

15. Gegenforensische Versuche radikaler Befreiung im Para-Museum

Lisa Stuckey

1. Visuelle Deklarationen im (Para-)Museum

In *Das radikaldemokratische Museum* schreibt Nora Sternfeld, einer der Gründungsmomente des Museums sei auf 1946 zu datieren, als dieses mit der Bildung des International Council of Museums (ICOM), einem der United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) nahestehenden Verein, als ein transnationales neuverhandelt wurde.¹

In diesem historischen Kontext ist auch die folgende These interessant: Während die Universal Declaration of Human Rights (UDHR, 1948) eines der am häufigsten zitierten (wenn auch rechtlich nicht bindenden) textbasierten Dokumente des internationalen Menschenrechtsregimes der Vereinten Nationen ist, schlägt Künstlerin und Kulturtheoretikerin Ariella Azoulay vor, die viel und kontrovers rezipierte Ausstellung *The Family of Man* (New York: Museum of Modern Art, 1955) als »visual proxy« der UDHR zu verstehen, indem die Ausstellung als visuelle Erklärung der universellen Rechte diese in deren Vielfalt und Fragilität darstellte.² Zu den kuratorischen Strategien gehörten: (i) »abstraction from concrete information«, (ii) »juxtaposition of a scope of situations«, und (iii) »creation of a contingent link between those situations and a geopolitical location«.³ Mit Blick auf das Genre der Dokumentarfotografie stellt Azoulay fest, dass »history is presented in the exhibition not as ›the way things are‹ but

1 Vgl. Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 40–41.

2 Vgl. Azoulay, Ariella: »The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights« in: Thomas Keenan/Tirdad Zolghadr (Hg.), *The Human Snapshot*, Berlin: Sternberg Press 2013, S. 19–48.

3 Vgl. ebd., S. 40, H.i.O.

rather contingent, as reversible situations and divisions«. ⁴ Somit war die Ausstellung ein Akt spekulativen Szenariodenkens.

Auf methodisch ähnliche Weise Textualität zu dezentrieren, deckt die Medienhistorikerin Sharon Sliwinski einen »picture trail« der Menschenrechte unterhalb des »paper trail« auf, indem sie argumentiert, das große Erdbeben von Lissabon 1755 habe den Menschenrechtsdiskurs ausgelöst, da das Beben zu einer massiven Verbreitung von (authentischen und fiktiven) Katastrophen-darstellungen führte, die »a surprising proximity between moral and aesthetic judgments« aufweisen würden. ⁵ Gräueltaten und menschliches Leid stehen im Mittelpunkt des »picture trail«:

It would seem the earthquake shook the very grounds of moral philosophy. The event marks one of the first moments in which people who suffered such misery were understood to be innocent victims [...]. The philosophers eventually invented a category for such colossal experiences that cannot be imagined in their entirety, which they termed »the sublime«. ⁶

Azoulay und Sliwinski befassen sich in den referierten Aufsätzen mit visuellen Repräsentationspolitiken von Menschenrechten. Daran anknüpfend diskutiert dieses Kapitel neuere Manifestation von Zeug:innenschaft und Beweisführung von Gewaltverbrechen und Rechtsverletzungen in visuellen, künstlerischen und ästhetischen Untersuchungsstrategien und Formen der Wahrheitsproduktion. Als Exempel fungiert die Ausstellung *Investigative Commons* (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2021) und die darin gezeigte Investigation *Triple-Chaser* (2019) von Forensic Architecture, die unter der Prämisse »Gegen-Öffentlichkeit organisieren« betrachtet werden.

Im »Para-Museum« ⁷ ist die gegenforensische Medienästhetik durch Akteur:innen wie der Rechercheagentur Forensic Architecture oder Künstlerisch-Forschende wie Lawrence Abu Hamdan inzwischen etabliert und ihre ethisch-ästhetische Dimension in umfassender Erforschung begriffen. Um was für (radikale) Befreiungsversuche handelt es sich in der Gegenforensik und wie verhält sich diese zu aktuellen Kunstbegriffen in Menschenrechtsdiskursen?

4 Ebd., S. 38.

5 Vgl. Sliwinski, Sharon: »The Aesthetics of Human Rights«, in: *Culture, Theory & Critique* 50 (2009) 1, S. 23–39, hier S. 23–25.

6 Ebd., S. 30.

7 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, S. 62.

2. Gegenöffentlichkeit organisieren und Evidenz mit Evidenz widerlegen

Abb. 1: *Investigative Commons*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 9. Juni bis 8. August 2021; kuratiert von Christina Varvia, Dimitra Andritsou und Eyal Weizman von Forensic Architecture / FORENSIS, Bernd Scherer, Anselm Franke, Elisabeth Krämer und Paz Guevara vom HKW sowie Wolfgang Kaleck und Anne Schroeter vom European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR)

