natürlichen und unfallbedingten Todesursachen gebe, die bestimme, wie der entsprechende Fall juristisch verhandelt werde. Die Todesursache der auf der Flucht gestorbenen Migrant*innen an Europas Grenzen würden dementsprechend meist als »natürlich« gewertet, was zur Folge habe, dass die forensischen Verfahren nicht ordnungsgemäß durchgeführt würden: »Forensic procedures essential to the future identification of these dead and missing persons are carried out improperly, and many bodies are buried without any documentation [...]. The loss of irretrievable information that results from this neglect prevents any future identification of the victim«.⁸ Nach dem Tod einer forensischen Untersuchung unterzogen und dadurch identifiziert werden zu können, sei ein Privileg, so suggeriert es die Performance, das den Körpern auf der Liste nicht gewährt wurde. Zaides bezeichnet die UNITED-Liste deswegen als Praxis einer »counter-forensic«⁹ und formuliert die Herangehensweise seiner künstlerischen Arbeit so:

[W]e returned to that mass grave that is the list of deaths, with the question of how we could conduct an investigation that would give a body to this highly abstracted database [...]. What mediums could be used to confront ourselves with the excluded, the undocumented, those who are not alive [...] physically and bureaucratically?¹⁰

Teil des künstlerischen Projektes besteht nun darin, sich diesen undokumentierten oder nur teilweise bürokratisch erfassten Körpern anzunehmen. Dies geschieht, indem zum einen die Orte ausfindig gemacht und dokumentiert

7 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 00:00:17.

8 Ebd., Minute 00:01:24.

9 Ders. (2021): »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, in: Daniela Agostinho et al. (Hg.), *(W)archives: archival imaginaries, war, and contemporary art*, Berlin: Sternberg Press, S. 337–364, hier S. 334.

10 Ebd.

werden, an denen die Toten beerdigt wurden, zum anderen indem die Materialität und Prekarität der Körper hinter der Datafizierung in den Blick genommen wird.

»How can you join the search?« Crowdbasiertes Archivprojekt

Die Performance setzt im ersten Teil den Versuch einer kartographischen Modellierung und Lokalisierung jener Daten der UNITED-Liste in Szene: Ein digitales Mapping-Projekt, das den unzähligen Toten in der Database zu Sichtbarkeit verhelfen soll. Das Vorhaben reicht dabei über den Theaterabend hinaus und lagert die Recherche an eine Crowd aus. Auch das Publikum wird direkt zur Teilnahme aufgerufen:

Dear people, we are mapping the city of the dead that consists of the marked and unmarked graves of the ones who did not manage to reach their final destinations in Europe alive. How can you join the search?¹¹

Es folgt eine lange Liste mit Anweisungen, die ich befolgen kann, um mich eigenständig als unabhängige Ermittler*in an der digitalen und analogen Spurensuche nach den unmarkierten Gräbern zu beteiligen: Auf Basis der UNITED-Informationen soll ich mir einen Todesfall und -ort aussuchen, an dem ich meine Untersuchung beginne. Bin ich erfolgreich bei der Onlinerecherche, werde ich aufgefordert, mich an den entsprechenden Bestattungsort zu begeben, die GPS-Koordinaten zu dokumentieren und nach sehr detaillierten Anweisungen ein Video mit meinem Smartphone zu machen:

Holding your smartphone horizontally at chest level, you film your way while walking from the entrance of the cemetery to the identified grave(s) / You send us all gathered information. After adding it to our database a new location in the city of the dead will be established.¹²

Die eingeblendeten Video-Aufnahmen der Grabstätten folgen exakt diesem Score und stammen offensichtlich auch aus der crowd-basierten Datenbank, die sich ständig erweitert, je mehr Teilnehmende die Suche selbst in die Hand

11 A. Zaides: Necropolis, Minute 00:01:33.

12 Ebd., Minute 00:02:00.

nehmen und ihre Ergebnisse einspeisen. Das Ergebnis ist »an ever expanding archive made of what is meticulously extracted from rotten remains and inscribed in landscape«.¹³ Der Begriff der Landschaft wird im Verlauf der Performance immer wieder in Beziehung zu den Körpern der Gestorbenen gesetzt. Dies weist darauf hin, dass die abstrahierten und kartierten Grenz-zonen der EU, durch die uns Zaides und Gioia aus Sicht von Google Earth führen, materielle Zeugnisse der Fluchtopfer in sich tragen. Ihre toten Körper haben sich eingeschrieben in die Landschaft und sind nicht mehr von ihr zu trennen. Im zweiten Teil der Performance wiederum werden die exhumierten Körper selbst mithilfe digitaler Animation zu einer forensischen Landschaft, die in ähnlicher Weise an uns vorüber zieht wie die Satellitenaufnahmen zuvor. Die Praxis des Extrahierens und Kartierens der Daten der Toten wird somit rhetorisch zurückverwiesen auf die tatsächlichen Körper der Opfer. Es sind diese Körper und das, was von ihnen auf der »crime scene« der Zivilisation zurückbleibt, denen *Necropolis* einen Auftritt verschafft und dessen makabre Seite ich im Folgenden herausarbeiten möchte.

»Dead Data« Daten und ausgegrenzte Körper

Das Projekt trägt den Namen »Necropolis« und verweist damit zunächst auf antike und prähistorische Bestattungsorte, die außerhalb der Städte angelegt wurden, um die Toten zu beherbergen. Die Performance führt jedoch noch ein anderes Verständnis von Nekropole ein: »Necropolis is a map (...) which is made out of dead data that we collect and memorize. We are rebuilding it«.¹⁴ *Necropolis* ist also kein konkreter Ort, keine archäologische Begrabungsstätte, sondern eine aus »dead data« konstruierte Karte, ein digital angelegtes Terrain aus Totendaten und GPS-Koordinaten. »Necropolis has no other body than a body of data«, heißt es kurz darauf. Sie sei darauf ausgelegt, »[to] give a body to this highly abstracted database«.¹⁵ *Necropolis* ist also einerseits der Begriff für ein digitales Verortungs- und Kartierungsprojekt, andererseits scheint es darauf abzuzielen, einer reinen Datafizierung der Körper entgegenzuwirken und eine neue, andere Verkörperung der Toten zu erschaffen.

13 Ebd., Minute 00:05:35.

14 Ebd., Minute 00:05:31.

15 Ders.: »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, S. 334.

Es geht also um das Verhältnis von Daten und Körpern, um die Relation zwischen Archiv und Lücke, um den Zusammenhang zwischen der bürokratischen Erfassung eines anonymen Lebens und seiner Betrauerbarkeit. Die Spannung zwischen der »Gewalt der Abstraktion«¹⁶ jener gelisteten namenlosen Toten und dem Versuch, eben diesen eine gewisse Sichtbarkeit zurückzugeben, bestimmt die gesamte Performance. Nicht nur soll eine digitale Kartographierung der Gräber vorgenommen werden, die den unzähligen Namenlosen auf der UNITED-Liste zur Sichtbarkeit verhilft, indem sie ihre bestatteten Körper lokalisierbar macht. *Necropolis* wird darüber hinaus auch als Fiktion einer letzten Ruhestätte für all jene Toten auf der Liste imaginiert. Die Nekropole, die hier aufgerufen wird und im Namen derer die Stimme zu uns spricht, vergibt ihr Staatsangehörigkeitsrecht an tote Körper: »In order to gain right to live in Necropolis, one has to die in attempt to enter it. Citizenship is granted posthumously to dismembered, decomposing corpses.«¹⁷

Doch, wie wir von der Erzählstimme aus dem Off erfahren, ist auch der Zugang zu dieser Nekropole reglementiert: Eintritt erlangen nur jene, die aufgrund hinreichender forensischer Untersuchungen Informationen über Identität, Nationalität und die Todesursache vorlegen können: »If a name and a cause of death can be established, we welcome newcomers with tears in our eyes. [...] Those whom we fail to identify are buried in a mass grave.«¹⁸ In einer fast zynischen Wendung erfindet Zaides damit eine *polis* der Toten, die ähnliche Zugangsbeschränkungen aufweist wie diejenigen von Nationalstaaten im Reich der Lebenden. Das »deathright«¹⁹ zur Aufnahme in die *Necropolis* ist jenen mit Papieren vorenthalten. Was hier anklingt, ist Hannah Arendts Problematisierung einer Kopplung der Menschenrechte an eine Nationalstaatslogik. Das Recht auf Menschenrechte, das »right to have rights«, bleibe den Staatenlosen verwehrt.²⁰ In Zaides Entwurf schreibt sich diese Rechtlo-

16 Saidiya Hartman/Patricia J. Saunders (2008): »Fugitive Dreams of Diaspora. Conversations with Saidiya Hartman«, in: *Anthurium. A Caribbean Studies Journal* 6,1, S. 1–16, hier S. 5.

17 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 00:03:45.

18 Ebd., Minute 00:05:24.

19 Ebd., Minute 00:04:11.

20 Hannah Arendts Gedanken zu Menschenrechten und Staatenlosigkeit finden sich im Kapitel »Der Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte« in: Hannah Arendt (2001): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München: Piper. Vgl. Werner Hamacher (2014): »On the Right to Have Rights: Human Rights; Marx and Arendt«, in: *CR: The New Centennial Review* 14, 2, S. 169–214.

sigkeit auch nach dem Tod fort, die Toten bleiben »nationless and nameless. [...] devoid of rights, not only during their lives, but also after death.«²¹

Wenn forensische Ästhetik »the mode of appearance of things in forums«²² beschreibt – also die Gesten, Techniken, und Methoden der Darstellung und Theatralisierung –, dann geht es Zaides darum, nach den Ausschlussmechanismen zu fragen, die ein Erscheinen der Körper im Forum verunmöglichen. Darüber hinaus arbeitet er daran, die Adressabilität der Toten wiederherzustellen: Ihre anonymisierten Körper sollen zum einen metaphorisch aus dem bürokratischen »mass grave that is the list of deaths«²³ geborgen werden und ihre Identität zurückerhalten. Zum anderen zielt die Performance und das crowdbasierte Archivprojekt darauf, ihre sterblichen Überreste in individuellen Grabstätten lokalisierbar und damit von Hinterbliebenen auch anruf- und betrauerbar zu machen. Versteht man die aufgerufene Fiktion einer Nekropole als Version einer *polis* der Toten, in der diese zumindest im Jenseits ihr Anliegen vortragen und ihr Recht geltend machen können, dann lernen wir im Verlauf der Performance, dass auch diese *polis* nur für bestimmte Tote ihre Tore öffnet. Was Zaides interessiert, sind die Übriggebliebenen, also jene, die selbst im Jenseits keine Gerechtigkeit und kein Forum erhalten, da sie keine Identität und damit keine Zugehörigkeit vorweisen können. Angesichts dieser Ungerechtigkeit artikuliert die Erzählstimme aus dem Off: »It is our responsibility to perform rituals of forensic investigations over the scattered remains in order to collect biometric information that are necessary for the documents to be assembled.«²⁴ Forensische Untersuchungen dienen hier also nicht allein der Beweisaufnahme und Evidenzerzeugung, sondern sie fungieren primär als Ritual, um den Toten trotz mangelnder Papiere Eintritt in die letzte Ruhestätte zu verschaffen. Und so bringt der letzte Teil der Performance in einer provokanten Szene eben diese Körper(reste) und ihre forensische Begutachtung auf die Bühne.

21 Auch der implizite Bezug des Titels »Necropolis« auf Achille Mbembes Begriff der »necropolitis« sei hier erwähnt. Mbembe beschreibt damit eine zeitgenössische Machtform, die durch maximale Repression und Waffengewalt »death-worlds« erschafft, nämlich »new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of living dead« Achille Mbembe (2003): »Necropolitics«, in: Public Culture 15, 1, S. 11–40, hier S. 40.

22 Forensic Architecture (2014): Lexicon, in: Forensic Architecture (Hg.), Forensis: The Architecture of Public Truth, London: Sternberg Press, S. 745–746.

23 A. Zaides: NECROPOLIS Walking through a List of Deaths, S. 334.

24 Ders.: Necropolis, Minute 00:04:44.

Rituals of Forensic Investigation

Wortlos schieben die zwei Performer*innen einen Metallwagen mit großen unförmigen rosa-braunen Brocken auf die Bühne und beginnen diese behutsam auf dem Tisch auszulegen und anzuordnen (Abb. 8). Nach genauerer Betrachtung wird deutlich, dass es sich dabei um erschreckend authentisch wirkende Leichenteile handelt. Entstellte Arme, Beine, Torsi – alle wirken so, als seien sie gerade im Zustand zunehmender Verwesung geborgen worden. Wie in einem Obduktionssaal beugen sich Gioia und Zaides über diese scheinbar menschlichen Überreste und machen sich daran, diese Stück für Stück zu begutachten, vorsichtig zu berühren und schließlich zu einem Körper zusammenfügen. Während dieser Tätigkeit erscheint auf der Leinwand eine computergenerierte Version dieses Körpers. Zunächst wirken diese Bilder wie eine endlose abstrahierte Landschaft, die langsam vorüberzieht. Doch plötzlich beginnt sich diese zu regen und einzelne Gliedmaßen treten in Erscheinung bis schließlich ein zusammengeflackter menschlicher Körper zu erkennen ist, der sich langsam zu monströser Größe aufrichtet und ruckartig zu bewegen beginnt. Wie in einer mittelalterlichen Darstellung eines *danse macabre* vollführt die riesige animierte Totengestalt einen merkwürdig ungelenken Tanz.²⁵ Ein letztes Mal ist die Off-Stimme zu hören: »Necropolis is not a morality play, nor a ritual of redemption. They did not invite you to a burial ground to feed your righteousness or to purge your guilt. Instead they brought you to this barren land [...] to ask you a question: How did we end up here?«²⁶ So endet der Abend mit diesem Totentanz und lässt das Publikum betreten zurück. In *Necropolis* treten die suggerierten menschlichen Überreste zwar als »material witnesses«²⁷ auf, die etwas über die Identität der Toten auszusagen vermögen, doch steht auf der Bühne nicht so sehr der forensische Untersuchungsvorgang selbst im Vordergrund, mithilfe dessen die Gebeine »zum Sprechen gebracht«²⁸ und »forensically decoded«²⁹ werden könnten. Vielmehr vollzieht

25 Das Motiv eines *danse macabre*, der von aus Massengräbern geborgenen Körpern performt wird, findet sich auch in Rabih Mroués Videoessay *Footnotes of an Unwritten Text About War, Body and Theatre* (2014–2016). Darin geht es um das Zusammensetzen menschlicher Überreste und das Erstellen einer Notation für einen Totentanz.

26 A. Zaides: *Necropolis*, Minute 01:06:13.

27 Susan Schuppli (2020): *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*. Cambridge/MA: MIT Press.

28 Vgl. E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 67.

29 S. Schuppli: *Material Witness*, S. 3.

die Theaterarbeit eine choreographische Wiederbelebung dieser Überreste, die deren Materialität zum Ausgangspunkt nimmt, um ein »ritual of forensic investigations« in Szene zu setzen.

Abb. 8: *Arkadi Zaidēs: Necropolis* © Eike Walkenhorst.



Was heißt es nun genau, wenn Zaidēs die Vorgehensweise in *Necropolis* als das Performen eines forensischen Rituals beschreibt? Da ist zum einen das festgelegte »choreografische Protokoll«, das dem Rechercheprozess nach den Grabstätten zugrunde liegt und vorgibt, wie an den verschiedenen Orten in ganz Europa das Sich-Annähern an diese dokumentiert werden soll: »Sobald wir lokalisiert haben, wo die Körper entsorgt wurden, besuchen wir die Grabstätten und performen nach einem festgelegten, choreografischen Protokoll ein Ritual.«³⁰ Es sieht vor, sich auf spezifische Weise zu bewegen und, wie bereits beschrieben, den Weg zum Grab auf festgelegte Weise mit dem Smartphone zu filmen, um es in die virtuelle Datenbank von *Necropolis* aufzunehmen. Das dokumentarisch-choreografische Ritual ermöglicht in der spekulativen Erzählung also den anonymen Toten allererst den Eintritt in die

30 Ders.: »Bodies as Evidence. Interview mit Sandra Noeth«, in: *Tanz Im August Magazin*, 08/20, S. 52–55, hier: S. 53.

Totenstadt. Die Arbeit von Zaides und Gioia an den aufgebarten Überresten kann einerseits als Totenwache verstanden werden, also als ritualisiertes Abschiednehmen, andererseits verwandelt sie die forensische Untersuchung in ein Ritual der Anerkennung, das den namenlosen Toten ihre Identität zurückgibt und damit den Eintritt in das Totenreich ermöglicht.

Arkadi Zaides' *Necropolis* problematisiert zum einen dezidiert die institutionalisierte Unsichtbarkeit der Opfer an Europas Grenzen, denen das Privileg einer forensischen Untersuchung zur Feststellung ihrer Identität nicht gewährt wird. Zum anderen unternimmt die Performance im zweiten Teil auch den Versuch, der nüchternen Faszination an distanzierten Visualisierung- und Datafizierungsästhetiken, wie sie das crowdbasierte Mappingprojekt von *Necropolis* ausübt, eine libidinöse Schaulust an den Körpern hinter der »dead data« entgegenzusetzen. Jenes »ritual of forensic investigation« stellt letztlich forensische Ästhetik auch als etwas aus, das nie vor einer solchen Fetischisierung des zu Untersuchenden gefeiert ist.

Genauer geht es dabei aber auch um die konkrete Faszination an der Re-Animation der Toten auf der Bühne, was wiederum das dokumentarische Protokoll überschreitet, dem die Videos der Gräberbesuche vordergründig folgen.

Die Performer*innen werden dabei selbst zu Totengräber*innen und Forensiker*innen gleichermaßen (Abb. 9), die, wie es an einer Stelle heißt, in die Gräber hinabsteigen, um die Leichen zu bergen, für die sich sonst niemand interessiert und sie im zweiten Schritt untersuchen und anrichten, um sie dem Blick der Öffentlichkeit auszusetzen. Das Exponieren fungiert als provokante Geste, die sich nicht mit digitalen Visualisierungen begnügt, sondern auf das Schockmoment der physischen Realität jener entstellten Körper setzt. Makaber erweist sich dies nicht zuletzt deswegen, weil letztendlich eine – wenn auch theatrale – Grabschändung impliziert wird. Auch wenn es sich bei den Leichenteilen um Gummiattrappen handelt, so vollzieht Zaides damit trotzdem eine spekulative Heimsuchung des Theaters durch das Verdrängte, Abjekte: Der Leiche als »the most sickening of wastes«, wie sich mit Julia Kristeva sagen ließe, wird ein Auftritt gewährt, der auf unangenehme Weise bewusst macht, dass Europa an seinen Grenzen zum Friedhof geworden ist und dass alle europäischen Bürger*innen einen Anteil daran haben, dass diese »crime scene« der Zivilisation unverhandelt bleibt. Nochmal mit Kristeva: »as in true theater, without makeup or masks, [...] corpses show me what I permanently

thrust aside in order to live.«³¹ Wenn Forensik laut Eyal Weizman die Art und Weise bezeichnet »by which the present theatre of horrors is performed by objects in front of a public«³², dann scheint in Zaides' forensischer Ästhetik jenes »present theatre of horrors« durch eben diese abjekten Körper performt zu werden.

Abb. 9: Arkadi Zaides: *Necropolis* © Eike Walkenhorst.



Das Nachleben der Körper

Wie bereits zu Beginn erwähnt, situiert sich Zaides' Arbeit im Kontext eines gegenwärtig starken Interesses für forensische Ästhetik. Die Parallelen zwischen den Modellierungs- und Kartierungsweisen von Forensic Architecture und Zaides' Projekt des »Mapping the City of the Dead« sind offensichtlich. Für erstere ist charakteristisch, Unsichtbares in Sichtbarkeit zu überführen

31 Julia Kristeva (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, S. 3. Diesen Hinweis verdanke ich Gerald Siegmund aus seinem Vortrag am 07.02.25 im Rahmen des Symposiums »Plus d'un théâtre« im Frankfurt LAB.

32 E. Weizman: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, S. 68.

und dieses somit als aussagekräftiges Beweismaterial auftreten zu lassen: Ob es um die Ausbreitung von Tränengas, toxischer Fabrikabgase, Schall oder Schießpulvergeruch geht – mithilfe von 3D-Modellen und farbig eingefärbten Visualisierungen werden kaum wahrnehmbare Spuren veranschaulicht, Tathergänge rekonstruiert, Zeug*innen lokalisiert und undurchsichtige Datenmengen konsumierbar gemacht. Der Evidenz verschrieben, geht es der Forschungsagentur um die Vermittlung und »articulation of truth claims«.³³ Zweifel, Scheitern oder ein »Neuanfangen innerhalb der Rekonstruktionsarbeit«³⁴ kommen dabei nicht vor. Darüber hinaus wird explizit mit menschlichen Überresten gearbeitet. Als exemplarisch gilt die Rekonstruktion des Schädels von NS-Verbrecher Josef Mengele, der mithilfe bildgebender Verfahren ausgelesen und zum Zwecke der Beweisführung auf eine Weise zur Schau gestellt wird, die genau auf den verstörenden Effekt des Schädels setzt.³⁵ Obwohl Zaides' Performance ebenfalls menschliche Gebeine auftreten lässt, die in einer Art Laborsituation auf der Bühne von den Performer*innen untersucht werden, geht es doch weniger um die In-Szene-Setzung einer akuraten forensischen Beweisführung, als vielmehr um deren Exzess: Die gespenstische Re-Animation der Überreste zu einer tanzenden Monströsität fungiert als Heimsuchung des Theaters durch jene, die in der gängigen politischen Rhetorik von »Zurückführung« und »Grenzsicherung« europäische Grenzregime lediglich als anonyme Bedrohung vorkommen.³⁶ *Necropolis* performt also im zweiten Teil genau jenes »haunting«, vor dem der zu Beginn zitierte Satz »civilization is a crime scene. Refuse to investigate the crime, barbarism will come back to haunt you« bereits gewarnt hatte. Überdies setzt Zaides' Arbeit durch die Erzählung der Totenstadt einen eigenen Schwerpunkt, indem eine spekulative Ebene eingeführt wird, die die faktische (der UNITED-Liste) begleitet und erweitert, aber ohne diese zu diskreditieren. So geht es weniger um das Beweisen von Unrecht, denn diese Arbeit ist bereits durch UNITED erfolgt, als vielmehr darum, die Aufmerksamkeit auf das geisterhafte Nachleben jener Toten zu lenken, die an den Grenzen der EU durch

33 Ebd., S. 94.

34 Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz*, Lüneburg: meson press, S. 53.

35 Eyal Weizman/Thomas Keenan (2020): *Mengeles Schädel*. Kurze Geschichte der forensischen Ästhetik. Leipzig: Merve. Vgl. A. Polze: *Fragile Evidenz*, S. 26–29; Simon Rothhöller (2021): *Medien der Forensik*, Bielefeld: transcript, S. 126–137.

36 Zur Beweisführung von Pushbacks bei Forensic Architecture vgl. A. Polze: *Fragile Evidenz*.

unterlassene Hilfeleistung der europäischen Staaten sterben und nur durch das Engagement der Nichtregierungsorganisationen überhaupt zumindest teilweise statistisch erfasst werden.³⁷ Zaides lässt in seiner Arbeit somit nicht primär Daten- und Beweismaterial auftreten, sondern imaginiert auch das Fort- und Nachleben der betroffenen Körper, die er auf durchaus makabre Weise auf die Bühne holt und in Szene setzt.

Von der Lecture-Performance zur investigativen Ästhetik

Wie ich nun im zweiten Teil dieses Beitrags zeigen werde, hat Zaides' Ansatz, den Theaterraum als Forum zu begreifen, in dem Wissen verhandelt und gleichzeitig im Stil einer nüchternen Ermittlung inszeniert wird, seine Vorläufer im »epistemic theatre«³⁸ der Jahrtausendwende. Darüber hinaus knüpft er an jene investigative Ästhetik an, die von Künstler*innen wie Rabih Mroué, um den es im Folgenden gehen wird, nach den libanesischen Bürgerkriegen entwickelt wird und die unter dem Einbezug von spekulativen Elementen Fragen nach dem Nachleben von Krieg und Gewaltgeschichte stellt.

Im Kontext einer zunehmenden »epistemization of art«³⁹ beginnen sich seit dem Ende der 1990er Jahre eine ganze Reihe von Performancekünstler*innen für die verschiedenen Weisen zu interessieren, in denen Wissen produziert, inszeniert und vermittelt wird. Es geht darum, wie in welchen Institutionen über Wissen gesprochen wird und durch welche Modi es als solches erkannt und legitimiert wird. Das entsprechend gewählte Format ist die »Lecture-Performance«. Diese ist eine Mischform aus wissenschaftlichem Vortrag und Performance und übernimmt dabei Merkmale akademischer Darstellung und Sprache. Als minimalistisches und neutrales Setting, das aus

37 Es ist der Arbeit ziviler Seenotrettungsdienste wie u.a. Sea-Watch, SOS Méditerranée und Mission Lifeline zu verdanken, dass die Zahl der Ertrunkenen im Mittelmeer nicht noch höher ausfällt. Vgl. Nadja Schlüter/Raphael Weiss (2020): »Diese NGOs sind derzeit im Mittelmeer unterwegs«, in: Sueddeutsche Zeitung vom 23. Dezember 2020. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/politik/seenotrettung-ueberblick-ueber-die-ngos-im-mittelmeer-e359647/> (letzter Zugriff 07.05.2025).

38 Amir Farjoun (2024): Epistemic Theatre: the dramaturgy of knowledge in the 21st century. Dissertation eingereicht am Graduate Center der City University of New York im Februar 2024. Publikation in Vorbereitung.

39 Tom Holert (2020): Knowledge Beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics. New York: Sternberg Press, S. 7.

wenig mehr als Tisch, Stuhl und Manuskript besteht, wird die Lecture-Performance nicht nur im Theater, sondern auch in Museums- und Atelierräumen aufgeführt.⁴⁰ Die Performer*in tritt hier vermeintlich nicht mehr in einer Rolle auf, sondern inszeniert sich ›als sie selbst‹, wobei sie die Funktion einer nüchternen (V)Ermittler*in erfüllt, die ihre Rechercheergebnisse darlegt und bisweilen mit autobiographischen Details verknüpft. Ob in LIGNAs *Hört die anderen Wellen* (1999), Jan Fabres *Consilience* (2000) im Londoner Museum of Natural History, oder Xavier Le Roy's *Product of Circumstance* (1999), um nur einige zu nennen: Performer*innen treten als Vortragende und Forscher*innen auf, umgekehrt werden Forscher*innen zunehmend in Lecture-Performances miteinbezogen.⁴¹ In diesem Kontext eines epistemischen Theaters entwickelt sich aber nicht nur die Faszination an der Akkumulation und Inszenierung von Wissen, sondern auch ein neues Interesse an Beglaubigungsprozessen und Fiktionalisierungsstrategien. Es ist insbesondere eine Gruppe von im Exil lebenden Künstler*innen aus dem Libanon, die dieses epistemische Interesse zu investigativen Formaten weiterentwickelt und sich vor dem Hintergrund der blutigen Bürgerkriege⁴² in der Region verstärkt mit dem Fortwirken von Gewalt auf die Darstellung beschäftigt: Ihre Arbeiten vereint die Frage, wie sich angesichts tausender Toter, grausamer Massaker, unübersichtlicher Fronten, einer politischen Vereinnahmung von Erinnerung und Zeugenschaft sowie einer völligen Zerstörung kultureller Infrastruktur wie Museen und Archiven

40 Mit ihr vollzieht sich ebenfalls ein »process of deskification« im Theater, denn mit dem Auftritt und Einzug des Tisches in den Theaterraum verschiebt sich der Fokus auf die Präsentation von Wissen. Ohne Ablenkung, ohne störendes Bühnenbild oder sonstige Details wird an diesem aufgeräumten, meist fast leeren Tisch ein Wissensbestand entfaltet, erzählt und durchexerziert. A. Farjoun: *Epistemic Theatre*, S. 8. Siehe auch Sara Ahmeds Überlegungen zur epistemischen Rolle des Tisches im westlichen Denken: Sara Ahmed (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press. Zur Rolle des Tisches im Kontext des Gerichts siehe: Cornelia Vismann (2019): *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a. M.: Fischer, Kapitel III.2, S. 146–183.

41 Die Implikationen des Formats der Lecture-Performance sind im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte eingängig untersucht worden. Es sei exemplarisch verwiesen auf Sibylle Peters (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript.

42 Die deutsche Übersetzung der »Lebanese Civil Wars« als »Libanesischer Bürgerkrieg« im Singular lässt fälschlicherweise vermuten, es handle sich um einen einzigen Krieg mit klaren Fronten und klarem Start- und Endpunkt. Der Plural dagegen betont die Vielzahl der ungelösten und zum Teil immer noch schwelenden Konflikte im Zeitraum von 1975–1990.

im Libanon überhaupt noch in gewohnter Weise dokumentieren, beweisen, erzählen und rekonstruieren lässt.⁴³ Die Inszenierung von Authentizität und Legitimität von Dokumenten, Fotografien, Archiven und medialer Berichterstattung wird zu einem wesentlichen Merkmal von Künstler*innen wie Rabih Mroué, der ebenso wie Lina Majdalanie, Walid Raad, Joana Hadjithomas und Khalil Joreige⁴⁴ unter dem Label »post-civil war artists«⁴⁵ international gefeiert wurde.⁴⁶ Ein charakteristisches Element vieler Arbeiten von Mroué und Raad⁴⁷ ist es dabei, die Grenzen zwischen Faktizität und Fiktion immer wieder zu unterlaufen und bis zur Ununterscheidbarkeit zu verwischen. Dabei werden Prozesse der Beglaubigung und Narrative des vermeintlich Faktischen thetralisiert und auf ihre Bedingungen hin hinterfragt.

Die spezifische Ästhetik von Rabih Mroués investigativen Lecture-Performances kann als Vorläuferin eines *forensic turns* bezeichnet werden, die der forensischen Ästhetik den Weg bereitete.⁴⁸

Rabih Mroué

An der Schnittstelle zwischen Performance, Installation und Lecture-Format verhandeln Arbeiten wie *On Three Posters* (2004), *Make me Stop Smoking* (2006), *Who is Afraid of Representation?* (2006–2011), *The Inhabitants of Images* (2009),

-
- 43 Hannah Feldman/Akram Zaatari (2007): Missing War. Fragments from a Conversation Already Passed, in: *Art Journal* 66, S. 48–67, hier: S. 66–67.
 - 44 Vgl. Chad Elias (2018): *Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-civil War Lebanon*, Durham/London: Duke UP.
 - 45 Der mit den eben genannten Künstler*innen eng im Austausch stehende Walid Sadek übt scharfe Kritik am internationalen »Hype« um die »post-civil war artists«, der die in prekären Verhältnissen arbeitenden Künstler*innen letztlich dazu gebracht habe, zum Zwecke der Selbstvermarktung eben jenes Label anzunehmen und die Bürgerkriege immer wieder zum Thema zu machen. Vgl. Walid Sadek (2016): *The Ruin to Come. Essays from a Protracted War*. Genf: Motto, S. 89–90.
 - 46 Joana Hadjithomas/Khalil Joreige (2012): »I am Salah el Dine«, in: Maria Hlavajova/Jill Winder (Hg.), *Rabih Mroué. A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, Utrecht/Rotterdam: BAK Basis voor Actuele Kunst, post editions, S. 80–93, hier S. 85.
 - 47 Exemplarisch sei hier genannt Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World*, 2011.
 - 48 Vgl. Zuzanna Dziuban (Hg.) (2017): *Mapping the ›Forensic Turn‹. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*. Wien: New Academic; James Frieze (2019): *Theatrical Performance and the Forensic Turn*. London: Routledge.

Footnotes of an Unwritten Text About War, Body and Theatre (2014–2016), *Double Shooting* (2012), *The Fall of Hair. Part I: The Pixelated Revolution* (2011–2012) und *So little Time* (2016) das traumatische Nachleben von Krieg und Gewalt und widmen sich damit jenem Vergessenen, Verdrängten und Lückenhaften, das sich der Dokumentation entzieht, aber die Gegenwart durch gespenstische Erscheinungen und Stimmen sowie durch ein Eigenleben von Bildern, Fotografien und Objekten heimsucht. Im Zentrum stehen oft Dokumentationen von Szenen, Orten und Geschehnissen in Beirut, die in Arkadi Zaidés Sinne durchaus als »crime scene« fungieren: durch Kugeln durchlöchernte Hausfassaden, Autobombenanschläge und Selbstmordattentate, versuchte Morde durch Scharfschützen, Gedenkkorte großer Massaker, Märtyrerstatuen im Stadtzentrum. Charakteristisch für viele dieser Arbeiten ist auch hier die Form der Lecture-Performance, oder der »non-academic lecture«⁴⁹, wie sie Mroué selbst bezeichnet, in der er die Rolle eines nachdenklichen Ermittlers einnimmt. Meist an einem Tisch sitzend, führt er durch ein Sammelsurium an Archivmaterial, das in verschiedenen Konstellationen geordnet und kommentiert wird.⁵⁰ Dabei handelt es sich um eine investigative Ästhetik der spezifischen In-Szene-Setzung von zunächst analogen, später digitalen Archivmaterialien und Dokumenten, die eine Befragung der »Auftrittsprotokolle«⁵¹ dieser Daten, Dokumente und Archivmaterialien vornehmen. Im Fokus stehen die Bedingungen, unter denen Dokumente, Fotografien oder Zeug*innenberichte in Erscheinung treten und allererst als »authentisch« beurteilt werden können: Welche Erzählung, welchen Erzählmodus, welche

49 Vgl. Rabih Mroué: *The Pixelated Revolution* (2011–2012)

50 Vgl. Rabih Mroué (2013): »Kein Bild ist hundertprozentig real«. Rabih Mroué im Gespräch mit Johannes Odenthal, in: Johannes Ebert (Hg.), *Zeitgenössische Künstler. Arabische Welt*. Göttingen: Steidl, S. 159–171; Ebd. (2014): »How come this is not me, even though I am playing myself?«. Interview von Hassan Maroon mit Rabih Mroué, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.), *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 76–83; John Holten/ Nadim Samman (Hg.) (2022): Rabih Mroué. Interviews, Berlin: Hatje Cantz.

51 Mit dem Konzept des Auftrittsprotokolls beschreibt Juliane Vogel anhand des klassischen Dramas das Gefüge von Konventionen, Codes und Referenzsystemen, die es für einen »gelungenen« und glaubhaften Auftritt einer Figur braucht. Damit formuliert sie die unsichtbaren Bedingungen des Erscheinens und des Sichtbar-Werdens, die sich hier auch auf den Auftritt von Dokumenten und ihren Evidenzeffekt erweitern lässt. Vgl. Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Art der Zur-Schau-Stellung braucht es, um Dokumente und Berichte als »glaubhaft« zu rahmen? Dabei ist immer auch der Vorgang des Zweifels an der Evidenz fester Bestandteil von Mroués Arbeiten. Es lassen sich überdies durchaus Ähnlichkeiten mit dem finden, was Weizman über die spezifische Inszenierung forensischer Rede schreibt:

Forensic speech is traditionally undertaken as a relation between three elements: an object or a building ›made to speak‹, an expert who functions as the translator from the language of objects to that of people, and the forum or assembly in which such claims can be made.⁵²

Schon bei Mroué sind es Objekte, die metaphorisch zum Sprechen gebracht werden, während er als Vermittler fungiert, der dem Publikum den Sachverhalt übersetzt und erklärt. Bearbeitet wird hier jedoch mehr die Inszeniertheit der investigativen Analyse als deren Output, weniger die Rekonstruktion eines spezifischen Ereignisses als die Irreführung des Beglaubigungsprozess. Denn es sind gerade die Objekte und Dokumente, die sich in den Arbeiten als unzuverlässig herausstellen und oft ein gespenstisches Eigenleben entwickeln, sich also der Festlegung auf eine spezifische Bedeutung entziehen.⁵³ Hier geht es ausdrücklich nicht um die Erzeugung von Beweismaterial zur genauen Rekonstruktion eines Tatherganges mit dem Ziel einer juristischen Aufarbeitung, wie sie Forensic Architecture später vertritt. Vielmehr fungiert die theatrale forensische Spurensuche auch als Trauerarbeit mit und durch das Archivmaterial, der das Publikum als Zeug*innen beiwohnt. Eine Investigation vergangener Gewalttaten und deren (lücken- und fehlerhaften) Dokumentation impliziert dabei immer auch eine Begegnung und Exhumierung von Traumata, die gerade in den Lücken, im Schweigen und im Vergessenen insistieren.

52 E. Weizman: *Forensic Architecture*, S. 67.

53 Siehe dazu auch die Arbeiten von Walid Raad. Vgl. Leon Gabriel (2024): »Fabulationen aus der Krypta. Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads«, in: Marion Biet/Jana Hecker/Vanessa Klomfaß/Tilman Richter/Julia Schade (Hg.), *Dokumentwerden: Zeitlichkeit, Arbeit, Materialisierung*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 129–150.

The Pixelated Revolution (2011–2012)

In *The Pixelated Revolution* steht digitales Bildmaterial aus dem syrischen Bürgerkrieg im Fokus der Untersuchung. Genauer geht es in der »non-academic lecture«, die auch im Format der Videoinstallation in Museen ausgestellt wird, um während der Häuserkämpfe entstandene und auf YouTube hochgeladene Smartphone-Videos, in denen Opfer den Moment ihres eigenen Todes filmen: nämlich jenen, in dem sie von einem Scharfschützen ins Visier genommen und schließlich erschossen werden. Mroué nennt diesen Moment des Augenkontakts zwischen dokumentierendem Handybildschirm und Scharfschützenlinse »Double-Shooting«.⁵⁴ Genau betrachtet wird das »dialektische Verhältnis«⁵⁵ zwischen Scharfschütze und Opfer, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Den Künstler interessiert darin, »wie der Körper des Opfers durch den Täter sichtbar wird und wie auch der Mörder durch die Möglichkeit, das Opfer sichtbar zu machen, unsichtbar wird.«⁵⁶ Der Auftritt des Mörders im Sichtfeld der Kamera ist darin gleichbedeutend mit dem Tod des/der Zeug*in und dem Ende der Sichtbarkeit für die Zuschauenden.

Was in *The Pixelated Revolution* dann folgt, ist eine detailgenaue Analyse des Videomaterials: Akribisch wird es in Einzelbilder und Tonspur zerlegt und bis in die Unkenntlichkeit grober Pixel hineingezoomt (Abb. 10–11). Dieses Zoom-In-Verfahren ist ein wiederkehrendes Moment in vielen Arbeiten Mroués, verschwimmen darin doch die tödliche militärische Praxis des Zielens mit dem Phantasma eines Habhaftwerden-Könnens des anvisierten Objekts, das just in dem Moment, in dem es vermeintlich nahe genug ist, um greifbar zu werden, zerstört wird oder in seine einzelnen Pixel zerfällt.⁵⁷

54 *Double Shooting* ist ebenfalls der Titel einer Installation Mroués von 2012.

55 R. Mroué: »Kein Bild ist hundertprozentig real«, S. 163.

56 Ebd.

57 Auch für Akram Zaataris installative Arbeiten ist diese Ästhetik charakteristisch, beispielsweise in *Letter to a Refusing Pilot* (2013).

Abb. 10: Rabih Mroué. Screenshot, *The Pixelated Revolution, Part I, The Fall of a Hair*. 2012. © 2025 Rabih Mroué – Einzelansicht 1.

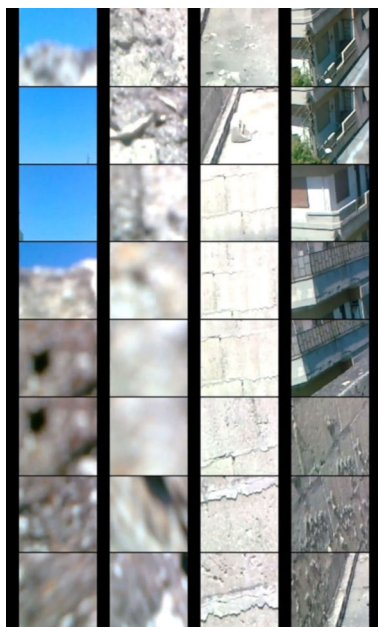
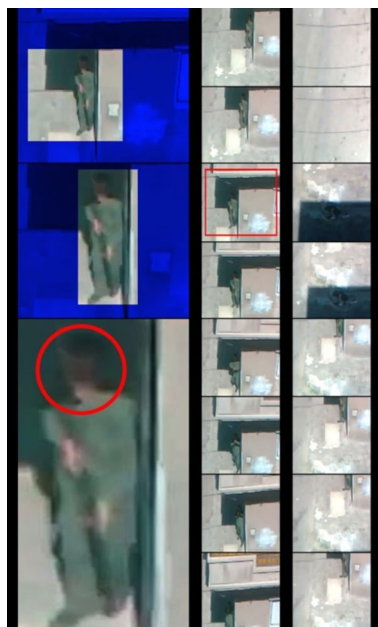


Abb. 11: Rabih Mroué. Screenshot, *The Pixelated Revolution, Part I, The Fall of a Hair*. 2012. © 2025 Rabih Mroué – Einzelansicht 2.



Vordergründig erscheint diese Analyse als Versuch einer Rekonstruktion der Ereignisse, als Suche nach der Identität des Mörders und nach einem Beleg für diesen Moment des »eye-contacts« zwischen Mörder und Opfer. Auf den zweiten Blick ist sie jedoch mehr Dekonstruktion als Rekonstruktion, denn, statt den Tathergang nüchtern zu rekonstruieren, führt Mroué vielmehr das Scheitern dieser Unternehmung vor. Dies geschieht vor allem durch einen dramaturgischen Kniff, nämlich die Bezugnahme auf die aus heutiger Sicht wissenschaftlich zweifelhafte Methode der Optografie aus dem 19. Jahrhundert: Mroué berichtet, die Vertreter dieser Wissenschaft hätten daran geglaubt, dass sich im Moment des Todes eines Menschen das letzte Bild, also das letzte Gesehene, auf der Retina abspeichere. Vor allem für die Zwecke der Forensik sei dies reizvoll zur Enttarnung von Mördern gewesen: Die Annahme sei, man brauche nur dieses letzte, auf der Netzhaut gespeicherte Bild zu rekonstruieren, um den Mörder identifizieren zu können. Mroué führt diesen dubiosen

wissenschaftlichen Ansatz ein, um ihn dann auf das Videomaterial anzuwenden: Ließe sich nicht auch aus den letzten Bildern des Videos vor dem tödlichen Schuss die Identität des Mörders enttarnen? Die implizite und ausgestellte Annahme dahinter ist die, dass es also eigentlich nur die richtigen Tools brauche, um die Bilder richtig analysieren und damit die Information über den Mörder identifizieren zu können. Mroué beginnt, diese Methode durchzuexerzieren, extrahiert die einzelnen Bilder und zoomt so lange auf die unscharfe Figur des Snipers, bis sie sich in unkenntlichen groben Pixeln auflöst. Die Unternehmung, aus den Bildern die entscheidende Information über den Mörder zu extrahieren, scheitert also. Die Praktik des Hineinzoomens produziert keine Evidenz, sondern zersetzt das Bild immer weiter bis zur völligen Unschärfe. Das Versprechen, sich durch Detailanalyse und einer Zerlegung des Videos in Einzelbilder einer vermeintlichen Wahrheit zu nähern, wird als uneinlösbar enttarnt. Alles, was bleibt, ist Bildrauschen.⁵⁸ Unerfassbar bleibt auch der Moment des Todes, der sich der Sichtbarkeit entzieht. Mroué beschreibt dieses Scheitern wie folgt:

I play the scene in slow motion, I watch it 10, 20 times. I watch it frame by frame. I print the different images on paper and scrutinize them carefully. There is no image of this vital moment. It seems like the moment of transition from life to death cannot be recorded even if we use highly developed equipment and sophisticated lenses. We cannot grasp this moment with our naked eye.⁵⁹

Der Moment, der als Beweis dienen könnte, ist also nicht zu erfassen, selbst mit den besten technischen Verfahren lässt er sich nicht aus den Einzelbildern heraus sezieren. Die optografische Bilduntersuchung nimmt hier Züge einer forensischen Bilduntersuchung an, doch auch diese führt nicht weiter. Was zum einen die Erzählung eines technischen Scheiterns sein könnte, birgt

58 Zur medientheoretischen Betrachtung des Verfahrens optischer Vergrößerung in Bezug auf Michelangelo Antonionis Film *Blow Up*, an den Mroués Bildsezierung denken lässt, siehe: Elisa Linseisen (2020): *High Definition*, Lüneburg: meson press, S. 63–67; Shumon Basar (2020): »LOL History«, in: Sebastian Althoff/Elisa Linseisen/Maja-Lisa Müller/Franziska Winter (Hg.), *Re-/dissolving mimesis*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 31–42.

59 Rabih Mroué: *The Fall of Hair, Part I: The Pixelated Revolution*, Minute 17:45. Videoaufzeichnung durch den Künstler zur Verfügung gestellt.

einen weiteren Aspekt in sich. Es ist das Gespenstische dieses Moments zwischen Leben und Tod, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, das sich als Motiv durch Mroués Arbeiten zieht. Ob *Looking for a Missing Employee* (2003), *On Three Posters* (2004), *Double Shooting* (2012), der Videoessay *Footnotes* (2016), oder nicht zuletzt die Inszenierung *So Little Time* (2016) – all diesen Arbeiten ist gemein, dass sie eine Heimsuchung der Sprache, der Körper, der Bilder, der Erzählungen durch etwas beschreiben, das sich der Kategorisierung von lebendig und tot, Anwesenheit und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit entzieht und stattdessen in einem Dazwischen hin und her flimmert.⁶⁰ Mroués investigative Ästhetik ist damit immer auch, ähnlich wie in Zaides' *Necropolis*, ein Dialog mit den Toten oder zumindest die Konfrontation mit den Spuren einer traumatischen Gewaltgeschichte. In einer früheren Arbeit formuliert er, inwiefern seine künstlerische Praxis sich immer an der Perspektive der Toten orientiert: »[U]sually the living study those who preceded them. As for the dead, I think they study those who come after them.«⁶¹ Während Zaides' *Necropolis* den physischen toten, zusammengeflackten Körper einen Auftritt verschafft, sind es bei Mroué eher die Bilder und Stimmen der Toten, die ein Eigenleben entwickeln.

Mroués Bezugnahme auf die Optografie des 19. Jahrhunderts wiederum lässt sich mehr als zehn Jahre nach der Premiere von *The Pixelated Revolution* fast als Parodie (counter-)forensischer Verfahren und ihres Versprechens von Eindeutigkeit und Evidenz verstehen. Karikiert wird die phantasmatische Annahme, auch noch in den in den letzten Pixeln Beweise finden und eine exakte lückenlose Rekonstruktion des Ereignisses herstellen zu können. Im Gegensatz dazu dient das Zoom-In Verfahren bei Zaides dazu, das digitale Kartierungsprojekt der Nekropole nicht nur als »highly abstracted database«⁶² aus GPS-Koordinaten und Opferdaten erscheinen zu lassen, sondern als digital und analog auffindbare Gedenkstätten, die den Toten neben einem Datensatz auch einen Ort (zurück)gibt.

60 Rabih Mroué verwendet selbst den Begriff »Zwischenraum« in Bezug auf den Zwischenstatus des Märtyrers in *Three Posters*, aber auch auf die Episode aus *Footnotes*, die von dem legendären Beiruter Nachtclub BO 18 handelt, in dem Mroué zufolge Lebende und Tote sich begegnen. R. Mroué: »Kein Bild ist hundertprozentig real«, S. 165–166.

61 Mroué, Rabih (2014): »The Inhabitants of Images«, in: Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, September 2013 – Januar 2014, S. 346.

62 Ders.: »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, S. 334.

Schluss

Den untersuchten Arbeiten Zaides' und Mroués ist die implizite Frage gemein, was es heißt, Opfern von Krieg, Gewalt und Flucht einen Auftritt und einen Körper zu verschaffen, wenn die staatlichen und juridischen Repräsentant*innen dieser Perspektiven selbst zweifelhaft geworden sind. Als Vorläufer forensischer Ästhetik sind Mroués Projekte noch stärker in den Kontext einer Infragestellung von Dokumentations- und Evidenzprozessen einzuordnen, die mithilfe investigativ-spekulativer Narrative in Zweifel gezogen werden. Während Forensic Architecture für »das Versprechen von Aufdeckung« steht, sowie »davon, nicht ›bloß‹ zu kritisieren, sondern (zumindest imaginär) öffentlich zu klagen«⁶³, rückt wiederum bei Zaides die Aufdeckung und Anklage zugunsten einer spekulativen und provokanten Begegnung mit dem Verdrängten in den Hintergrund.

Obwohl *Necropolis* eine Arbeit über die verlorenen Leben von Geflüchteten ist, treten diese prekären Körper jedoch nicht selbst auf, sind sie doch nur noch als namenlose Fälle in der UNITED »list of refugee deaths« oder als GPS-Koordinaten ihrer Grabstätte auffindbar. Erscheinen tun sie auf der Bühne schließlich nurmehr als verunstaltete Überreste, als unmenschliche Fleischberge und animierte Monströsität. Diese Entmenschlichung ist makaber und provokant. Sie verdeutlicht jedoch noch einmal, dass auch der Auftritt auf einem Forum wie dem Theater oder in einem Online-Mappingprojekt den Toten keine Stimme verleihen, keinen »Ort der Rede«⁶⁴ stiften und keine Gerechtigkeit widerfahren lassen kann, sondern lediglich eine »Zwischenzone«⁶⁵ eröffnen vermag, in der die Zuschauenden mit den Opfern europäischer »Grenzsicherung« konfrontiert werden.

Im Zentrum stehen also mehr die Leerstellen in der bürokratischen Erfassung der vergessenen Toten und die Frage danach, ob ein Leben dann schon betrauerbar wird, wenn seine Auslöschung datafiziert, visualisiert und sein Ort kartographiert werden kann. Die forensische Untersuchung wird als Ritual der Legitimierung sowie als Trauerritual inszeniert, während die Choreographie

63 Lisa Stuckey (2022): Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen, Berlin: De Gruyter, S. 18.

64 Juliane Vogel/Bettine Menke (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Dies. (Hg.), Flucht und Szene, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25, hier: S. 18.

65 Ebd.

der abjekten Überreste als gespenstische Heimsuchung des Theaterraums fungieren. Mroué wiederum legt in seinen investigativ-spekulativen Arbeiten den Fokus auf Unschärfen, auf das Gespenstische und das dokumentarisch Nicht-Erfassbare von Gewalt und Trauma. Beide Künstler zeigen auf, dass es ihrer forensischen und investigativen Ästhetik nicht primär um die Erzeugung von Beweisen geht, sondern um das In-Erscheinung-Bringen von Abwesenheit, die Visualisierung des Nicht-Zeigbaren und die affektive Vermittlung dessen, was sich politischer wie bürokratischer Erfassbarkeit entzieht. Die Gespenster der »crime« Zivilisation lassen sich also durchaus datafizieren, but they will still come back to haunt you.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- Arendt, Hannah (2001): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München: Piper.
- Basar, Shumon (2020): »LOL History«, in: Sebastian Althoff/Elisa Linseisen/Maja-Lisa Müller/Franziska Winter (Hg.), *Re-/dissolving mimesis*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 31–42.
- Dziuban, Zuzanna (Hg.) (2017): *Mapping the »Forensic Turn«. Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*. Wien: New Academic.
- Elias, Chad (2018): *Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-civil War Lebanon*, Durham/London: Duke UP.
- Etzold, Jörn (2018): *F – Flucht. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden*, Bd. 22, Hamburg: Textem.
- Farjoun, Amir (2024): *Epistemic Theatre: the dramaturgy of knowledge in the 21st century*. Dissertation eingereicht am Graduate Center der City University of New York im Februar 2024. Publikation in Vorbereitung.
- Feldman, Hannah/Zaatari, Akram (2007): *Missing War. Fragments from a Conversation Already Passed*, in: *Art Journal* 66, S. 48–67.
- Forensic Architecture (2014): *Lexicon*, in: Forensic Architecture (Hg.), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, London: Sternberg Press, S. 745–746.
- Frieze, James (2019): *Theatrical Performance and the Forensic Turn*. London: Routledge.

- Gabriel, Leon (2024): »Fabulationen aus der Krypta. Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads«, in: Marion Biet/Jana Hecktor/Vanessa Klomfaß/Tilman Richter/Julia Schade (Hg.), *Dokumentwerden: Zeitlichkeit, Arbeit, Materialisierung*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 129–150.
- Hadjthomas, Joana/Joreige, Khalil (2012): »I am Salah el Dine«, in: Maria Hlavajova/Jill Winder (Hg.), *Rabih Mroué. A BAK Critical Reader in Artist's Practice*, Utrecht/Rotterdam: BAK Basis voor Actuele Kunst, post editions, S. 80–93.
- Hamacher, Werner (2014): »On the Right to Have Rights: Human Rights; Marx and Arendt«, in: *CR: The New Centennial Review* 14, 2, S. 169–214.
- Hartman, Saidiya/Saunders, Patricia J. (2008): »Fugitive Dreams of Diaspora. Conversations with Saidiya Hartman«, in: *Anthurium. A Caribbean Studies Journal* 6,1, S. 1–16.
- Holert, Tom (2020): *Knowledge Beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics*. New York: Sternberg Press.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Linseisen, Elisa (2020): *High Definition*, Lüneburg: meson press.
- Mbembe, Achille (2003): »Necropolitics«, in: *Public Culture* 15, 1.
- Mroué, Rabih (2013): »Kein Bild ist hundertprozentig real. Rabih Mroué im Gespräch mit Johannes Odenthal«, in: Johannes Ebert (Hg.), *Zeitgenössische Künstler. Arabische Welt*. Göttingen: Steidl, S. 159–171.
- Mroué, Rabih (2014): »The Inhabitants of Images«, in: *Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo*, Madrid, September 2013 – Januar 2014, S. 346.
- Mroué, Rabih (2014): »The Inhabitants of Images«, in: *Image(s), mon amour. FABRICATIONS. Ausstellungskatalog CA2M Centro de Arte Dos de Mayo*, Madrid, September 2013 – Januar 2014, S. 346.
- Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript.
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz*, Lüneburg: meson press.
- Rothöhler, Simon (2021): *Medien der Forensik*, Bielefeld: transcript.
- Sadek, Walid (2016): *The Ruin to Come. Essays from a Protracted War*. Genf: Motto.
- Schlüter, Nadja/Weiss, Raphael (2020): »Diese NGOs sind derzeit im Mittelmeer unterwegs«, in: *Sueddeutsche Zeitung* vom 23. Dezember 2020. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/politik/seenot>

- rettung-ueberblick-ueber-die-ngos-im-mittelmeer-e359647/ (letzter Zugriff 07.05.2025).
- Schuppli, Susan (2020): *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*. Cambridge/MA: MIT Press.
- Schuppli, Susan (2020): »Bodies as Evidence. Interview mit Sandra Noeth«, in: *Tanz Im August Magazin*, 08/20, S. 52–55.
- Vismann, Cornelia (2019): *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Vogel, Juliane (2015): »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), *Auftritte*, Bielefeld: transcript, S. 105–119.
- Vogel, Juliane/Menke, Bettine (2018): »Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene«, in: Dies. (Hg.), *Flucht und Szene*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–25.
- Zaides, Arkadi (2021): »NECROPOLIS Walking through a List of Deaths«, in: Daniela Agostinho et al. (Hg.), *(W)archives: archival imaginaries, war, and contemporary art*, Berlin: Sternberg Press, S. 337–364.

Medienverzeichnis

- Mroué, Rabih (2011–2012): *The Pixelated Revolution*.
- Zaides, Arkadi (2019–2024): *Necropolis*. Koproduktion: u.a. Théâtre de la Ville (FR), Montpellier Danse 40 Bis (FR), Charleroi Danse (BE), *Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer* (DE). Videoaufzeichnung der Performances im Rahmen des Montpellier Danse Festival, Studio Bagouet/Agora, Montpellier, Frankreich, 23.6.2021. Bereitstellung durch den Künstler.

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 Hinterbliebschaften 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)en 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/zurueckweisungen-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).

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 *Phèdre* 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 Krasmann/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).

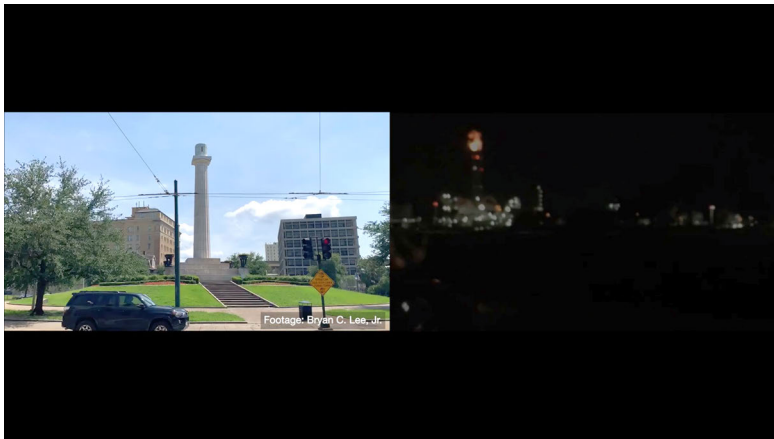


Abb. 17: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:01:15).



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).

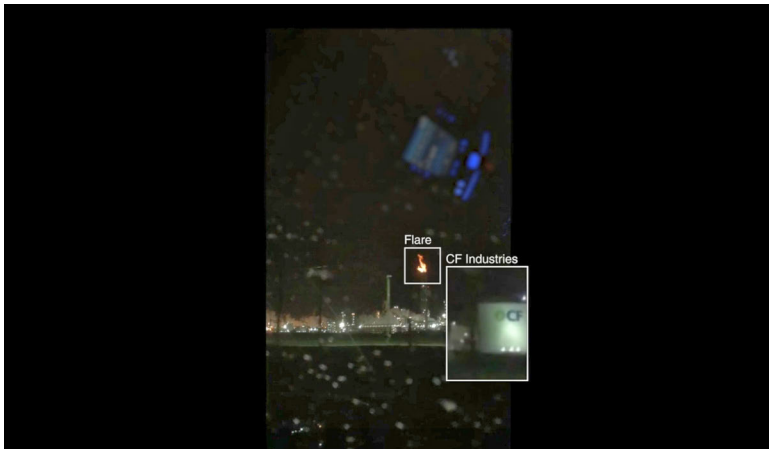
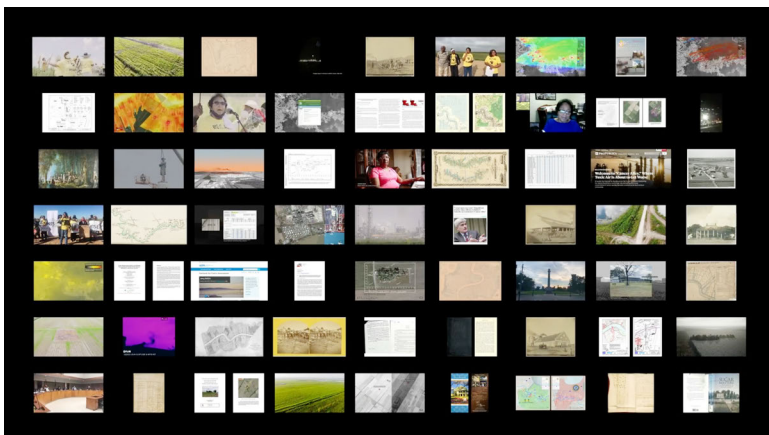


Abb. 19: Screenshot: *Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana* (TC: 00:03:40).



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. Aussagbarkeiten⁶⁸ 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 industrielle 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.

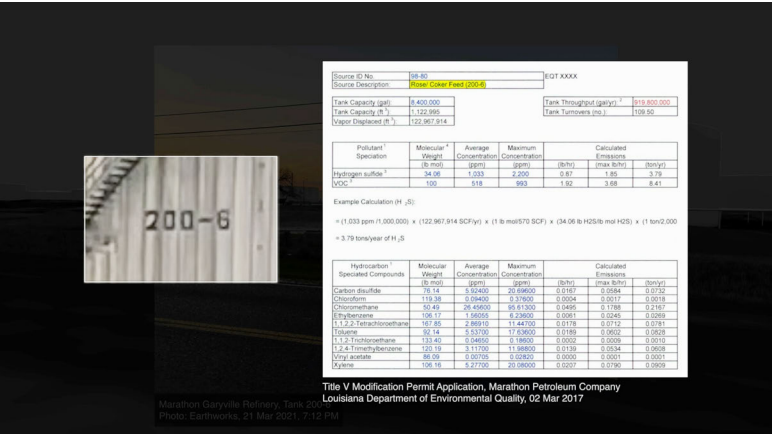
68 Zu diesen Aussagbarkeiten gehört nicht nur das in den abgebildeten Dokumenten Lesbare und das von der Kommentarstimme Gesagte, sondern auch der knapp 90 Seiten umfassende »Investigative Report« (vgl. https://content.forensic-architecture.org/wp-content/uploads/2021/07/Environmental-Racism-in-Death-Alley-Louisiana_Phase-1-Report_Final_2021.07.04.pdf).

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).



Source ID No.	106-85	E/GT XXXX	
Source Description	Marathon Garyville Refinery		
Tank Capacity (gal)	8,400,000	Tank Throughput (gal/y)	919,800,000
Tank Capacity (m³)	1,122,860	Tank Turnovers (y)	109.95
Vapor Displaced (m³)	122,967,914		

Pollutant Speciation	Molecular Weight (lb/mol)	Average Concentration (ppm)	Maximum Concentration (ppm)	Calculated Emissions (lb/hr)	Calculated Emissions (ton/y)
Hydrogen sulfide	34.08	1.033	2.250	0.87	1.85
VOC	100	518	993	1.92	3.69

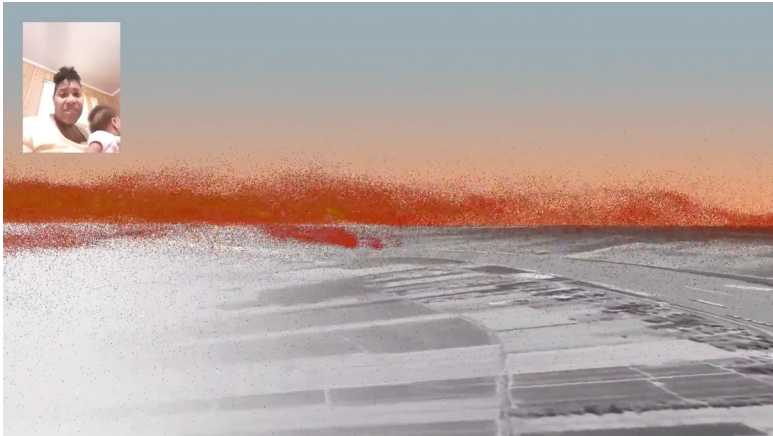
Example Calculation (H₂S)

$H = (1.033 \text{ ppm} \times 1,000,000) \times (122,967,914 \text{ SCF/y}) \times (1 \text{ lb mol}/570 \text{ SCF}) \times (34.08 \text{ lb H}_2\text{S}/\text{lb mol H}_2\text{S}) \times (1 \text{ ton}/2,000) = 3.78 \text{ ton/year of H}_2\text{S}$

Hydrocarbon Speciation	Molecular Weight	Average Concentration	Maximum Concentration	Calculated Emissions	Calculated Emissions
Carbon disulfide	76.14	0.0000	0.0000	0.000	0.000
Chloroform	119.38	0.0000	0.0000	0.000	0.000
Chlorobenzene	92.49	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2-Dichlorobenzene	146.99	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,3-Dichlorobenzene	146.99	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,4-Dichlorobenzene	146.99	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3-Trichlorobenzene	181.04	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,4-Trichlorobenzene	181.04	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,3,5-Trichlorobenzene	181.04	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,4-Tetrachlorobenzene	229.09	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,5-Tetrachlorobenzene	229.09	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,6-Tetrachlorobenzene	229.09	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,4,5-Tetrachlorobenzene	229.09	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,4,5-Pentachlorobenzene	263.14	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,4,6-Pentachlorobenzene	263.14	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,5,6-Pentachlorobenzene	263.14	0.0000	0.0000	0.000	0.000
1,2,3,4,5,6-Hexachlorobenzene	286.10	0.0000	0.0000	0.000	0.000

Title V Modification Permit Application, Marathon Petroleum Company
Louisiana Department of Environmental Quality, 02 Mar 2017

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 billigend 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.

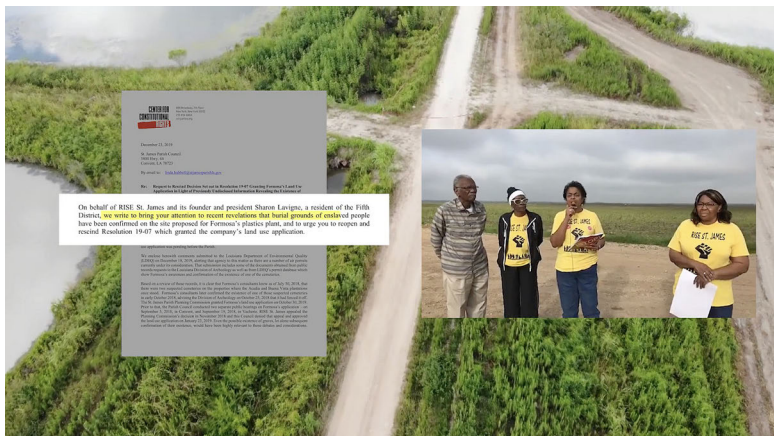
Es handelt sich um den Versuch einer »Rekonstruktion« tellurischer Raumzustände, deren Konturen »ins Unbestimmte« auslaufen. Die kulturarchäologische Dimension des Videos sowie der gegenforensischen Praxis von Forensic Architecture insgesamt bezieht die Überfülle von Zeugnissen am Machtpol einer Kultur 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).

Virtuelles Versammeln: Internetforen und affektive Dramaturgien

Rupi Kaur netzfeministischer Instagram-Auftritt

Vanessa Grömmke

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

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

1 Außerdem sind von Kaur der Leitfaden für Schriftsteller*innen *Healing Through Words* (2022) sowie eine Neuedition von *Milk and Honey* (2024) erschienen.

2 Im deutschsprachigen Raum hat sich vor allem Niels Penke mit Rupi Kaur aus literaturwissenschaftlicher Sicht beschäftigt: Niels Penke (2019): »#instapoetry. Populäre Lyrik und ihre Affordanzen«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 3, S. 451–475; Niels Penke (2021): »Instapoetry. Zur Gefühlsgemeinschaft einer digitalen Popkultur«, in: Schriftenreihe der Jungen Akademie der Wissenschaften und der

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

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

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

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

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

I Auf Instagram in Erscheinung treten

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

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

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

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

6 Ebd.

Abb. 26: rupikaur_ (25. März 2015), Menstruationsfleck aufRupi Kaur's Körper, Screenshot: Instagram.



Quelle: <https://www.instagram.com/p/oovWwJHA6f/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).

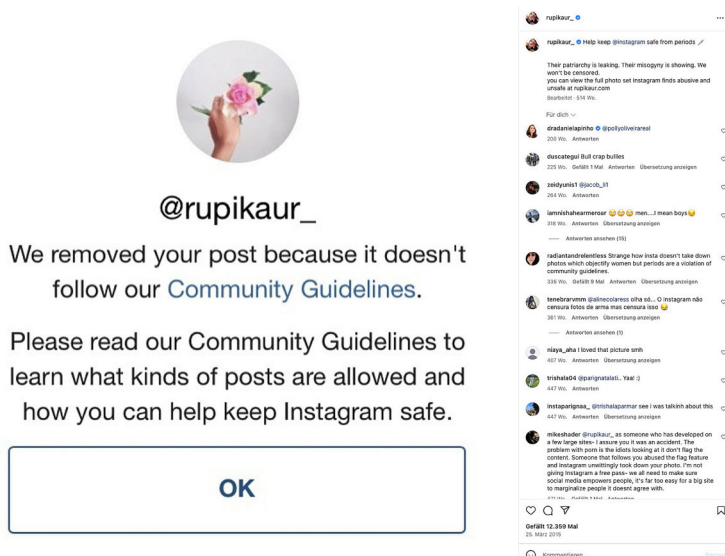
Diese zunächst stark visuell geprägte subversive Handlung korrespondiert einer Dynamik des *In-Erscheinung-Tretens*, die die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel als Kriterium eines gelungenen theatralen Bühnenauftritts markiert: In Form einer Schaustellung offenbare er Momente einer Figur, die sich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

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

8 Vgl. ebd., S. 14.

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

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



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

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

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

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

10 Ebd., S. 697.

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

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

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

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

15 Vgl. ebd., S. 24.

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

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

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

16 Vgl. ebd., S. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II Zeugenschaft digitaler Bilder

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

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

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

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

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

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

27 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Ebd., S. 38.

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

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

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

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

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

38 Ebd., S. 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Vgl. ebd.

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

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

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

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

Körperlichkeit und Weiblichkeit konsequent in ihren Texten behandelt werden.

Literaturverzeichnis

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

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

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

SO MUCH AMERICA

Der Sturm auf das Kapitol als Prototyp memetischer Demokratien

Simon Strick

»...grant a full, complete and unconditional pardon to all other individuals convicted of offenses related to events that occurred at or near the United States Capitol on January 6, 2021 [...] IN WITNESS WHEREOF, I have hereunto set my hand this twentieth day of January, in the year of our Lord two thousand twenty-five, and of the Independence of the United States of America the two hundred and forty-ninth.«

Presidential Pardon, 20.01.2025¹

»Die Hähne sind geschlachtet, der
Morgen findet nicht mehr statt«

Heiner Müller, Hamletmaschine (1977)

1 The White House (2025): »Granting Pardons and Commutation of Sentences for certain Offenses relating to the Events at or near the United States Capitol on January 6, 2021«, in: [whitehouse.gov](https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/granting-pardons-and-commutation-of-sentences-for-certain-offenses-relating-to-the-events-at-or-near-the-united-states-capitol-on-january-6-2021/) (20.01.2025). Online unter: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/granting-pardons-and-commutation-of-sentences-for-certain-offenses-relating-to-the-events-at-or-near-the-united-states-capitol-on-january-6-2021/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

Auf den Sturz des Denkmals folgt nach einer angemessenen Zeit der Aufstand

Der 6. Januar 2021 stellt eines jener Ereignisse dar, über die die Kulturwissenschaftlerin Gabriele Dietze einmal geschrieben hat: »Manchmal passiert etwas, und alle wissen sofort, was es zu bedeuten hat« (2016, 91).² Instantaner Konsens, oder »alle wissen sofort« – das ist ein Problem, auf das dieser Aufsatz antworten möchte. Es wird nicht einfach werden, aber es sind drei konsensgegenläufige Thesen, die ich versuche zu argumentieren: 1. Der sechste Januar war Gründungsakt einer anderen, medienbasierten Demokratieform, die ich hier als *memetische Demokratie* benenne. 2. Donald Trump ist genauso Randfigur des sechsten Januar wie sein zentrales Meme. 3. Der sechste Januar hat weder an jenem Datum begonnen, noch endete er an diesem Tag. Was gemeinhin »Sturm« genannt wird, dauert an und vollzieht sich derzeit als eine Art Echtzeit-Revisionismus.³

Dieser Aufsatz über den 6. Januar (nachfolgend JAN6) wurde erst nach der Amtseinführung Trumps und seiner Exkulpierung der Aufständischen am 20. Januar 2025 beendet, und es konnte auch nicht anders sein. Die am JAN6 verhandelte alternative Wahrheit – *Donald Trump hat die US-Wahl des Jahres 2020 gewonnen und die Präsidentschaft wurde durch Wahlmanipulation gestohlen* – ist mit der Begnadigung zum dominanten Paradigma geworden. Das bedeutet, sie ist Grundlage von Regierungshandeln, Alltagshandeln und Realitätsproduktion.⁴ Auch wenn sie auf Lüge, Desinformation oder Falschauslegung beruhen mag, schafft sie doch Realitäten, die den Wahrheitsanspruch untermauern und einen gangbaren, konsensfähigen, historischen Rahmen des JAN6 herstellen. Die in dieser Konstellation liegenden Widersprüche – Falschinformationen

2 Auch bei jenem Ereignis, das Dietze beschreibt – die Kölner Silvesternacht 2015/16 –, hatte sich eine schnelle Eindeutigkeit herstellen lassen, die die Kulturwissenschaftlerin durch ein vorsichtiges Auffalten vielerlei Diskurse um die massenhaften sexuellen Übergriffe auf der Kölner Domplatte kontert. Vgl. Gabriele Dietze (2016): »Das ›Ereignis Köln‹«, in: *Femina Politica* 1, S. 93–102, hier: S. 93.

3 Es ist ratsam geworden, Texte über politische Prozesse mit Zeitzeichen zu versehen, da das Papier unter den Wörtern verbrennt. Ich finalisiere diesen Artikel, im Oktober 2024 begonnen, Anfang Februar 2025.

4 Zu dieser Realitätsproduktion gehört unter anderem die Entlassung und wahrscheinliche Anklage von Regierungsbeschäftigten, die an den Verurteilungen der Aufständischen vom JAN6 beteiligt waren. Der Artikel wird nicht in der Lage sein, diesen Revisionismen im Einzelnen zu folgen.

begründen Handlungen, die Realitäten mitproduzieren, die weiter einen Revisionismus der Gegenwart ermöglichen – sollen hier thematisiert werden. Soweit der Plan für diesen Text, der auf unvorhersagbare Komplikationen treffen wird.

Es geht dabei nicht darum, Definitives zu diesem Tag festzustellen oder zu belegen, dass es irgendeinen *anderen* Wahrheitskern des JAN6 gab oder gibt. Es geht darum, den Sturm auf das Kapitol, im Englischsprachigen »insurrection« getauft, aus jener Eindeutigkeit zu holen, die sich als vorläufig erwiesen hat. Die »violent insurrectionists« wurden mit einem präsidentialen Erlass zu Opfern einer »grave national injustice«; die »rioters« wurden zu demokratischen Demonstrant*innen »protesting the vote because they knew the election was rigged.«⁵ Die Fülle von theoretisierenden Einordnungen des JAN6, die sich der Ursachen und Konsequenzen sicher waren und denen die Korrelation beider leicht von der Hand ging, erscheinen nun prekär. Sie fanden unter offensichtlich instabilen Vorannahmen statt und ihr Referenzrahmen ist auf absehbare Zeit verloren gegangen oder minoritär geworden. Dieser Aufsatz will das Ereignis JAN6 von diesen Einordnungen in die Unordnung führen. Eine zu findende »innere Dramaturgie« des Geschehens lässt sich so hoffentlich besser einkreisen. Bestenfalls ist der Text eine Eingewöhnung in das Historisieren auf schwankendem Boden.

Universität der Toten. Gewisper und Gemurmelt

Zu Beginn eine Gegenüberstellung: Auf kritischer Seite hatten sich verschiedene Kurzformeln etabliert, die neben dem Standardbegriff »Angriff auf die Demokratie«⁶ insbesondere den kompensatorischen Aspekt des JAN6 betonten. So schrieb die Kunsthistorikerin Charlotte Klonk von einer »Retrovoluti-

5 Trump im Interview mit Sean Hannity, zitiert nach: David Smith (2025): »Very minor incidents«: Trump defends January 6 pardons in Hannity interview«, in: the-guardian.com (21.01.2025). Online unter: <https://www.theguardian.com/us-news/2025/jan/23/donald-trump-sean-hannity-interview-january-6-pardons-inauguration-fox-news> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

6 Diese Formel hält sich hartnäckig, seit Chantal Mouffe sie im Jahr 1981 mutmaßlich zum ersten Mal verwendete. Vgl. Chantal Mouffe (1981): »Die Demokratie und die neue Rechte«, in: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft 11.44, S. 41–55, hier: S. 42.

on«⁷ – einer Umstürzbewegung, die das politische System des USA anhalten und zurückdrehen wollte auf einen vorherigen Zustand, in dem die Protestierenden ihre Privilegien und Rechte vermeintlich in größerem Maße noch besaßen. Ganz ähnlich erläuterte Jürgen Habermas, dass die gewaltvolle Intervention mehrerer tausend Menschen in den Ratifizierungsprozess der Wahlergebnisse von 2020 vor allem den Mangelgefühlen einer Wähler*innengruppe Ausdruck verlieh, die sich durch eben diesen Prozess (und demokratische Repräsentation im Allgemeinen) vernachlässigt und nicht wahrgenommen fühlte. Der Sturm resultierte, so legte es Habermas aufschlussreiche Formulierung nahe, aus einem Mangel an »spürbarer Wahrnehmung« in der repräsentativen Demokratie Amerikas – ein bemerkenswerter Befund angesichts der Tatsache, dass die Stürmenden des JAN6 *nach* einer vierjährigen Repräsentanz durch »ihren« Präsidenten agierten:

Die Bürger müssen ihren Meinungsstreit sowohl als folgenreich wie auch als einen Streit um die besseren Gründe *wahrnehmen* können. [...] Das zustimmende Echo, das der Sturm auf das Kapitol unter Trump-Wählern gefunden hat, muss man wohl auch als den expressiven Ausdruck von Wählern verstehen, die seit Jahrzehnten eine politisch folgenreiche und *spürbare Wahrnehmung* ihrer vernachlässigten Interessen nicht mehr erkennen konnten. [Herv. S.S.]⁸

Solche Einordnungen gingen von Mangel und Entzug von Privilegien oder Wahrnehmung als Ursache und Motivation des JAN6 aus und vergaßen damit die ersten vier Jahre Trump. Sie implizierten, in Habermas' Fall durchaus zustimmend, dass ein »Diebstahl« (von Wahl, Privilegien, Wahrnehmung, Nation) rückgängig gemacht oder kompensiert werden sollte – jener Diebstahl, der die Aufständischen jenes Tages mobilisiert hatte. »Stop the Steal« war der übergeordnete Slogan, der seit November 2020 eine breite Protestöffentlichkeit zusammenbrachte – in der digitalen Kommunikation ebenso wie im Zuge der *Million MAGA Marches*, die sich fast täglich zwischen dem 4. November 2020 und 6. Januar 2021 ereigneten und die ich wie viele in den Livestreams des *Right Side Broadcasting Network* (RSBN) und auf *One America News Network* (OANN) verfolgen konnte.

7 Charlotte Klonk (2022): Revolution im Rückwärtsgang. Der 6. Januar 2021 und die Bedeutung der Bilder, Köln: Walter König, S. 7.

8 Jürgen Habermas (2022): Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 27.

Abb. 28: »Half the country right now«, Meme auf reddit.com/r/thedonald. November 2020. Heute gelöscht.



Abb. 29: »So much America«, Screenshot aus dem Video »Pincer Attack | The Meaning of January 6th | Ball of Thread | Episode 12«.



Quelle: https://youtu.be/sZIF_XEYCCc4?si=kWCQVdGwOGp7oeuU (letzter Zugriff: 20.02.2025).

Gegen solche kritischen Interpretationen standen und stehen Bilder und Rhetoriken, die einen gänzlich anderen Befund als jenen der Privation und des Verlusts nahelegen, nämlich Aussagen der Erfüllung und des Überflusses: »As far as I'm concerned, we already have won« sagte Donald Trump bereits in der Pressekonferenz am 3. November 2020, »I looked at the numbers, I said, ›Wow, that's a lot‹«⁹ Die Beiträge des Trump-enthusiastischen Forums The Donald.win fanden zwischen diesem Tag und dem Januar-Termin tausende Beweise für Millionen gestohlener Stimmen, von Wahlzetteln im Müll bis zu Code-Manipulationen in den Dominion-Wahlautomaten.¹⁰ Sie riefen folgerichtig »the biggest lie in history« aus und kommentierten den Wahlabend mit entsprechenden Memes (Abb. 28). Von der Fülle begeistert zeigte sich auch eine der zentralen Figuren des JAN6: Joe Biggs, Anführer der neofaschistisch-militanten Gruppe der *Proud Boys*, die laut Berichten für Erstürmungstaktik und -organisation mitverantwortlich zeichneten. Eine Videodokumentation zeigt den 40jährigen mit seinen Kollegen in der aufgebrauchten Menge vor dem Kapitol, wie er fröhlich in eine Handkamera ruft: »So much America!« (Abb. 29)¹¹ Biggs saß wegen mehrerer Terror- und Verschwörungsdelikte mit

-
- 9 Zitiert nach Ian Schwartz (2020): »Trump: ›We Did Win This Election,‹ ›This Is A Major Fraud On Our Nation‹«, in: *realclearpolitics.com* (04.11.2020). Online unter: https://www.realclearpolitics.com/video/2020/11/04/trump_we_did_win_this_election_this_is_a_major_fraud_on_our_nation.html (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- 10 Der Rechtsprofessor John Eastman sprach am 6. Januar auf der »Save America« Demonstration unweit von Trumps Bühne ca. 10 Minuten über die Manipulation der Wahlmaschinen, auf denen »Geheimordner« zur automatischen Zuordnung von Stimmen angelegt worden seien. Eastman war seit November von Trump beauftragt, Beweise für Wahlmanipulationen zu finden. In Cowboyhut und Seidenschal forderte er die Aufschiebung der Stimmratifizierung, um die manipulativen Maschinen forensisch auswerten zu können: »We no longer live in a self-governing republic if we can't get the answer to this question! This is bigger than President Trump. It is the very essence of our republican form of government and it has to be done«. Zitiert nach: Anonym (2021): »John Eastman spreads claims of election fraud at Jan. 6 rally«, in: *azcentral.com* (16.11.2021). Online unter: <https://eu.azcentral.com/videos/news/politics/elections/2021/11/16/john-eastman-talks-arizona-election-interference-jan-6-rally/8630487002/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- 11 Die Aufnahme findet sich in der Youtube-Video Serie *Ball of Thread*. Vgl. LOLGOP (5.01.2025), Youtube: »Pincer Attack | The Meaning of January 6th | Ball of Thread | Episode 12«. https://youtu.be/sZIF_XEYCc4?si=kwCQVdGwOGp7oeuU (letzter Zugriff: 20.02.2025), Minute 37:50.

17-jähriger Freiheitsstrafe im Gefängnis von Talladega, Alabama, ein.¹² Von Trumps »full, complete and unconditional pardon« – auch eine Formulierung des Überflusses – der insgesamt 1.561 angeklagten Aufständischen, deren Begnadigung Donald Trump er während des Präsidentschaftswahlkampfes versprochen hatte und die er am 20.01.2025 einlöste, profitierte Joe Biggs ebenso wie andere Figuren paramilitärischer Vereinigungen.¹³

Ich bin die Datenbank. Blutend in der Menge.

Die obige Gegenüberstellung zeigt zwei gegensätzliche emotionale Erklärungsmuster des Sturms auf: zum einen das *cause and effect* einer Ursachenforschung, die rückwärtsgewandt das Ereignis als Kompensationsbewegung eines Mangels konstruiert; zum anderen eine präsentisch orientierte Überflussproduktion, die in jedem Moment soviel Amerika, soviel Wahlstimmen und soviel Machtpotenzial vorfindet, dass es zur Ekstase reicht: »Wow!« Man könnte diese Erklärungen gegenüberstellen als *Frust vs. Freude* oder *Mangel vs. Masse*, und weiter annehmen, dass die Freude in der Gegenwart auf den Mangel in der Vergangenheit antwortet: Wo zu wenig Amerika gespürt wurde, wurde am JAN6 sehr viel vorgefunden, am 20.1.2025 schließlich noch mehr. Diese Lesart vertritt mithin Habermas: JAN6 habe auf den Mangel an oder Bedarf nach »spürbarer Wahrnehmung« geantwortet, nach affektiven Ereignissen also, die den amerikanischen Bürger*innen ihre Selbstwirksamkeit in der repräsentativen Demokratie versichern können. Verkürzt ist dies die

12 Vgl. Wikipedia: »Joe Biggs«, in: wikipedia.org. Online unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Biggs (letzter Zugriff: 20.02.2025). Weitere Informationen zu den Proud Boys finden sich beim Southern Poverty Law Center. Vgl. Marion Steinfelds (2023): »SPLC Applauds Seditious Conspiracy Conviction of Proud Boys«, in: splcenter.org (04.05.2023). Online unter: <https://www.splcenter.org/presscenter/splc-applauds-seditious-conspiracy-conviction-proud-boys/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

13 Laut Wikipedia sind – bis einschließlich 5. November 2024 – 1.561 Personen wegen ihrer Teilnahme an der Erstürmung des Kapitols angeklagt worden, 170 davon wegen Gewalt gegen Polizist*innen oder wegen des Gebrauchs potenziell tödlicher Waffen. Fast 980 Angeklagte haben sich schuldig bekannt, 210 weitere wurden von Gerichten für schuldig befunden. Mehr als 645 erhielten Haftstrafen zwischen drei Tagen und 22 Jahren. Vgl. Wikipedia: »January 6 United States Capitol attack«, in: wikipedia.org. Online unter: https://en.wikipedia.org/wiki/January_6_United_States_Capitol_attack (letzter Zugriff: 20.02.2025). Joe Biggs hatte sich bereits vorher um ein präsidentiales Pardon bemüht, siehe: A. Feuer: Proud Boys Leader Convicted.

landläufige Erklärung des Rechtspopulismus: Eine als unzureichend empfundene Wahrnehmung in spätkapitalistischen Demokratien führt zu einem emotionalen Defizit, welches der Populismus abgreift und in Protest- oder Dissensenergien umwandelt, die »das Volk« gegen »das System« mobilisieren. JAN6 wäre in diesem Sinn die Entladung jener allumfassenden Unzufriedenheit, die Leo Löwenthal in seinem Buch *Prophets of Deceit* als Atmosphäre der »malaise« beschrieben hat.¹⁴

Als Gegenbewegung zu diesen atmosphärischen Erklärungen, die auf imaginierte Kausalbeziehungen von Emotionsstau und ereignishafter Eruption setzen, ist es hilfreich, Habermas' Begrifflichkeit beim Wort zu nehmen: »spürbare Wahrnehmung« verweist nämlich weniger auf politische Repräsentanz als auf affektive Medialisierungsprozesse. Hier herrscht in der Tat Überfluss: JAN6 stellt sich vor allem als nicht zu ordnender Dauerfluss von Mediendaten dar. Die Videos, Bilder, Memes, Posts, Texte, Chats, Kurznachrichten und so weiter sind Teile eines medialen Datenstroms, der über die Grenzen jenes Tages hinausweist, denn er beginnt lange vorher und dauert bis heute an.

Nur einige Beispiele für die Datenpräsenz des wahrscheinlich »wahrgenommensten« Ereignisses der jüngeren politischen Geschichte: Neben den nacharbeitenden Dokumentationen zu diesem Tag (die bekanntesten von *FoxNews* und *New York Times*, zahllose inoffizielle finden sich auf Videoportalen) und dem 845-seitigen *Final Report* des »Select Committee to investigate the January 6th Attack on the United States Capitol« existieren Unmengen von Mediendaten zu Vorbereitung, Verlauf, Ereignis und Folgen, sowohl ausgewertet wie im Rohzustand. Der sogenannte *Parler-Leak* vom 11. Januar 2021 erschloss Daten der gleichnamigen Social Media-Seite, die von vielen Aufständischen zur Information über den Wahlbetrug und zur Vor-Ort-Organisation genutzt wurde – der Leak umfasste 70 Terabyte Video-, Bild-, Text- und Metadaten im Kontext von JAN6.¹⁵ Ich selbst verfüge über hunderte Screenshots aus dem Reddit-Forum *r/TheDonald* und dessen Nachfolge-Webseite *TheDonald.win*, auf denen seit Anfang 2020 Wahlsieg, Wahlbetrug und Aufstand diskursiv

14 Vgl. Leo Löwenthal/Cuterman, Norbert (2021 [1949]): *Prophets of Deceit: A Study of the Techniques of the American Agitator*. New York: Verso.

15 Vgl. Vilijus Petkauskas (2022): »70TB of Parler users' messages, videos, and posts leaked by security researchers«, in: *cbernews.com* (27.07.2022). Online unter: <https://cybernews.com/news/70tb-of-parler-users-messages-videos-and-posts-leaked-by-security-researchers/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

durchgespielt wurden. Die Webseite gehörte laut Kommissionsbericht zu den zentralen digitalen Orten, wo in Folge von Trumps Twitter-Ankündigung vom 19. Dezember 2020 – »Big protest in D.C. on January 6th. Be there, will be wild!« – der JAN6 imaginiert, bebildert und vorgefühl, und schließlich geplant, dokumentiert und gefeiert wurde.¹⁶ Zum Tag selbst berichteten Zeitungen von 300.000 sachdienlichen Hinweisen und 5723 Endgeräten in der Umgebung des Washingtoner Kapitols, deren Daten mithilfe von Google und Gesichtserkennung ausgewertet wurden.¹⁷ Der Sender CBS News meldete, das FBI sei im Besitz von 40.000 Stunden Videomaterial des knapp zwölfstündigen Geschehens,¹⁸ die die verschiedenen Investigativteams des Kongresses und der Behörde analysierten.

Angesichts dieser Datenmengen,¹⁹ die zum größten Teil von den Aufständischen und ihren Sympathisant*innen selbst mit digitalen Endgeräten produziert wurden, ist es naheliegend, die primäre Motivation des JAN6 nicht in der Kompensation eines Mangels an »spürbarer Wahrnehmung« zu suchen.

-
- 16 Die Webseite TheDonald.win führte Trumps Nachricht mit dem anonymen Kommentar »Daddy Says Be In DC on Jan. 6th« als Top-Meldung bis zum Tag des Aufstandes. Die Seite wurde wenige Tage nach dem 6. Januar offline genommen. Vgl. Select Committee to Investigate the January 6th Attack on the United States Capitol (2022): Final Report. Online unter: <https://www.govinfo.gov/collection/january-6th-committee-final-report> (letzter Zugriff: 20.02.2025), S. 527–583.
 - 17 Vgl. Mark Harris (2022): A Peek Inside the FBI's unprecedented January 6 Geofence Dagnet, in: wired.com (28.11.2022). Online unter: <https://www.wired.com/story/fbi-google-geofence-warrant-january-6/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
 - 18 Vgl. Melissa Quinn (2023): »House Republicans to release most of Jan. 6 footage«, in: cbsnews.com (17.11.2023). Online unter: <https://www.cbsnews.com/news/january-6-capitol-footage-to-be-released/> (letzter Zugriff: 20.02.2025). Als Anfangs- und Endmarken des JAN6 können diese Ereignisse dienen: gegen 5:00 Uhr morgens wird der Galgen errichtet, um 10:30 Uhr verlassen ca. 100 Anhänger der paramilitärischen *Proud Boys* das Washington Monument in Richtung Capitol Building. Um 17:20 Uhr trifft die Nationalgarde ein. Eine andere Zeitrechnung kann mit Trumps-Tätigkeit etabliert werden. Vgl. The American Presidency Project (ohne Jahr): »Donald J. Trump (1st Term): Tweets of January 6, 2021«, in: [presidency.ucsb.edu](https://www.presidency.ucsb.edu). Online unter: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/tweets-january-6-2021> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
 - 19 Die ebenso überwältigenden Datenmengen der forensischen Strafverfahren des Senats – Verhöre, Reporte, Interviews, audiovisuelle Dokumentation usw. – sind derzeit noch zu finden unter der Webseite: <https://www.govinfo.gov/collection/january-6th-committee-final-report>. Die Datenmengen der wahrscheinlich folgenden Gegen-Verfahren kommen noch dazu.

Vielmehr ist der Aufstand als Teil einer größeren und andauernden Verdächtigungs- und Medialisierungsbewegung zu verstehen, die ich an anderer Stelle als *Meme War*²⁰ beschrieben habe. Dieser tritt sowohl als Informationskrieg auf, wie er eine alternative Wahrnehmungswelt bereitstellt.²¹ Dass JAN6 vor allem als hochverdichtetes Datenmeer existiert, legt ebenfalls nahe, dass die primäre Motivation in im Medienhandeln selbst lag, und nicht – wie vielfach angenommen – in der terroristischen, umstürzlerischen Gewalttat. Für einen Aufstand mit Tötungs- oder Umsturzabsicht ist das Missverhältnis von Kameraeinsatz zu Schusswaffeneinsatz jedenfalls auffallend: Trotz schwerbewaffneter Neofaschist*innen und Milizen, Bombenfunden und Aufrufen zum Mord – am deutlichsten der Ruf »Hang Mike Pence« – starb durch Waffengewalt nur eine Aufständlerin (Ashley Babbitt) am JAN6, durch einen Schuss aus der Dienstwaffe eines Sicherheitsbeamten.²² Auch der Galgen, der gegen fünf Uhr morgens gegenüber dem Kapitol von fünf Unbekannten errichtet wurde und in der Berichterstattung bildhaft den »Angriff des mörderischen Mobs auf die Demokratie« beweisen sollte, stellte sich als performatives Bild und Hyperbole heraus: Die Seilschlinge der Holzkonstruktion war etwa in Brusthöhe angebracht und damit ungeeignet zur Strangulation, funktional jedoch als Symbol bzw. Meme.²³

-
- 20 Vgl. Simon Strick (2022): »The Meme War grinds on«, in: Montage A/V, 31.01.2022. S. 125–131.
 - 21 Vgl. Simon Strick (2021): Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des Digitalen Faschismus, Bielefeld: transcript.
 - 22 Die Wikipedia-Seite zum Aufstand beziffert die Opferzahl auf neun: »1 rioter killed by gunshot, 1 rioter died from drug overdose, 2 rallygoers died from natural causes, 1 police officer died of a stroke exacerbated by the attack, 4 police officers died due to suicide«. Weitere Informationen vgl. Robert Farley (2024): »How Many Died as a Result of Capitol Riot?«, in: factcheck.org (05.02.2024). Online unter: <https://www.factcheck.org/2021/11/how-many-died-as-a-result-of-capitol-riot/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
 - 23 Die Funktionsunfähigkeit des Galgens ist plausibel nachgewiesen worden in einer der vielen informellen Forensiken zum JAN6: Lambert Strether (2024): »The Famous Gallows of January 6: Who, What, Where, When, and Why?«, in: nakedcapitalism.com (15.01.2024). Online unter: <https://www.nakedcapitalism.com/2024/01/the-famous-gallows-of-january-6-who-what-where-when-and-why.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

... hängt ein Dutzend Handlanger der Macht an den Füßen auf

Nach dieser Gegenüberstellung kann festgehalten werden, dass der JAN6 keine momentane, gewaltsame Entladung eines Repräsentationsdefizits darstellt, sondern als Teil eines medial wie performativ lange ausgetragenen Gegengeschichtsprojekts verstanden werden kann – eine Art Gegendemokratie, die Donald Trump seit Beginn seiner Kandidatur in verschiedenen Intensitäten verbreitet hat. Was sich am JAN6 realisierte und Tausende zum Kapitol brachte war kein Mangel an demokratischer Repräsentation oder Gewaltausbruch, sondern ein Überschuss an medialer Gegengeschichte: Der Aufstand materialisierte einen Wunsch nach Abgleich oder Synchronisierung der MAGA-Realität mit der realen Architektur der amerikanischen Demokratieaschinerie. Ziel war es gewissermaßen, als Bürger*in aus dem Sitz der Volkssouveränität zu posten und damit kritische Anwesenheit zu bezeugen.

Seit 2016 war und ist die MAGA-Gegenrealität von der Existenz des *deep state* und des *rigged system* ebenso überzeugt wie von der Effektivität und Authentizität gemeinsamer Wahrheits- und Willensfindung in und mit digitalen Medien.²⁴ Die MAGA-Realität geht davon aus, dass der wahre demokratische Prozess darin besteht, die scheindemokratischen Prozesse des Systems gemeinsam zu überwachen und gegebenenfalls zu stören, sowie mithilfe digitaler Medien die *eigentliche Mehrheit* zu artikulieren. Von ehemals hegemonialer Seite wurde diese Gegengeschichte lange als »Verschwörungsdenken« und »Desinformation« beschrieben. Mit Trumps zweitem Wahlsieg im November 2025 wurde sie auf demokratischem Weg zur offiziellen Geschichte der USA. Entsprechend hat Donald Trump die Präsidentschaftswahlen nun zum dritten Mal gewonnen, und derzeit vollzieht sich in der Diskussion um eine mögliche »dritte Amtszeit« die Synchronisierung der Restwelt mit dieser Geschichtsschreibung.

Die oben beschriebenen massenhaften Datenhandlungen sind vor allem dem Motto der digitalen Wahrheits- und Mehrheitsfindung verschrieben, und damit der Bildung einer alternativen Gesellschaft: Sie bestehen aus dem kollektiven Auffinden und Aggregieren von Beweisen für die omnipräsente Korruption des *deep state*, der Ausformulierung und Synchronisierung der MAGA-Gemeinschaft, deren Einkleidung und Mobilisierung als im Überfluss teilbare Memes, die den Widerstand gegen ein feindliches System ebenso ausdrücken

24 Vgl. Nils Kumkar (2022): Alternative Fakten: Zur Praxis der kommunikativen Erkenntnisverweigerung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

wie sie ihn organisieren. Ich nenne das *memetische Demokratie*: ein Repräsentationssystem, in dem Datenauftritt, Forumpost, Verschwörungsmeme und schließlich ein Selfie bei der Begehung des Kapitols (Abb. 30) jene Repräsentationsaufgabe erfüllen, die eigentlich die Wahlstimme hätte, wenn man nicht von der Existenz des *deep state*, der *rigged election* und der *biggest lie in history* überzeugt wäre. Elon Musk, derzeit inoffizielles Mitglied der Trump-Regierung, nennt dieses Prinzip »Vox Populi Vox Dei«, und ruft es herbei, wenn er auf seiner Social Media-Plattform X Abstimmungen zu beliebigen Themen abhält: Memetische Datenvorgänge von Nutzer*innen sind die eigentliche demokratische Partizipation. Das Volkssubjekt dieser memetischen Demokratie bildete und erweiterte sich konsekutiv, seit Trump 2016 seine erste Kandidatur mit dem Versprechen verband, den *Washington swamp* trockenulegen und in der Folge eine vor allem aufmerksamkeits-absorbierende Präsidentschaft ausübte. 2025 firmierte das gleiche Projekt eines Parallelstaats unter dem Slogan, Trump werde das »occupied America« befreien, wie er am 27.10.2024 im *Madison Square Garden* sagte.²⁵

Als Gegenprojekt zu einer korrupten »Besatzungsregierung« und als Gegenöffentlichkeit zu den komplizitären *Fake News Media* artikulierte die MAGA-Bewegung sich seit Beginn vor allem in jenem Modus, den dieser Band als »forensisches Auftreten« bezeichnet. Der JAN6 steht in einer langen Tradition von disruptiven Aktionen, die Prozesse der Offenlegung vollzogen und damit eine alternative »demokratische« Wahrheits- und Willensfindung bezeugten. Die Vorläufer des JAN6 finden sich nicht nur in den bereits angesprochenen Internetauftritten, die lange vor dem Wahltermin 2020 die alternative Wahrheit der »rigged election« beweishaft erarbeiteten: Performative Vorbilder des JAN6 waren die Erstürmung der sogenannten *Sensitive Compartmented Information Facility* im Washingtoner Kapitol 2019, organisiert durch den republikanischen Abgeordneten Matt Gaetz unter dem Vorwand, an einer Zeugenanhörung im Zusammenhang mit Trumps ersten Amtsenthebungsverfahren teilzunehmen.²⁶ Bereits während der Präsidentschaftswahl 2000 kam es zum so-

25 Vgl. Shane Goldmacher/Magge Haberman/Michael Gold (2024): »Trump at the Garden: A Closing Carnival of Grievances, Misogyny and Racism«, in: New York Times (27.10.2024). Online unter: <https://www.nytimes.com/2024/10/27/us/trump-msg-rally.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

26 Manu Raju/Jeremy Herb (2019): »After Republicans storm hearing room, Defense official testifies in impeachment inquiry«, in: edition.cnn.com (23.10.2019). Online unter: <https://edition.cnn.com/2019/10/23/politics/republicans-storm-impeachment-inquiry-deposition-laura-cooper/index.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

genannten *Brooks Brothers Riot*, bei dem hunderte republikanischer Wahlkämpfer, unter Anleitung des rechten Hardliners und Trump-Beraters Roger Stone, eine Stimmauszählung in Miami-Dade County, Florida erstürmten, ebenfalls um vermeintliche Wahlmanipulationen zu beobachten und zu unterbinden, um so dem »will of the people« zur Wirksamkeit zu verhelfen.²⁷ Bei beiden Vorläufer-Aufständen ging es zentral darum, einen demokratischen Prozess zu bezeugen und durch Bezeugung zu stören: 2019 eine Zeugenaussage, im Jahr 2000 eine Stimmauszählung.

Abb. 30: *January 6 Selfie von Thomas Fee, abgebildet nach Louis Casiano, »Retired New York firefighter Thomas Fee charged in Capitol riot«, Fox News, 18.01.2021.*



Quelle: <https://www.foxnews.com/us/long-island-thomas-fee-capitol> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

Abb. 31: *Screenshot von Twitter.com, James Kirkpatrick @VDAREJamesK, 6.11.2024.*



Quelle: <https://x.com/VDAREJamesK/status/1854124260500926716> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

27 Michael Miller (2018): »It's insanity!«: How the »Brooks Brothers Riot« killed the 2000 recount in Miami«, in: The Washington Post (15.11.2018). Online unter: <https://www.washingtonpost.com/history/2018/11/15/its-insanity-how-brooks-brothers-riot-killed-recount-miami/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

JAN6 war eine Wiederholung oder Fortsetzung dieser forensischen Disruptionen: Das Bezeugen der Wahlmanipulation indem die Stimmratifizierung gestört wird. Es war auch das entscheidende Ereignis, das die digital versammelte »Bevölkerung« von Trumps Parallelstaat – *America Made Great Again* – in den realen Maschinenraum des demokratischen Prozesses brachte und damit den Sieg des »eigentlichen Amerika« anzeigte – Sieg deshalb, weil dieses andere Amerika letztlich mehr Realitätsanspruch organisieren konnte als der offizielle Wahlgewinner, wie der Amerikanist Donald Pease Ende 2021 konstatierte: »...in the après-coup [...] these remainders of Trump's administration feel more REAL than the reality of Biden's presidency.«²⁸

Kurz nach Trumps Wahlgewinn im November 2024 erinnerte ein rechtsgerichteter Twitteraccount namens James Kirkpatrick triumphierend an diesen Moment des Sieges: Während Menschen rätselten, warum JAN6 nicht das Ende von Trumps politischer Karriere brachte, sondern sein Comeback, schrieb der Account: »It was the beginning« (Abb. 31).²⁹ Entsprechend ist Trumps Entscheidung, seinen zweiten Amtsschwur nicht im Freien, sondern in der vier Jahre zuvor erstürmten Rotunda abzuleisten, als Referenz an den JAN6 zu verstehen – an die Erstürmung der amerikanischen Demokratie, die sich retrospektiv nicht als »Retrovolution« (Klonk), sondern als zukunftsweisender Gründungsakt der *Trump Republic* darstellt.³⁰

Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge

Warum JAN6 nicht zum politischen Ende Donald Trumps führte, hat sich oben bereits angedeutet und die dort skizzierte Argumentation greift auch hier: Die

28 Vgl. Donald E. Pease (2021): »The Après-Coup: President Trump's Transfer of Power«, in: *Amerikastudien/American Studies*, 66.1, S. 143–153.

29 James Kirkpatrick@VDAREJamesK (06.11.2024, 12:30), in: X.com: <https://x.com/VDAREJamesK/status/1854124260500926716> (letzter Zugriff: 20.02.2025). Der X-Account wird dem rechtsextremen (white nationalism) Autor und Aktivisten Kevin DeAnna zugeschrieben, der u.a. für den bekannten neofaschistischen Blog *VDare.com* arbeitete.

30 Diese Trump-Republik gibt sich im Moment, es ist der 7. Februar 2025, den Anschein, im Ganzen aus der coup-haften Dynamik und Vision des JAN6 zu bestehen. Vgl. Timothy Snyder (2025): »Of course it's a coup: Miss the obvious, lose your republic«, in: *substack.com* (05.02.2025). Online unter: <https://snyder.substack.com/p/of-course-its-a-coup> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

linearen Erklärungsmuster – z.B. Repräsentationsmangel-Entladung – sind unzureichend, um den Überfluss an kollektiver Gegengeschichte und memetischer Parallelgesellschaft zu erfassen. Ein ähnlich lineares Modell kam auch in der Folge des JAN6 zum Einsatz, als das zweite Amtsenthebungsverfahren den (vermeintlich) abgewählten Präsidenten der Aufrührung zum Aufstand (»incitement«) überführen wollte: Trump habe den Mob nicht nur herbeigerufen, sondern zur gewaltsamen »insurrection« befehligt. »If you don't fight like hell, you're not going to have a country anymore« lautete der vermeintlich entscheidende Satz, der Trump als Zentrum und Urheber des Gewaltausbruchs belegen sollte.³¹ An dem Konditionalsatz wurde ein nationales Schnellverfahren³² zur Feststellung faschistischer Umsturzabsichten aufgehängt, das auf einem linearen und textbasierten Verständnis von Faschismus beruhte: Von des Führers Wort gehe der Weg direkt zur befehlstreuenden faschistischen Masse. Das Verfahren scheiterte schließlich, nicht nur am mangelnden Befehlscharakter der Aussage, sondern auch daran, dass es das memetische Prinzip des JAN6 nicht fassen konnte.³³

Es lohnt sich daher, abschließend auf Trumps Rede auf der *Save America Rally* am Vormittag des JAN6 einzugehen, deren Motivik tatsächlich eine andere war und deren Kontexte entscheidender waren als Trumps Wille selbst. Die Konditionalkonstruktion »if you don't, you're not« wurde von Trump an diesem

-
- 31 Im Kontext ist der Satz, wie oft bei Trump, lakonischer und in einen sentimental Optimismus eingefasst: »And we fight. We fight like hell. And if you don't fight like hell, you're not going to have a country anymore. Our exciting adventures and boldest endeavors have not yet begun. My fellow Americans, for our movement, for our children, and for our beloved country. And I say this despite all that's happened. The best is yet to come.« Ich zitiere nach: Brian Naylor (2021): »Read Trump's Jan. 6 Speech, A Key Part Of Impeachment Trial«, in: npr.org (10.02.2021). Online unter: <https://www.npr.org/2021/02/10/966396848/read-trumps-jan-6-speech-a-key-part-of-impeachment-trial> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- 32 Zur Erinnerung: das zweite Impeachment gegen Trump fand zwischen 13. Januar und 13. Februar 2021 statt, und war damit historisch das erste Verfahren, welches gegen einen offiziell nicht mehr amtierenden Präsidenten angestrengt wurde. Es schien, als ob Donald Trump seine präsidentiale Position trotz Wahl tatsächlich nicht völlig verloren hatte.
- 33 Vgl. Simon Strick (2023): »Noisy Sticky Echo: Rechtspopulismus im Dub«, in: Stefan Wellgraf, Christine Hentschel (Hg.), *Rechtspopulismen der Gegenwart. Kulturwissenschaftliche Irritationen*. Leipzig: Spector, S. 135–153.

Vormittag eher lakonisch ausgesprochen,³⁴ und war zudem eingefasst in einem Redestrom von Anekdoten und Halbfakten, die Trump als Beweise für den Wahlbetrug herunter ratterte: Hunter Bidens Laptop, Dominion Wahlmaschinen, weggeworfene Urnen, tote Wähler*innen, Doppelzählungen, usw. Uncharakteristisch entschuldigte Trump sich in seiner 74minütigen Rede mehrfach für die langwierige Aneinanderreihung von Indizien,³⁵ also für den überwiegend »forensischen« Auftritt, dessen Inhalte weitgehend aus Trump-affinen Netzforen stammten. Trump, im Wintermantel hinter Panzerglas, agierte wie ein Choreograph der eigenen Desinformationswelt, ein Sampler aus Internetfakten, nicht jedoch wie ein Diktator.

Gegenläufig zu einem Führerkult bestanden die emotiven Teile von Trumps Rede in wiederholten Hinweisen auf die anwesende Menschenmenge selbst, ihre Größe sowie Unsichtbarkeit in den offiziellen Medien:

Media will not show the magnitude of this crowd. Even I, when I turned on [the TV] today, I looked, and I saw thousands of people here. But you don't see the hundreds of thousands of people behind you because they don't want to show that.

Trumps erste Sätze etablierten so das Thema, das Genre des JAN6: die Verweigerung des Wahrgenommen-werdens durch das Fernsehen und durch die gefälschten Wahlstimmen. Dagegen beschwor Trumps Rede die Präsenz der Menge, gewissermaßen eine Gemeinschaft der *Anwesenden*, die deshalb stets aus dem Überfluss von »Hundertern von Tausenden« bestehen müssen, weil sie eine andere Gesellschaft, einen Gegenstaat begründen, eine *glorious republic*:

I want to thank you, it's just a great honor to have this kind of crowd and to be before you and hundreds of thousands of American patriots who are committed to the honesty of our elections and the integrity of our glorious republic.

34 Ebenso wie »We will never concede« oder »We will stop the steal«. Vgl. B. Naylor: Read Trump's Jan. 6 Speech.

35 Zum Beispiel: »As you know, the media has constantly asserted the outrageous lie that there was no evidence of widespread fraud. [...] Oh, really? Well, I'm going to read you pages. I hope you don't get bored listening to it. Promise? Don't get bored listening to it, all those hundreds of thousands of people back there. Move them up, please, yeah«. Vgl. B. Naylor: Read Trump's Jan. 6 Speech.

Soweit der fast romantische Eröffnungsakkord von Trumps Rede wie auch seiner ganzen ersten Präsidentschaft, die sich seit der Amtseinführung vor allem um den Mythos drehte, dass nicht gezeigt und nicht wahrgenommen wird, wie viele Menschen der alternativen Republik MAGA angehören und dass sie *So Much America* verkörpern.

Das Habermassche Motiv der »nicht spürbaren Wahrnehmung« führte Trump beinahe zwangsläufig zu der Aufforderung an die Menschenmenge, ihre eigenen Handykameras einzusetzen – also weder das Kapitol zu stürmen noch ihren geliebten Führer zu filmen, sondern *sich selbst* in ihrer überbordenden Anwesenheit zu bezeugen, digital zu dokumentieren und eben auf diese Weise »spürbar wahrzunehmen«:

We have hundreds of thousands of people here and I just want them to be recognized by the fake news media. Turn your cameras please and show, what's really happening out here because these people are not going to take it any longer. They're not going to take it any longer. Go ahead. Turn your cameras, please. Would you show?

Viele folgten der eher zärtlichen als befehlshaften Aufforderung, drehten sich mit ihren Handys und Helmkameras um und filmten die Menge, die sie selbst waren. Man sieht es auf dem Stream der Rede, den Trump später um 13:49 Uhr per Twitter verlinken wird – durch digitale Medien bezeugte sich ein alternatives Volk kollektiv selbst, erinnernd an jene rhetorische Selbstsetzung, welche den Ursprung der Vereinigten Staaten darstellt: »We the people«, nun realisiert als Medienvorgang. Ob es nun zehn- oder hunderttausende MAGAs waren, man weiß es nicht und es war auch nicht wichtig – viele nahmen Trumps Aufforderung zum bildhaften Widerstand an und machten aus ihrem »Anspruch, gefilmt zu werden« (371)³⁶ ein Recht auf mediale Wahrnehmung: Weil die *Fake News* dich nicht zeigen, weil der *deep state* deine Stimme nicht zählt, musst du selbst dein Bild im Kapitol machen, denn das Bild ist die

36 »Für den Film beweist die Wochenschau klipp und klar, daß jeder einzelne in die Lage kommen kann, gefilmt zu werden. Aber mit dieser Möglichkeit ist es nicht getan. Jeder heutige Mensch hat einen Anspruch, gefilmt zu werden.« Vgl.: Walter Benjamin (1991 [1936]): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)«, in: Gesammelte Schriften I.2, Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 435–469. Weiter dazu auch: Kerstin Schankweiler (2019): Bildproteste, Berlin: Wagenbach.

Demokratie und sich am (und später im) Sitz der Demokratie zu filmen ist Selbstverteidigung als Bürger*in der *Trump Republic*.

Abb. 32: Screenshot von Twitter.com, Donald J. Trump@realdonaldtrump, 18.12.2019.



Quelle: <https://x.com/realDonaldTrump/status/1207508280207011841> (letzter Zugriff: 31.07.2025).

Der Verschwörungsmagnat Alex Jones, der zeitgleich auf einer anderen Bühne zu mehreren hundert Menschen sprach, umgeben von Proud Boys und Youtube-Fans, wiederholte dazu passend einen Kernsatz der Trump-Regierung: »This is the most important thing Donald Trump has ever said: They're not after me, they are after you«, rief er ins Mikrofon. Er zitierte damit ein zentrales Meme (Abb. 32), das 2019 durch die Trump-Bewegung popularisiert

wurde, und das besagt, dass Trump weder Führer noch Diktator ist, sondern die stellvertretende Zielscheibe eines korrupten Staates, der normale Amerikaner*innen verfolgt und unsichtbar macht. Es war nicht nur Alex Jones, sondern wahrscheinlich auch allen anderen Anwesenden klar, dass Donald Trump eben vor allem dies ist: ein Meme, eine Figuration, ein Knotenpunkt im Datenstrom der alternativen Wahrheiten und Parallel-Amerikas.

Abb. 33: Screenshot eines Videos auf Twitter.com, Derrick Evans@DerrickEvans_WV, 10.03.2023. Nicht mehr abrufbar.



Eine Szene verdeutlicht, wie wenig Trump als Person und Politiker die memetischen Energien kontrollierte, die sich an diesem Tag als Bilder- und schließlich Gebäudesturm materialisierten: Trump schloss seine Rede mit einem fast gebetsartigen Aufruf zum gemeinsamen Spaziergang: »So we're going to, we're going to walk down Pennsylvania Avenue. I love Pennsylvania Avenue. And we're going to the Capitol, and we're going to try and give.« Er zog sich danach, wie bekannt, mit seiner Familie in ein Festzelt zurück, von wo aus er den weiteren Aufstand auf dem Fernseher verfolgte und live per Twitter kommentierte. Kurz nachdem er die Einladung zum Spaziergang ausgesprochen hat, wird Alex Jones einige hundert Meter weiter darüber informiert und improvisiert, seinem eigenen Meme-Genre entsprechend, live die Desinformation zum Geschehen: »Trump is gonna lead the march!« ruft

er seinen Zuhörer*innen zu,³⁷ die sich in der Folge in Bewegung setzen. Wie Trump wird auch Alex Jones nicht Teil der Menge sein, die schließlich allein und ohne Führer lossparziert und das Kapitol mit Handykameras und MAGA-Merchandise erstürmt.

Der Aufstand beginnt als Spaziergang

So beginnt Heiner Müllers Beschreibung eines prototypischen Aufstands im Stück *Hamletmaschine*. Fragmente des Textes haben für diesen Artikel das Motto und die Abschnittüberschriften bereitgestellt. Der Text behandelt die Figur des Intellektuellen in Zeiten politischer Umbrüche und Revolutionen. Hamlet ist der Handlungsunfähige: Zwischen Erbfolge, Machtunwille und Verrat gefangen, sehnt er sich in dieser Passage nach dem Aufstand, um dann keine Position in der Konfrontation einzunehmen. Die Erzählstimme imaginiert sich auf »beiden Seiten der Schlacht«, im aufständigen Mob und der angegriffenen Regierung, schließlich in einer »schalldichten Sprechblase« über der Menge. Ohne hier Trump, der das Geschehen aus seiner Twitter-Sprechblase heraus kommentierte, als Hamlet darzustellen, ist Müllers prototypischer Dramaturgie zuzustimmen: Der Aufstand beginnt als Spaziergang zum Regierungsviertel, aus dem Ruf nach dem Wahrgenommen-werden wird, sobald die Absperung am Fuß des Gebäudes erreicht ist, der Ruf nach dem Sturz der Regierung und schließlich die Inbesitznahme des Regierungssitzes.

Die Bilder und Memes, die am JAN6 produziert wurden, sind *als Bilder* und *als Memes* Teil dieses Begehrens nach Aufstand. Ihre Produktion hat bis zum heutigen Tag nicht aufgehört. Auch mit dem sich gegenwärtig vollziehenden Coup in den USA – Trumps *executive orders* entkernen Grundrechte, *Constitution* und geographische Gegebenheiten,³⁸ Elon Musks inoffizielle Effizienz-Agentur DOGE skelettiert den Staatsapparat mit bössartiger Willkür – entstehen weitere Bilder und Daten, die den Sturm fortsetzen, der am 6. Januar 2021 vorläufig kulminierte. Auch diese Bilder und Daten – Musks erste Handlung war

37 Die Szene ist zu sehen in: LOLGOP: Pincer Attack.

38 Zum gegenwärtigen Zeitpunkt wird z.B. über Trumps Umbenennung des Golf von Mexiko in »Golf von Amerika« gestritten, eine Datenänderung, die u.a. Google Maps und andere Digitalservices schon vorgenommen haben. Ähnlich verhält es sich mit der präsidentialen Abschaffung von Trans- und Intergeschlechtlichkeit, die laut der *Executive Order* 14168 vom 20. Januar nicht mehr existieren. Neue Datensätze entstehen, die Menschen willkürlich ein Geschlecht zuweisen, weil das Eigentliche »abgeschafft« wurde.

die illegitime Übernahme der Datenserver im *Treasury Department* – zirkulieren vor allem als Memes, denn sie sind Teil dessen, was dieser Artikel als memetische Demokratie beschreibt: Datenvorgänge, die reale systemische Veränderungen und Revolutionen ausüben. Ein anderes Amerika ist derzeit im Entstehen, und sein kultureller oder vielleicht mythologischer Kern liegt dort, im realitätsverändernden Krieg der Daten als Daten.

Der JAN6 war dies: ein Meme, ein Datenereignis, das zum Diskursereignis wurde, zum Spaziergang, zum Sturm, zum Systemwechsel. Medialisierung mit Todesfolge. Eine Ironie war, dass auch Trump auf die Folgehaftigkeit der Datenkommunikation hoffte, als er um 15:13 Uhr von den Demonstrat*innen Gewaltfreiheit einforderte: »No violence!« Trump hoffte wohl, wie ein Oberbefehlshaber digital eingreifen, einen Befehl zur Mäßigung ausgeben zu können, ganz so, wie es die vorschnellen Einordnungen des JAN6 postuliert haben: Trump als Führer, dessen Befehl den Angriff auf die Demokratie auslöst und folgerichtig auch beenden kann.

Trump selbst glaubte vielleicht an die sozialen Medien als Befehlsorgan für die Massen und damit an ein lineares Verständnis von Faschismus. Der Mob, dieses parallele, vom Überfluss gekennzeichnete *So Much America* reagierte aber nicht, denn Donald Trump war kein Hauptdarsteller des Tages, sondern nur eines seiner zentralen Memes. Es existiert eine Videoaufnahme (Abb. 33) des sogenannten QAnon-Schamanen, bürgerlich Jacob Chansley, der mit seinem ikonischen Wikingernative-Kostüm an der Außentür des Kapitols steht und der drängenden Menge jene Twitternachricht ihres Präsidenten vorliest, ein Moment der Ruhe im Gewalterlebnis: »Everybody listen! Trump tweeted: ›I am asking for everyone at the U.S. Capitol to remain peaceful. No violence! Remember, WE are the Party of Law & Order – respect the Law and our great men and women in Blue. Thank you!« [...] You heard Trump! Back it up! We are not Antifa!«, ruft Chansley dem Mob durch ein Megafon zu.

Trumps »No Violence«-Tweet erhielt 156100 Retweets und 730357 Likes, verhinderte aber weder, dass Chansley und seine Mitaufständischen in das Gebäude eindringen (um dort zu fotografieren und fotografiert zu werden), noch dass Trump selbst als Urheber des Aufstandes angeklagt wurde. Der Datenvorgang, die Kommunikation blieb ohne Konsequenz, auch wenn angesichts des Tweets tatsächlich eine Diskussion vor dieser Tür entsteht, ob man nun weiter eskalieren solle oder nicht. Der selbst meme-hafte QAnon-Schamane, der sich später den Behörden stellte und von 2021 bis 2023 wegen Behinderung eines Kongressverfahrens inhaftiert war, sprach sich damals, vor den Türen der Demokratie, dafür aus, friedlich zu bleiben. Es hätte al-

so, wenn man vom Verhalten der verschiedenen memetischen Zentren des JAN6 ausgeht, anders kommen können. Auch Chansley wurde am 20.01.2025 nachträglich begnadigt, vom ersten Präsidenten der neugegründeten *Trump Republic*. Diese wird nun zeigen, ob sie eine memetische Demokratie oder ein mediengestützter Faschismus ist und wo genau die Unterschiede zwischen diesen Regierungs- und Gesellschaftsformen des digitalen Zeitalters liegen.

Literaturverzeichnis

- The American Presidency Project (ohne Jahr): »Donald J. Trump (1st Term): Tweets of January 6, 2021«, in: [presidency.ucsb.edu](https://www.presidency.ucsb.edu/documents/tweets-january-6-2021). Online: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/tweets-january-6-2021> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Anonym (2021): »John Eastman spreads claims of election fraud at Jan. 6 rally«, in: [azcentral.com](https://eu.azcentral.com/videos/news/politics/elections/2021/11/16/john-eastman-talks-arizona-election-interference-jan-6-rally/8630487002/) (16.11.2021). Online unter: <https://eu.azcentral.com/videos/news/politics/elections/2021/11/16/john-eastman-talks-arizona-election-interference-jan-6-rally/8630487002/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Benjamin, Walter (1991 [1936]): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)«, in: *Gesammelte Schriften I.2*, Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 435–469.
- Dietze, Gabriele (2016): »Das ›Ereignis Köln‹«, in: *Femina Politica* 1, S. 93–102.
- Farley, Robert (2024): »How Many Died as a Result of Capitol Riot?«, in: [factcheck.org](https://www.factcheck.org/2021/11/how-many-died-as-a-result-of-capitol-riot/) (05.02.2024). Online unter: <https://www.factcheck.org/2021/11/how-many-died-as-a-result-of-capitol-riot/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Feuer, Alan (2024): »Proud Boys Leader Convicted of Sedition for Role in Jan. 6 Attack Asks Trump for Pardon«, in: *New York Times* (13.11.2024). Online unter: <https://www.nytimes.com/2024/11/13/us/politics/proud-boys-biggs-pardon.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Goldmacher, Shane/ Haberman, Maggie/Gold, Michael (2024): »Trump at the Garden: A Closing Carnival of Grievances, Misogyny and Racism«, in: *New York Times* (27.10.2024). Online: <https://www.nytimes.com/2024/10/27/us/trump-msg-rally.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Habermas, Jürgen (2022): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Harris, Mark (2022): A Peek Inside the FBI's unprecedented January 6 Geofence Dragnet, in: wired.com (28.11.2022). Online: <https://www.wired.com/story/fbi-google-geofence-warrant-january-6/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- James Kirkpatrick@VDAREJamesK (06.11.2024, 12:30), in: X.com: <https://x.com/VDAREJamesK/status/1854124260500926716> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Klonk, Charlotte (2022): Revolution im Rückwärtsgang. Der 6. Januar 2021 und die Bedeutung der Bilder, Köln: Walter König.
- Kumkar, Nils (2022): Alternative Fakten: Zur Praxis der kommunikativen Erkenntnisverweigerung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LOLGOP (5.01.2025), Youtube: »Pincer Attack | The Meaning of January 6th | Ball of Thread | Episode 12«. https://youtu.be/sZIF_XEYCc4?si=kWCQVdGwOGp7oeuU (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Löwenthal, Leo/Guterman, Norbert (2021 [1949]): Prophets of Deceit: A Study of the Techniques of the American Agitator. New York: Verso.
- Miller, Michael (2018): »It's insanity!«: How the »Brooks Brothers Riot« killed the 2000 recount in Miami«, in: The Washington Post (15.11.2018). Online: <https://www.washingtonpost.com/history/2018/11/15/its-insanity-how-brooks-brothers-riot-killed-recount-miami/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Mouffe, Chantal (1981): »Die Demokratie und die neue Rechte«, in: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft 11.44, S. 41–55.
- Müller, Heiner (1996 [1977]): »Hamletmaschine«, in: Aziza Haas (Hg.), Hamlet-Maschine. Tokyo. Material. Berlin: Alexander Verlag, S. 15–25.
- Naylor, Brian (2021): »Read Trump's Jan. 6 Speech, A Key Part Of Impeachment Trial«, in: npr.org (10.02.2021). Online unter: <https://www.npr.org/2021/02/10/966396848/read-trumps-jan-6-speech-a-key-part-of-impeachment-trial> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Pease, Donald E (2021): »The Après-Coup: President Trump's Transfer of Power«, in: Amerikastudien/American Studies, 66.1, S. 143–153.
- Petkauskas, Vilius (2022): »70TB of Parler users' messages, videos, and posts leaked by security researchers«, in: cbernews.com (27.07.2022). Online: <https://cybernews.com/news/70tb-of-parler-users-messages-videos-and-posts-leaked-by-security-researchers/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Quinn, Melissa (2023): »House Republicans to release most of Jan. 6 footage«, in: cbsnews.com (17.11.2023). Online: <https://www.cbsnews.com/news/january-6-capitol-footage-to-be-released/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Raju, Manu/Jeremy Herb (2019): »After Republicans storm hearing room, Defense official testifies in impeachment inquiry«, in: edition.cnn.com

- (23.10.2019). Online unter: <https://edition.cnn.com/2019/10/23/politics/republicans-storm-impeachment-inquiry-deposition-laura-cooper/index.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Schankweiler, Kerstin (2019): Bildproteste, Berlin: Wagenbach.
- Select Committee to Investigate the January 6th Attack on the United States Capitol (2022): Final Report. Online unter: <https://www.govinfo.gov/collecion/january-6th-committee-final-report> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Smith, David (2025): »Very minor incidents«: Trump defends January 6 pardons in Hannity interview«, in: [theguardian.com](https://www.theguardian.com) (21.01.2025). Online unter: <https://www.theguardian.com/us-news/2025/jan/23/donald-trump-sean-hannity-interview-january-6-pardons-inauguration-fox-news> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Schwartz, Ian (2020): »Trump: ›We Did Win This Election,‹ ›This Is A Major Fraud On Our Nation‹«, in: [realclearpolitics.com](https://www.realclearpolitics.com) (04.11.2020). Online unter: https://www.realclearpolitics.com/video/2020/11/04/trump_we_did_win_this_election_this_is_a_major_fraud_on_our_nation.html (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Snyder, Timothy (2025): »Of course it's a coup: Miss the obvious, lose your republic«, in: substack.com (05.02.2025). Online unter: <https://snnyder.substack.com/p/of-course-its-a-coup> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Steinfels, Marion (2023): »SPLC Applauds Seditious Conspiracy Conviction of Proud Boys«, in: splcenter.org (04.05.2023). Online: <https://www.splcenter.org/presscenter/splc-applauds-seditious-conspiracy-conviction-proud-boys/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Strether, Lambert (2024): »The Famous Gallows of January 6: Who, What, Where, When, and Why?«, in: [nakedcapitalism.com](https://www.nakedcapitalism.com) (15.01.2024). Online unter: <https://www.nakedcapitalism.com/2024/01/the-famous-gallows-of-january-6-who-what-where-when-and-why.html> (letzter Zugriff: 20.02.2025).
- Strick, Simon (2023): »Noisy Sticky Echo: Rechtspopulismus im Dub«, in: Stefan Wellgraf, Christine Hentschel (Hg.), *Rechtspopulismen der Gegenwart. Kulturwissenschaftliche Irritationen*. Leipzig: Spector, S. 135–153.
- Strick, Simon (2022): »The Meme War grinds on«, in: *Montage A/V*, 31.01.2022. S. 125–131.
- Strick, Simon (2021): *Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des Digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript.
- The White House (2025): »Grating Pardons and Commutation of Sentences for certain Offenses relating to the Events at or near the United States

Capitol on January 6, 2021«, in: [whitehouse.gov](https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/granting-pardons-and-commutation-of-sentences-for-certain-offenses-relating-to-the-events-at-or-near-the-united-states-capitol-on-january-6-2021/) (20.01.2025). Online unter: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/granting-pardons-and-commutation-of-sentences-for-certain-offenses-relating-to-the-events-at-or-near-the-united-states-capitol-on-january-6-2021/> (letzter Zugriff: 20.02.2025).

Wikipedia: »Joe Biggs«, in: [wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Biggs). Online unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Biggs (letzter Zugriff: 20.02.2025).

Wikipedia: »January 6 United States Capitol attack«, in: [wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/January_6_United_States_Capitol_attack). Online unter: https://en.wikipedia.org/wiki/January_6_United_States_Capitol_attack (letzter Zugriff: 20.02.2025).

Auftritt der Wut

Elfriede Jelineks Theater der sozialen Medien

Rupert Gaderer

Elfriede Jelineks Theaterstück *Wut*. (*kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?*) entstand unmittelbar als Reaktion auf die Anschläge auf die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* sowie auf ein jüdisches Lebensmittelgeschäft in Paris am 13. November 2015. Es inszeniert sich selbst als eine Art Wutanfall, verdichtet Konflikte der Gegenwart und lässt dabei unterschiedliche Personengruppen zu Wort kommen: IS-Terrorist*innen, PEGIDA-Demonstrant*innen, Religionsfanatiker*innen, Wutbürger*innen, Hater*innen und Shitstormer*innen. Dabei handelt es sich um eine luzide Betrachtung der gegenwärtigen Gesellschaft, ihrer affektiven Energiehaushalte und jener Konflikte, durch die Menschen provozieren und provoziert werden: Antisemitismus, Ausländerfeindlichkeit, Misogynie, Nationalsozialismus oder Neoliberalismus. Der zentrale Fokus des Theatertextes liegt zweifellos auf dem titelgebenden Affekt, aber ebenso wichtig sind jene medialen Vorkehrungen, die der Wut zu ihrem spezifischen Auftritt verhelfen.

Während Jelineks frühe Theaterstücke noch dem Schema des neuzeitlichen Dramas folgen, in dem Sprecherangaben die Rede bestimmten Figuren zuordnen, hat sich dieses Prinzip spätestens mit *Wut* grundlegend gewandelt. Es handelt sich nun um Textblöcke, bei denen keine Figurenrede im klassischen Sinn vorgesehen ist und sich keine Regieanweisungen finden lassen. Durch eine Technik des vielstimmigen und polyphonen Zitierens zersetzt Jelinek die Einheit der Figuration. Oft wurde dies mit dem Chorischen in Verbindung gebracht, mit den für Jelinek typischen fluiden, wechselhaften und vermischten Sprecherinstanzen. Auch in *Wut* gibt es keine individualisierte und subjektive Figurenrede, sondern eine Vielzahl von Stimmen, die keine einzelne Figur identifizierbar machen. Dabei ist auffällig, dass sich bei Jelinek die Empörung nicht nur in die sozialen Medien verlagert hat, sondern dass gerade dieser virtuelle Ort selbst zum Gegenstand der Empörung des Theaterstücks wird.

Jelineks Theatertexte wurden als Schichtungen von Stimmen beschrieben, weshalb sie oft mit dem Begriff des Palimpsestes in Verbindung gebracht wurden. Auch bei *Wut* handelt es sich um »vielschichtige (Sprech-)Flächen«,¹ zwischen deren Themen manchmal klare, dann wieder unscharfe Verbindungen bestehen. Ebenso kann von einem Gemisch der Stimmen gesprochen werden, ein Begriff, der Jelineks flüssiger Form der Sprache und ihrem literarischen Verfahren nahekommt, aber eine andere Lesart impliziert. Die Mischungen der Stimmen sind etwas, das als Drittes betrachtet werden kann, eine Zusammenstellung, die zu etwas Neuem führt, das über die bloße Addition und Schichtung unterschiedlicher Äußerungen hinausgeht.

Jelinek hat über ihre Arbeitsweise einmal gesagt, sie bestehe darin, Textbeziehungen zu entkoppeln, um neue Diskurse zu entfalten und alte Zusammenhänge neu zusammenzusetzen: »Pur oder gemischt« werden so Erzählungen entkontextualisiert und wieder zusammengefügt, »um eine Bewusstmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen«. ² Dementsprechend gehen in *Wut* die rhetorischen Figuren fließend ineinander über, manchmal kann man erst nach einer gewissen Zeit erkennen, wer eigentlich gerade das Wort hat, weil sich die Argumente nicht mehr klar auf einer Konfliktseite verorten lassen. Es handelt sich um ein zusammengesetztes Gemisch aus Stimmenfetzen, politischen Ansprachen, philosophischen Versatzstücken und anderen Theatertexten, von großer und weniger großer Bedeutung, unterschiedlich in der Herkunft und in ihrem Alter, von der Antike über kulturwissenschaftliche Studien bis zu Chatprotokollen in Foren. Dieses Mischverhältnis gilt auch für die Auftritte virtueller Stimmen des Hasses, die aus der *Wut* entstehen, stets medial codiert sind und in dem Theatertext Tribunale sozialer Medien bilden.

Medien reichen tief in die Erzählweise Jelineks hinein. Sie hat sich – von den frühen Erzählungen und Essays bis zu den Theaterstücken und großen Romanen – nicht nur mit Kommunikationsnetzen und Übertragungsmedien beschäftigt, mit der Telefonie, dem Fernsehen oder dem Film.³ Es scheint viel-

1 Mit Bezug auf *Wut* siehe Silke Felber (2023): *Travelling Gestures*. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung, Wien u.a.: mdwPress, S. 183.

2 Elfriede Jelinek (1984): »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«, in: *TheaterZeitschrift*, H. 7, S. 14–16, hier S. 14.

3 Klaus Kastberger (2010): »Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek«, in: Juliane Vogel/Thomas Eder (Hg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn: Fink, S. 117–130 und Uta Degner (2009): »Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek«, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie*

mehr, als sei der Prozess des Erzählens von Medien geleitet, teilweise auch irritiert worden. So hat Jelinek im Kontext von Massenmedien, insbesondere dem Fernsehen, immer wieder Kritik an der betäubenden und berausenden Wirkung der Medien auf Handlungen und Gefühle der Menschen geübt. Der »true Narcissus style«,⁴ wie McLuhan ihn beschrieben hat und auf den Jelinek ihre Kritik aufbaut, besteht darin, dass der Jüngling des Mythos nicht sich selbst, sondern den Medien verfallen ist. Der Mythos versinnbildliche, so McLuhan, die Betäubung der Menschen durch Medien, ein Leben in einer »narcotic culture«,⁵ in der die Mediennutzer*innen von den Prothesen und Erweiterungen ihrer eigenen Existenz hypnotisiert und entmachtet werden.⁶

Die Beschreibung narkotisierter Menschen als flüssige Zombies vor ihren Fernsehgeräten, wie sie Jelinek in ihrem Opus magnum *Die Kinder der Toten* (1995) entwirft, ist im Zeitalter sozialer Medien obsolet geworden. Das wird in *Wut* unter Beweis gestellt, denn hier befinden sich die rhetorischen Figuren und Stimmen nicht mehr im Zustand der Passivität, sondern sind Teil der aufgeregten virtuellen Foren geworden. Wie wenige andere Autor*innen darin geübt und bewährt, die Medien einer scharfen Kritik zu unterziehen, stellt Jelinek in dem Theatertext die Funktion und Wirkungsweise sozialer Netzwerke selbst zur Disposition. Was Schicksal und Stil bedeuten, wird in diesem Theatertext nicht mehr durch die Kulturtechniken der Massenmedien geprägt, sondern durch netzwerkartige Verbindungen zwischen Menschen. Denn offenbar wird das Geschehen des Textes durch ein weltumspannendes Netzwerk vorangetrieben und gebrochen, und es wird davon berichtet, wie textuelle und filmische Nachrichten in sozialen Medien geteilt, gelikt und verteilt werden – und somit die Wut an Durchschlagskraft nicht verliert. Damit hat Jelinek ihr Erzählen systematisch um eine vermeintlich kleine, aber wichtige Komponente erweitert – nämlich soziale Medien, die die Entstehung der Wut beschleunigen und dafür sorgen, dass Streitigkeiten leichter eskalieren.

Man kann also davon sprechen, dass sich die sozialen Medien in Jelineks Texte eingeschrieben haben. Dabei ist von besonderem Interesse, dass Jelinek

und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen: Niemeyer, S. 153–168.

4 Marshall McLuhan (1994): *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge / Mass.: MIT Press, S. 11.

5 Ebd., S. 42.

6 Siehe hier auch Elfriede Jelinek (1980): »Die endlose Unschuldigkeit«, in: Dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*, München: Schwitteringer Galerie-Verlag, S. 49–82, hier S. 52 und 62.

nicht nur eine Kritik an den Kulturtechniken sozialer Medien übt, d.h. an der Zerstückelung von Botschaften, dem hasserfüllten Kommentieren oder dem Teilen von Nachrichten. Jelinek integriert die Stimmen aus den sozialen Medien in ihr intertextuelles Verfahren, das weit zurück zu den Anfängen ihres literarischen Schreibens führt.⁷ Genauer gesagt handelt es sich um Montage- und Collagetechniken, die an avantgardistische Gestaltungsformen anknüpfen und einen neuen Text aus der Kombination unterschiedlicher, fragmentarischer Textstücke erzeugen. Dabei ist wesentlich, dass die Zitierweise, die nun in *Wut* auf Material aus sozialmedialen Kontexten zurückgreift, in einer Auflösung von digitalen Textbestandteilen besteht, die danach literarisch neu zusammengesetzt werden.

Jelineks Theatertext lässt sich einem jungen Forschungsfeld zuordnen, das das Verhältnis von Literatur und sozialen Medien untersucht und dabei vor allem die unterschiedlichen Aggregatzustände der Texte, die literarischen Formen der Kritik sowie die poetologischen Konzepte, die mit sozialen Medien verbunden sind, in den Fokus des Erkenntnisinteresses rückt.⁸ Auch *Wut* lässt sich nicht bloß als eine Investigation der gegenwärtigen Wutreservoirs und deren Schließung und Öffnung verstehen, sondern als eine kritische Auseinandersetzung mit in Netzwerken zirkulierenden Texten, Bildern und Clips, die in Foren gepostet und geteilt werden. Jelinek zielt auf jene Anschläge und Tötungen, wie Manfred Schneider an anderen Beispielen in der Geschichte des Attentats gezeigt hat, die aufs Engste mit einem Verdacht gegen die Macht verknüpft sind, mit der Leugnung von Kontingenz und einer Totalisierung der eigenen Beobachtung. Bei *Wut* handelt es sich aber weniger um die »ikonoklastische Wut, die die Dynamik so vieler Attentate bestimmt«,⁹ sondern um Bilder der Tat, die von den Attentätern aufgenommen und in den Netzwerken verbreitet werden.

7 Vgl. dazu (v. a. anhand analoger Kontexte) Juliane Vogel (2013): »Intertextualität«, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart u. a.: Metzler, S. 47–55.

8 Elias Kreuzmair/Magdalena Pflöck/Eckhard Schumacher (Hg.) (2022): *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld: transcript; Stephanie Catani/Christoph Kleinschmidt (Hg.) (2024): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*, Berlin u. a.: De Gruyter; Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.) (2024): *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript.

9 Manfred Schneider (2010): *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*, Berlin: Matthes & Seitz, S. 501.

Die kunsttheoretische Auseinandersetzung von Charlotte Klonk mit derartigen Bildern und Filmen hat gezeigt, dass im Zeitalter digitaler Medien nicht allein der Gewaltakt an sich zählt, sondern noch mehr die Filme, die davon in Umlauf gebracht werden.¹⁰ Diese Filme sind keine zufälligen Dokumentationen, sondern Instrumente des Hasses. Ihre Affektintensität und die algorithmisch optimierte Verbreitung erzeugen eine anhaltende Wirkung in den sozialen Netzwerken, die weit über das unmittelbare Ereignis hinausgeht. Sie wirken wie affektive Brandherde, die gezielt Angst und Schrecken mit einer verstörenden und großflächigen Reichweite verbreiten. Jelinek legt die Mechanismen offen, durch die solche Medien zur emotionalen Steuerung und Eskalation genutzt werden, indem sie einen sich selbst verstärkenden Kreislauf von Angst und Hass in Gang setzen.

Jelineks Theatertext demonstriert, wie die Aufmerksamkeit auf audiovisuelle Aufzeichnungen des Tötens gelenkt wird und wie Medien ein Spektakel arrangieren, an dem die Menschen wie bei einem klebrigen Duftstoff haften bleiben:

Per Video aufnehmen und über das Internetz verschicken, das geht, das können wir immer und mit allem machen, wir können die aufnehmen, die uns nicht aufnehmen wollen, da kommen wir ihnen zuvor, ja, das hat er gemacht, der junge Mann, das meiste, das man sein kann, ein junger Mann, er hat das gemacht, die Technik ist ihm so wenig fremd wie Prometheus das Feuer, das hat er gemacht, per Video und übers Internetz, das geht, das geht raus, das geht jetzt raus in die Welt auf den Füßen des Elektrons, das funktioniert.¹¹ (W, 236)

Jelinek beschreibt das Verteilen der Bilder und beleuchtet das Spektakel des Tötens im Kontext der digitalen Vernetzung.

Die Tribunale sozialer Medien, so könnte man in Anlehnung an Klaus Theweleits Überlegungen in *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust* (2015) sagen, zeichnen sich dadurch aus, dass das eigentliche Attentat

10 Charlotte Klonk (2017): Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden, Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 213–249.

11 Elfriede Jelinek (2018): »Wut. (kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?)«, in: Dies.: Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag, S. 227–405, hier S. 236. Nachweise werden im Folgenden in Klammern im Text mit der Sigle W angegeben.

im Vergleich zur Übertragung des Ereignisses in den Hintergrund tritt. Sowohl Theweleit als auch Jelinek, die am Ende ihres Theatertextes auf die erwähnten Ausführungen verweist, verdeutlichen die Medienarbeit des Terrorismus, die darauf abzielt, Informationen in ein für die Veröffentlichung geeignetes Format zu bringen. Die Aufzeichnungen von Tötungen, Kämpfen und Streitigkeiten sind keine zufälligen Nebenprodukte der Attentate von Paris, Halle, Christchurch, Oslo oder Utøya. Sie bilden vielmehr das mediale Zentrum der Anschläge, weil sie im Virtuellen eine immense Affizierungsleistung erzielen und eine große Reichweite sowie langanhaltende Präsenz sicherstellen. Dabei wird die virtuelle Gemeinschaft durch die Bilder eines Opfers gestärkt, indem es verhöhnt, beleidigt und erniedrigt wird, woraus ein überwältigendes Gefühl von Stärke innerhalb der Gruppe entsteht.¹²

An diese Überlegungen anschließend lässt sich festhalten, dass Jelineks Theatertext nicht von isolierten Täter*innen spricht; ganz im Gegenteil ermöglichen soziale Netzwerke ein *Konnektiv* und eine Mittäterschaft. Einzeltäter*innen gibt es in Jelineks vernetzter Welt nicht. Die Täter*innen sind immer schon mit anderen Menschen verbunden; sie haben virtuelle Tribunale gebildet, in denen über eine geplante oder begangene Tat gesprochen, über die Bilder der Tat geurteilt oder als Zeug*innen an der Tat mitgewirkt wird. Dies steht im Zusammenhang mit Jelineks Thematisierung von Machtverhältnissen und Opferdynamiken, wie Fatima Naqvi bei früheren Texten von Jelinek hervorhebt, in denen Zuschauer*innen, Täter*innen und Opfer Teil eines Systems gegenseitiger Gewalt sind;¹³ ein Umstand, der in *Wut* auf die sozialmediale Kommunikation ausgeweitet wird. Was damit ausbuchstabiert wird, ist die Rolle von Mittäter*innen, also diejenigen, die auf dem »Soziussitz des Netzes« (W, 393) Platz genommen haben, Trittbrettfahrer*innen, die von den Aktivitäten anderer profitieren.

In *Wut* werden nicht bloß die bestehenden virtuellen Tribunale, ihre Auftrittsorte und -arten beschrieben. Der Theatertext selbst ruft ein Tribunal ins Leben, das die Attentäter*innen, Fundamentalist*innen, Wutbürger*innen und Shitstormer*innen anklagt. Der Text entwickelt sich von Anfang an zu einem gerichtsähnlichen Diskurs, der die Anklage übernimmt und die Taten der Attentäter verurteilt. Er strebt danach, ein Tribunal abzuhalten. Das wird

12 Klaus Theweleit (2015): *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*, Salzburg u.a.: Residenz Verlag, S. 52–57.

13 Fatima Naqvi (2007): *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. Western Europe, 1970–2005*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 169–191.

besonders deutlich in jenen Momenten der Reflexion über die Wut, in denen nicht der Affekt der Angreifer im Mittelpunkt steht, sondern die eigene Wut über die Wut der anderen zum eigentlichen Thema des Theaterstücks wird. Dabei wird das Augenmerk auf die medialen Bedingungen der Foren gerichtet, also jener virtuellen Orte, die dafür gebaut wurden, dass die Menschen ihre Affekte bereitwillig und zu ihrem Nachteil teilen.¹⁴ Das »Forum« (W, <323) ist ein Ort, an dem die Wütenden – zumindest scheinbar – Aufmerksamkeit erfahren, Sichtbarkeit gewinnen und Resonanz erhalten. In Jelineks Text wird es so zu einem paradoxen Ort der Mitteilung ohne Dialog, ein Kollektivraum, der den Wütenden erlaubt, sich selbst ihrer politischen Position zu versichern. Dabei entdeckt der Text, wie in einem »sozialen Forum« (W, 382) Informationen ausgetauscht werden, wie dort »Wünsche« (W, 382) deponiert werden und wie durch die spezifische Art der Kommunikation Foren zu Orten der Radikalisierung werden. Die Chatforen werden als Schauplätze beschrieben, auf denen Tribunale stattfinden und die nicht alleine eine Vorstufe der körperlichen Gewalttaten bilden, sondern immer schon mit ihnen vor, während und nach der Tat verwoben sind.

In dieser Textwelt des Stimmengemisches ist die Trennung zwischen »Innen« und »Außen« (W, 290) nicht nur porös geworden, sie hat sich vollständig aufgelöst. Wenn jemand hineingeht, so heißt es an einer Stelle, geht er eigentlich hinaus. Und auch Urteile befinden sich in einem Schwebezustand. Der »gesunde Unterschied« (W, 291) zwischen einem Urteil und einem anderen ist nicht mehr greifbar. Damit sind keine institutionellen Urteile von Gerichten gemeint, sondern Wertungen, die außergerichtlich Macht ausüben. Jelinek identifiziert Foren als virtuelle Räume, in denen der Streit eskaliert und die auf archaische Strategien der Beschämung basieren: »Wir konnten nicht warten, neue Schuld zu der alten zu fügen, und haben ein Posting abgesetzt wie Dung.« (W, 309) Indem Jelinek die Versendung von Informationen mit einer zeichenhaften Verschmutzung virtueller Räume vergleicht, trifft sie den

14 Die Forschungsliteratur über soziale Medien in diesem Kontext ist in den letzten Jahren stetig gewachsen. Eine umfassende Sondierung bietet: Niklas Barth/Elke Wagner/Philipp Raab/Björn Wiegärtner (2023): »Contextures of Hate: Towards a Systems Theory of Hate Communication on Social Media Platforms«, in: *The Communication Review*, 26. Jg. / H. 3, S. 209–252. Und zur Verbindung zwischen Kapitalismus und Überwachung siehe Shoshana Zuboff (2019): *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: PublicAffairs.

Kern der tribunalartigen Kommunikation und der Shitstorms in sozialen Medien.¹⁵

Nicolas Stemann, Regisseur der Uraufführung von *Wut* an den Münchner Kammerspielen, hat für seine Inszenierung des Theaterstücks luzid die Wut in Verbindung mit ihren sozialmedialen Bedingungen gebracht, indem er eine Schauspielerin als Figur der Autorin auftreten ließ (Abb. 34).

Abb. 34: *Wut*, Uraufführung am 16.04.2016, Münchner Kammerspiele (Regie: Nicolas Stemann). Fotografie: Thomas Aurin.



Während die Schauspielerin den Monolog der Autorin (als rhetorische Figur) spricht, breiten sich zunächst Zeichen eines Shitstorms über die Bühne aus: Beschimpfungen und Schmähungen werden als kurze Botschaften auf

15 Zu zeichenhaften Verschmutzungspraktiken Michel Serres (2009): *Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen?*, Berlin: Merve, S. 57. Und zum eskalierenden Konflikt in sozialen Medien siehe Maren Lehmann (2020): »Enthemmter Dissens. Kommunikation in Netzwerken«, in: Lars Koch/Torsten König (Hg.), *Zwischen Feindsetzung und Selbstviktimsierung. Gefühlspolitik und Ästhetik populistischer Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 203–226, hier S. 224.

Leinwände und andere Flächen der Bühne projiziert. Es handelt sich um den Auftritt einer Figur, die einem Shitstorm mit einer Wutrede begegnet.¹⁶

Juliane Vogel hat überzeugend dargelegt, dass der Auftritt sowohl disruptiv als auch vorantreibend sein kann: Er unterliegt einer formalen Organisation, einem Personenverkehr, bei dem die Bühne jenen Ankunftsraum darstellt, auf dem Personen kommen und gehen. Er kann so als eine Energie der Handlung verstanden werden, sei es als verlangsamte Annäherung oder als plötzliches Hervortreten, als leise Geste oder als effektvoller Ausdruck.¹⁷ Das In-Erscheinung-Treten und das Empfangenwerden sind codierte Handlungen, deren Ermöglichung an bestimmte Vorkehrungen geknüpft ist, d.h. ein Vorgang, »der jeweils mit dem Zeremonial- und Formrepertoire, aber auch mit den Wert- und Angemessenheitsvorstellungen einer gegebenen Gesellschaft«¹⁸ zusammenhängt. Dieses Moment des Erscheinens, das oft zugunsten der Handlung oder des Figurenfokus in traditionellen Dramenanalysen vernachlässigt wird, dieses »Auf-die-Bühne-Treten« ist in der Münchner Inszenierung von Jelineks *Wut* von besonderer Bedeutung. Der Auftritt der Figur der Autorin ist dabei nicht nur räumlich, sondern auch medial im Sinne von »Auftrittsprotokollen«¹⁹ organisiert. Die SchauspielerIn hält eine Rede, die davon handelt, was es bedeutet, die Wut als Antrieb für das eigene Schreiben zu nutzen. Dementsprechend kann man hier davon sprechen, dass in der spannungsreichen Interaktion der Auftritt seine Kontur erhält.

Dabei lohnt es sich, eine Differenzierung zwischen Wut und Hass in Erinnerung zu rufen: Wut ist ein Versuch, Handlungsmacht zurückzugewinnen und zugleich eine Selbstvergewisserung der eigenen Position im Verhältnis zu anderen Positionen im Machtgefüge. In Anlehnung an Johannes F. Lehmann

16 Auch in Schillers Figuren, insbesondere im Konflikt zwischen Maria Stuart und Elisabeth in *Maria Stuart*, hat Jelinek diese »Sprech-Wut« hervorgehoben, die für ihr eigenes Schreiben und Figurenkonstellationen, etwa in *Die Ausgesperrten* oder *Ulrike Maria Stuart* relevant ist. Vgl. Uta Degner (2022): Eine »unmögliche« Ästhetik. Elfriede Jelinek im literarischen Feld, Wien u. a.: Böhlau, S. 149 sowie S. 328–332.

17 Juliane Vogel (2018): Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink, S. 11–21.

18 Siehe hier Juliane Vogels Beitrag »Protokolle der Gebrechlichkeit. Perspektiven der Auftrittsorschung«, in diesem Band, S. 45–60.

19 Zum Begriff des »Auftrittsprotokolls« siehe Juliane Vogel (2015): »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), Auftritte, Bielefeld: transcript, S. 105–119, hier S. 108–110.

kann man Wut als ein »Alarmsystem der eigenen Energiebilanz«²⁰ bezeichnen, ein Affekt, der im Gegensatz zum Hass kein konkretes Objekt benötigt. Die Wut entsteht, wie man an Jelineks Stimmen sehen kann, wenn eigene Lebensmöglichkeiten bedroht sind. Sie basiert auf allen Seiten auf einer ungleichen Verteilung von Handlungsmöglichkeiten und -macht. Deswegen speist sich das Narrativ der Wutrede in Jelineks Text aus einem energetischen Ungleichgewicht und den Bemühungen, eigene Kräfte zu mobilisieren, die noch nicht die erwarteten Ergebnisse erzielt haben.

Der Auftritt betrifft bei der Inszenierung nicht allein die Körper der Schauspielenden, die die Bühne betreten oder verlassen. Ebenso treten Texte auf der Bühne in Erscheinung. Auch sie durchlaufen eine Auftrittslogik, sind eingebunden in mediale Protokolle des Sichtbarwerdens. Sie sind nicht einfach da – sie werden aufgerufen, in Szene gesetzt, kurz: Sie werden aus dem Grund auf die Bühne gebracht. Die kurzen Hassbotschaften, entnommen aus sozialmedialen Umgebungen, stehen stellvertretend für die Vielzahl an Beleidigungen, die sich gegen die Autorin richten. Die Texte, die auf der Bühne projiziert werden, tragen mediale Codierungen mit sich. In den sozialen Medien operieren sie innerhalb einer maschinell geformten Ordnung des Erscheinens: algorithmisch kuratiert, eingebettet in Interface-Architekturen, in eine Ökonomie der Sichtbarkeit, in der Botschaften nicht nur geäußert, sondern durch bestimmte Verfahren hervorgehoben, geteilt, verstärkt oder verdrängt werden. Hash-tags, Likes, Retweets, Formatvorgaben, Textlängenbeschränkungen strukturieren das, was als Botschaft in sozialen Medien in Erscheinung tritt. Die sozialen Medien sind in diesem Sinne nicht nur Distributionskanäle, sondern Medien der Formalisierung, die die Art und Weise prägen, wie Wut und Hass auf den Bildschirmen auftreten. Auch auf der Bühne sind es knappe Botschaften, deren Ziel nicht die Mitteilung einer Nachricht ist, sondern die verletzen, beleidigen und demütigen sollen.

Während der Wutrede der SchauspielerIn auf der Theaterbühne wird der Shitstorm noch in einer anderen Art und Weise auf die Bühne gebracht. Und dies wird, ähnlich wie bei den im Theaterraum projizierten Hassbotschaften, ebenso dramaturgisch raffiniert durch Auftritte gelöst: Die auftretenden Stimmen entleeren sich auf der Bühne und schleudern den künstlichen Kot auf wei-

20 Johannes F. Lehmann (2019): »Zorn, Hass, Wut. Zum affektpolitischen Problem der Identität«, in: Jürgen Brokoff/Robert Walter-Jochum (Hg.), *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*, Bielefeld: transcript, S. 139–166, hier S. 139.

ße Flächen, die sich beim Aufprall in projizierte, beschmutzte Gesichter verwandeln. Es ist – im Sinne der Archaik der Tribunale – eine materielle Verschmutzung des Gegenübers, eine Beschämung mittels Ausscheidungen, die von den auftretenden Stimmen auf die projizierten Gesichter geworfen werden. Was hier fulminant für das Theater übersetzt wird, ist die Beschämungsenergie von Tribunalen, die Eröffnung eines Schauplatzes, um das Gegenüber zu erniedrigen. Während die Dichterin den Monolog vorträgt und über die Wut spricht und von sich sagt, die Wut zu fühlen wie die Postenden in den Foren, beginnen immer mehr Personen aufzutreten, zu defäkieren und den künstlichen Kot auf die Leinwände zu werfen. Wenn in der Inszenierung mit künstlichem Kot geworfen wird, wird damit auf archaische Praktiken öffentlicher Beschämung rekurriert,²¹ zugleich aber ein Bogen zur Gegenwart geschlagen, in der sich Mechanismen der Demütigung in den digitalen Räumen sozialer Medien unter veränderten medialen Bedingungen fortsetzen und unter Begriffen wie »digital dirt« neue Sichtbarkeit und Wirkmacht erlangen.²²

Auf der Bühne des Theaters wird die Sprache der Tribunale sozialer Medien, die als schmutzige Flecken auf den Leinwänden bleibt, verächtlich gemacht. Ihre Dummheit und Verbohrtheit werden ausgestellt, genauer gesagt in einem Akt der satirischen Überzeichnung, der die Form einer Genrerede hat. Dieses Verfahren erweist sich als ein Zitieren von Hasstiraden, jedoch nicht zur Reproduktion sprachlicher Gewalt, sondern zu einer Umcodierung. Die Beschimpfungen, Drohungen und Verwünschungen werden von einem Schauspieler, der – mit Blumen geschmückt – die Sprache der Verachtung in eine der Fürsorge und Hingabe überführt. Die Hassbotschaft wird nicht negiert, sondern in ihrer lächerlichen, prekären Rhetorik sichtbar gemacht. Indem das Aggressive mit sanfter Stimme, das Grobe mit liebevoller Miene gesprochen wird, verliert es seine Bedrohung – und legt zugleich die Mechanismen der verbalen Gewalt und ihre lächerliche Natur bloß.

Jelinek ist nicht entgangen, dass sich die Distanz in virtuellen Lebenswelten verringert hat. Die alten Orte des Konflikts haben ihre Form verloren, da

21 Ute Frevert (2017): *Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und Ohnmacht*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 25–81. Man kann dies im Kontext sozialer Medien als eine indiskrete Publizität bezeichnen, die eine Herabminderung miteinschließt. Siehe Niklas Barth/Elke Wagner (2024): »Indiskrete Indiskretionen. Klatschkommunikation über anwesend Abwesende«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 225–248.

22 Zum sogenannten »online shaming« und »digital dirt« siehe Jennifer Jacquet (2015): *Is Shame Necessary? New Uses for an Old Tool*, New York: Pantheon Books, S. 118–134.

die Auseinandersetzungen vermehrt in virtuelle Räume verlagert wurden. Die virtuellen Foren haben einen unsichtbaren Ort, der keinen fixen Mittelpunkt hat, sondern dessen Zentrum überall ist und dessen Umrandung nirgendwo. Es sind Tribunale, die durch den Fluss von Informationen in Netzwerken entstehen: Urteilsmaschinen, die keinen festen Raum noch eine festgelegte Zeit kennen. Dabei dekliniert der Text etwas durch, das bereits zur Gewissheit geworden ist: den Verlust des Ortes und des Ichs aufgrund der »globalen, neuartigen Emigration des Raumes hin zu den Zeichen, der Landschaft hin zum Bild, ihrer Sprache hin zu den Codes.«²³ Das Lokale und das Globale haben sich in *Wut* längst vermischt und sind im Virtuellen keine Widersprüche mehr. Die Todesbotschaften erreichen uns nicht mehr aus den »Geräten daheim, wie man früher gesagt hat« (W, 382), aus den stationären Radio- und Fernsehapparaten, sondern aus sozialen Medien, die »alles und überall« (W, 382) sind.

Literaturverzeichnis

- Barth, Niklas/Wagner, Elke/Raab, Philipp/Wiegärtner, Björn (2023): »Contextures of Hate: Towards a Systems Theory of Hate Communication on Social Media Platforms«, in: *The Communication Review*, 26. Jg. / H. 3, S. 209–252.
- Barth, Niklas/Wagner, Elke (2024): »Indiskrete Indiskretionen. Klatschkommunikation über anwesend Abwesende«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.), *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript, S. 225–248.
- Catani, Stephanie/Kleinschmidt, Christoph (Hg.) (2024): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*. Berlin u. a.: De Gruyter.
- Degner, Uta (2009): »Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek«, in: Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer, S. 153–168.
- Degner, Uta (2022): *Eine ›unmögliche‹ Ästhetik. Elfriede Jelinek im literarischen Feld*, Wien u. a.: Böhlau.

23 Michel Serres (1998): *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 345.

- Felber, Silke (2023): *Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung*, Wien u.a.: mdwPress.
- Frevert, Ute (2017): *Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und Ohnmacht*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Gaderer, Rupert/Grömmke, Vanessa (Hg.) (2024): *Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten*, Bielefeld: transcript.
- Jacquet, Jennifer (2015): *Is Shame Necessary? New Uses for an Old Tool*, New York: Pantheon Books.
- Jelinek, Elfriede (1980): »Die endlose Unschuldigkeit«, in: Dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*, München: Schwäbinger Galerie-Verlag.
- Jelinek, Elfriede (1984): »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«, in: *Theater-ZeitSchrift*, H. 7, S. 14–16.
- Jelinek, Elfriede (2018): »Wut. (kleines Epos. Geh bitte, Elfi, hast du nicht etwas kleiner?)«, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres, Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt Theater Verlag, S. 227–405.
- Kastberger, Klaus (2010): »Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek«, in: Juliane Vogel/Thomas Eder (Hg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn: Fink, S. 117–130.
- Klonk, Charlotte (2017): *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Kreuzmair, Elias/Pflock, Magdalena/Schumacher, Eckhard (Hg.) (2022): *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld: transcript.
- Lehmann, Johannes F. (2019): »Zorn, Hass, Wut. Zum affektpolitischen Problem der Identität«, in: Jürgen Brokoff/Robert Walter-Jochum (Hg.), *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*, Bielefeld: transcript, S. 139–166.
- Lehmann, Maren (2020): »Enthemmter Dissens. Kommunikation in Netzwerken«, in: Lars Koch/Torsten König (Hg.), *Zwischen Feindsetzung und Selbstviktimsierung. Gefühlspolitik und Ästhetik populistischer Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 203–226.
- McLuhan, Marshall (1994): *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge / Mass.: MIT Press.
- Naqvi, Fatima (2007): *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. Western Europe, 1970–2005*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schneider, Manfred (2010): *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*, Berlin: Matthes & Seitz.

- Serres, Michel (1998): *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Serres, Michel (2009): *Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen?*, Berlin: Merve.
- Theweleit, Klaus (2015): *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*, Salzburg u.a.: Residenz Verlag.
- Vogel, Juliane (2013): »Intertextualität«, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart u. a.: Metzler, S. 47–55.
- Vogel, Juliane (2015): »Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), *Auftritte*, Bielefeld: transcript, S. 105–119.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink.
- Vogel, Juliane (2025): »Protokolle der Gebrechlichkeit. Perspektiven der Auftrittsforschung«, in: Friedrich Balke/Anna Polze (Hg.), *Forensisches Auftreten. Postdigitale Mediengefüge an den Rändern der Justiz*, Bielefeld: transcript, S. 45–60.
- Zuboff, Shoshana (2019): *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: PublicAffairs.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Still aus: Monika Wittmann (2001): »Karl Stojka: ›Das ist meine Bitte an die Welt‹«, ORF 2001.	77
Abb. 2:	Karl Stojka (2003): Wo sind sie geblieben...?, S. 30-31. Mit freundlicher Genehmigung von Bianca Stojka-Davis und Sonja Haderer-Stippel.	86
Abb. 3:	Superimposition zweier Videobilder.	96
Abb. 4:	Suchomel tritt auf.	99
Abb. 5:	Notre Nazi endet mit einem Auftritt Filberts auf dem Monitor.	107
Abb. 6:	Arkadi Zaides: Necropolis © Eike Walkenhorst.	157
Abb. 7:	UNITED for Intercultural Action. Screenshot der »UNITED List of Refugee Deaths«.	159
Abb. 8 :	Arkadi Zaides : Necropolis © Eike Walkenhorst.	166
Abb. 9 :	Arkadi Zaides : Necropolis © Eike Walkenhorst.	168
Abb. 10 :	Rabih Mroué. Screenshot, The Pixelated Revolution, Part I, The Fall of a Hair. 2012. © 2025 Rabih Mroué – Einzelansicht 1.	176
Abb. 11 :	Rabih Mroué. Screenshot, The Pixelated Revolution, Part I, The Fall of a Hair. 2012. © 2025 Rabih Mroué – Einzelansicht 2.	176
Abb. 12:	Maisfeld in Revision (2012), Filmstill © Bernd Meiners, pong.	184
Abb. 13:	Zerstörte Smartphones in Vögeles Beitrag im Spiegel (2021), Screenshot. ..	193
Abb. 14:	Feldsaum in The Landscape and the Fury (2024), Filmstill, © Nicole Vögele, Beauvoir Films.	198
Abb. 15:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:00:41).	221
Abb. 16:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:00:51).	222
Abb. 17:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:01:15).	222
Abb. 18:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:01:08).	225

Abb. 19:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:03:40).	225
Abb. 20:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:06:54).	227
Abb. 21:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:07:21).	227
Abb. 22:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:12:20).	228
Abb. 23:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:15:39).	230
Abb. 24:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:26:14).	231
Abb. 25:	Screenshot: Forensic Architecture: Environmental Racism in Death Alley, Louisiana (TC: 00:32:08).	231
Abb. 26:	rupikaur_ (25. März 2015), Menstruationsfleck auf Rupi Kaur's Körper, Screenshot: Instagram.	240
Abb. 27:	rupikaur_ (25. März 2015), Screenshot der Meldung über die Entfernung von Rupi Kaur's Post durch Instagram, Screenshot: Instagram.	241
Abb. 28:	»Half the country right now«, Meme auf reddit.com/r/thedonald. November 2020. Heute gelöscht.	261
Abb. 29:	»So much America«, Screenshot aus dem Video »Pincer Attack The Meaning of January 6th Ball of Thread Episode 12«.	261
Abb. 30:	January 6 Selfie von Thomas Fee, abgebildet nach Louis Casiano, »Retired New York firefighter Thomas Fee charged in Capitol riot«, Fox News, 18.01.2021.	269
Abb. 31:	Screenshot von Twitter.com, James Kirkpatrick @VDAREJamesK, 6.11.2024.	269
Abb. 32:	Screenshot von Twitter.com, Donald J. Trump@realdonaldtrump, 18.12.2019.	274
Abb. 33:	Screenshot eines Videos auf Twitter.com, Derrick Evans@DerrickEvans_WV, 10.03.2023. Nicht mehr abrufbar.	275
Abb. 34:	Wut, Uraufführung am 16.04.2016, Münchner Kammerspiele (Regie: Nicolas Stemmann). Fotografie: Thomas Aurin.	290

Autor*innenverzeichnis

Friedrich Balke ist Professor für Medienwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Theorie, Geschichte und Ästhetik bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum. Er leitet das DFG-Graduiertenkolleg 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« und ist Co-Sprecher des »College for Social Science and Humanities« der Research Alliance Ruhr; Gastprofessuren an der Columbia University, NY, der HU Berlin, der Universität Konstanz, der Northwestern University, der NYU. Forschungsschwerpunkte: Grenzgebiete zwischen politischer Theorie, Literatur und Medien; Theorie und Geschichte mimetischer Praktiken; Formen und Funktionen des Dokumentarischen; Medienphilologie. Publikationen u.a.: Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas (hg. mit Rupert Gaderer) (Göttingen 2017); (hg. mit Oliver Fahle und Annette Urban): Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart (Bielefeld 2020); (hg. mit Elisa Linseisen) Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone (Paderborn 2022).

Rupert Gaderer ist derzeit Vertretungsprofessor, Principal Investigator des Teilprojekts »Virtuelle Streitwelten. Foren und Tribunalisierungsdynamiken« und Mitglied im Leitungsgremium des SFB »Virtuelle Lebenswelten« an der Ruhr-Universität Bochum. Er war Gastprofessor an der Rutgers University (NJ) und der TU Dortmund sowie Fellow an der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe »Medienkulturen der Computersimulation (MECS)«. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Medienwissenschaft. Publikationen u.a.: Querulieren. Kulturtechniken, Medien und Literatur 1700–2000 (Heidelberg 2021); (zus. mit Friedrich Balke, Hg.): Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas (Göttingen 2017); (zus. mit Juliane Prade-Weiss, Hg.): Beschwerde führen. Systemkritik zwischen Engagement und Exzess (Bielefeld 2024); (zus. mit

Vanessa Grömmke, Hg.): Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten (Bielefeld 2024).

Vanessa Grömmke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt »Virtuelle Streitwelten: Foren und Tribunalisierungsdynamiken« am SFB »Virtuelle Lebenswelten« der Ruhr-Universität Bochum und am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie forscht und lehrt zu Autofiktion und Selbstdokumentation, Social-Media-Literatur, Hate Speech und Gegenwartsliteratur. Ausgewählte Publikationen: »Weiblichkeit und Körperlichkeit in Rupi Kaur und Carina Eckls Instapoetry«, in: *popzeitschrift.de* (15.02.2022). Online unter: <https://pop-zeitschrift.de/2022/02/15/weiblichkeit-und-koerperlichkeit-in-rupi-kaurs-und-carina-eckls-instapoetry-autorvon-vanessa-groemmke-autordatum15-2-2022/>; »Facebook als Affektmaschine. Stefanie Sargnagels Reinszenierung rechten Hasses«, in: Rupert Gaderer/Vanessa Grömmke (Hg.): Hass teilen. Tribunale und Affekte virtueller Streitwelten. Bielefeld 2024, S. 79–97.

Niklas Kammermeier ist szenischer Künstler und promovierter Medienwissenschaftler. Er arbeitet forschend-künstlerisch zu dokumentarischer Praxis, Erinnerungskulturen und intermedialen Bühnenformaten; Mitgründer des LOCI Kollektivs. Lehrt(e) u. a. an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, der Philipps-Universität Marburg, der AdBK Nürnberg, der Universität Hildesheim und der Ruhr-Universität Bochum; zuvor wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« (RUB). Forschungsschwerpunkte: juristische Formen des Dokumentierens; dokumentarisches Storytelling; Praktiken des Situierens von Wissen, Liveness in multimedialen Settings. Ausgewählte Publikationen: Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema (Dissertation, Bochum 2022); »Täter:innen-Auftritte. Bedingungen der Sichtbarkeit für (be)schuldig(t)e Menschen«, in: Tabea Braun/Felix Hüttemann/Robin Schrade/Leonie Zilch (Hg.): Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen, Bielefeld 2023.

Katharina Menschick promoviert als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum zu Archivtheorien und Praktiken des Umgangs mit Dokumenten aus gewaltvollen Kontexten. Zuvor hat sie für das Archiv des Leo

Baeck Institute New York und die Arolsen Archives – International Center on Nazi Persecution gearbeitet.

Anna Polze ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin und arbeitet als Postdoc im Teilprojekt »Virtuelle Streitwelten. Foren und Tribunalisierungsdynamiken« am SFB »Virtuelle Lebenswelten« der Ruhr-Universität Bochum. Sie ist Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM). Ihre Forschungsschwerpunkte sind forensische Ästhetiken, digitales Bewegtbild, Grenzen und Medien der Migration, Mehr-als-menschliche Zeugenschaft. Monografie (Promotionsschrift): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen* (Lüneburg 2024). Herausgabe in Vorbereitung (mit Manuel van der Veen): *Virtuelle Landschaften. Raumerkundungen an den Grenzen des Screens* (Bielefeld 2026).

Julia Schade ist Postdoc am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Sie forscht und lehrt an der Schnittstelle zwischen Performance, Theater- und Medienwissenschaft zu medialen Formen kolonialen Nachlebens in Kunst und Theorie sowie feministischen Ökologien. Ihr aktuelles Projekt beschäftigt sich mit dem Ozeanischen und Ästhetiken des Liquidien. Zu ihren Publikationen zählen: *Unzeit. Widerständige Zeitlichkeiten in Performance, Kunst, Theorie* (Berlin 2024) sowie u.a. »What does it take to go deep? The Oceanic and its Conceptual Displacements«, in: Marie-Sophie Beckmann/Petra Löffler (Hg.): *Sub(e)merging: Experiences, Practices and Politics from Below* (Berlin 2025).

Simon Strick geboren 1974, ist Medien- und Kulturwissenschaftler und freier Autor, u. a. beim Performancekollektiv Panzerkreuzer Rotkäppchen. Er hatte verschiedenste Positionen u.a. an der Freien Universität, der University of Virginia, Universität Hamburg und der Universität Potsdam inne. Sein Buch »*Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*« (Bielefeld 2021) erhielt den Hans-Bausch Media-Preis, 2026 erscheint eine Studie zu Faszisierung und digitalen Medien im Suhrkamp Verlag.

Lisa Stuckey ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und arbeitet derzeit als Postdoc am Institut für Kunst und Gesellschaft der Universität für angewandte Kunst Wien. Ihre Forschungsinteressen gelten zeitgenössischen visuellen Kulturen, dem Bewegtbild, forensischen Kunstpraktiken, Medienästhetik und Tribunalisierungsphänomenen. Monografie (Promotionsschrift): *Forensische*

Verfahren in den zeitgenössischen Künsten: Forensic Architecture und andere Fallanalysen (Berlin/Boston 2022). Herausgabe (mit Alexander Damianisch): *Uncertain Curiosity in Artistic Research, Philosophy, Media and Cultural Studies* (Cham 2025).

Katrin Trüstedt ist Ko-Leiterin des Programmbereichs »Theoriegeschichte« am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin. Ihre Forschung ist an der Schnittstelle von Literatur, Philosophie und Recht angesiedelt. Ihr Buch »Stellvertretung« (Konstanz University Press, 2022) entfaltet den Begriff des Sprechens und Handelns für andere in Theater, Theologie, Recht und Literatur. In ihrem Projekt zu einer »Politik des Erscheinens« untersucht sie Gerichtsszenen, Rekonstruktionen wie die von Forensic Architecture, Theatertraditionen, sowie Formen der *ecopoetics* auf Relationen von Erscheinen und Verschwinden, von Markiertheit und Unmarkiertheit, von Exposition und Externalisierung.

Juliane Vogel ist Professorin für Neuere Deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart an der Universität Konstanz. 2020 wurde ihr der Leibnizpreis der DFG zuerkannt. Sie ist Sprecherin des von der Stiftung Nomis geförderten Forschungsprojekts »Traveling forms«, das Wanderungen ästhetischer und sozialer Formen in der Vergangenheit wie in der Gegenwart untersucht, und Leiterin der Forschungsstelle: »Formtheorie und historische Poetik« ebenfalls an der Universität Konstanz. Forschungsschwerpunkte sind das europäische Drama, Grundlagen und Grundbegriffe europäischer Dramaturgie, Form und historische Poetik, experimentelle Schreibweisen der Moderne und österreichische Literatur. Monografien: *Aus dem Grund. Auftrittssprotokolle zwischen Racine und Nietzsche* (Paderborn 2018). *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts* (Freiburg im Brg.: 2002). Herausgaben: (hg. mit Sabine Schneider) *Epiphanie der Form. Goethes »Pandora« im Licht seiner Form- und Kulturkonzepte* (Göttingen 2018); (hg. mit Bettine Menke) *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden* (Berlin 2018); (hg. mit Christopher Wild) *Auftreten: Wege auf die Bühne* (Berlin 2014).

Danksagung

Die Beiträge dieses Bandes gehen auf den im Rahmen des SFB »Virtuelle Lebenswelten« in Kooperation mit dem DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« veranstalteten Workshop »Formen und Figurationen forensischen Auftretens. Virtuelle Streitwelten als politische Erscheinungsräume« zurück, der vom 11. – 12. Mai 2023 an der Ruhr-Universität Bochum stattfand. Weitere Autor*innen konnten für die Publikation gewonnen werden. Allen Vortragenden und Beiträger*innen gilt unser Dank für ihre inspirierende Forschung und die engagierte Zusammenarbeit. Ebenfalls bedanken möchten uns an dieser Stelle bei unserer studentischen Mitarbeiterin Maximiliane Wildenhues für ihre redaktionelle Mitwirkung an diesem Sammelband. Ina Bolinski, Sylvia Kokot und Felix Rissel vom SFB »Virtuelle Lebenswelten« sowie Robin Schrade vom Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« gebührt unser Dank für die administrative Begleitung des Publikationsprozesses.

*Die Herausgeber*innen, Bochum im Juli 2025*