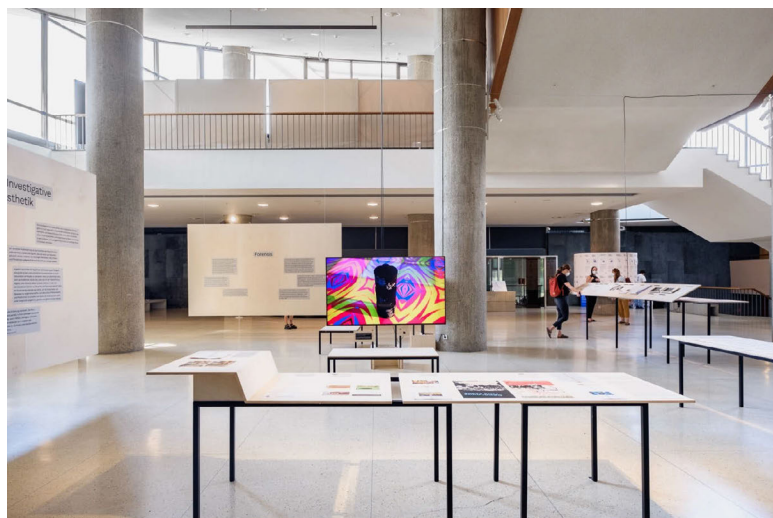


Foto: © kunst-dokumentation.com / Manuel Carreón López

Zivilgesellschaft sei, so der Soziologe Boaventura de Sousa Santos, ein Begriff des modernen Rechts, der diese vom Staat abgrenze; einher gehe die Trennung mit einer problematischen Entpolitisierung.⁸ Gegen diese Entpolitisierung richtet sich der radikaldemokratische Ansatz. Die Ausstellungsankündigung zu *Investigative Commons* von Forensic Architecture /

8 Vgl. De Sousa Santos, Boaventura: *Toward A New Legal Common Sense. Law, Globalisation, and Emancipation*, London/Edinburgh: Elsevier 2002, S. 16–17, zit. n. Jan Christoph Suntrup: *Umkämpftes Recht: Zur mehrdimensionalen Analyse rechtskultureller Konflikte durch die politische Kulturforschung*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2018, S. 108.

Forensis und dem European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) setzte ebenso beim Begriff der Zivilgesellschaft an: »Was kann die Zivilgesellschaft tun, wenn staatliche Institutionen in Verbrechen verstrickt sind?«⁹ Es ging demnach um die Möglichkeiten einer »response-ability«.¹⁰

Die kuratorische Übersetzung des auf dem Ausstellungspanel als »situier-te[s] Wissen der Überlebenden von Gewalt und Enteignung« Ausgewiesenen erfolgte über aktivistische Bilder, deren Dramaturgie der klassischen Idee zivilen Ungehorsams geschuldet war. Denn Protest ereignet sich »under obser-vation; it occurs in the context not only of addressing others, but also of *await-ing* others' reactions to what one says and does«.¹¹ Dieses Abwarten der Reaktion setzte sich im Ausstellungsort fort, in dem investigative Videos, Lehrxpona-te, Informationspanele, maßstabsgetreue Installationen und andere Expona-te rund um zwölf Investigationen gruppiert waren, die zum Versammeln rund um umstrittene Dinge aufzufordern schienen.¹² Die Notwendigkeit, Gegenöf-fentlichkeit zu organisieren, war etabliert.

Im Ausbleiben einer offiziellen Reaktion hin zur Repression von Protest oder zur Einstufung von Personen als dissident, beinhalteten die aktivisti-schen Medienobjekte, mit dem Philosophen Christoph Menke gesprochen, eine »Beauftragung zur Befreiung«,¹³ der *Investigative Commons* folgte. Wenn in einer Krise des Augenscheinlichen die Gegenforensik von Unwahrheiten befreiend wirken soll, trat argumentativ anstelle des *demos* eine »praxisbe-zogene[] Gemeinschaft« (Ausstellungspanel »Offene Verifizierung«), womit hier primär menschliche Akteur:innen angesprochen waren, wobei die In-vestigationen auch »nonhuman witnessing«¹⁴ miteinbezogen, was folgende Genealogie erschüttert: Historisch betrachtet sind die Herausbildungen

9 Haus der Kulturen der Welt: *Investigative Commons*, Berlin: 2021/22, https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2021/investigative_commons/start.php (Zugriff am 28.02.2024).

10 Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2008, S. 88.

11 Lagasnerie, Geoffroy de: *The Art of Revolt: Snowden, Assange, Manning*, Stanford: Stanford University Press 2017, S. 60, H.i.O.

12 Vgl. Stuckey, Lisa: *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten: Forensic Architecture und andere Fallanalysen*, Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 223–226, <https://doi.org/10.1515/9783110732887>

13 Menke, Christoph: *Theorie der Befreiung*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 144.

14 Richardson, Michael: *Nonhuman Witnessing: War, Data, and Ecology after the End of the World*, Durham/London: Duke University Press 2024.

eines bestimmten Menschenbegriffs und eines Beweisbegriffs aneinander gekoppelt, so Medienwissenschaftler Michael Richardson: »[T]he law of proof emerged in conjunction with the ocular revolution of the Renaissance and the humanist conception of the dignity of Man.«¹⁵

Eine in *Investigative Commons* ausgestellte Investigation war *Triple-Chaser*, die einen Vorfall aus dem Jahr 2018 behandelt, wobei die Veröffentlichung durch Forensic Architecture in Kollaboration mit Praxis Films von Laura Poitras 2019 erfolgte. Das Zustandekommen der Investigation scheint für ein radikaldemokratisches Museum von besonderer Relevanz:

In response to our invitation to the 2019 Whitney Biennial, and the controversy of Warren B. Kanders' association with the institution, Forensic Architecture began a project to train »computer vision« classifiers to detect Safariland tear gas canisters among the millions of images shared online.¹⁶

Das Video zur Investigation besteht aus fünf Abschnitten. Gegen Ende des zweiten Abschnitts erläutert das Voiceover:

In 2016, Warren B. Kanders [zu Beginn des Videos ausgewiesen als »CEO, Safariland Group« sowie »Vice Chair, Whitney Museum of American Art«] gave 2.5 million dollars to the Aspen Music Festival. In thanks, the festival renamed the Sunday concert series in his honor, the inaugural evening of which began with the performance of the four last songs by Richard Strauss.¹⁷

Somit ist der Übergang zum mit Strauss-Musik unterlegten dritten Abschnitt hergestellt, das folgende Warnung vorausschickt: »People with photosensitivity may experience nausea or seizures.«¹⁸ In raschem Schnittrhythmus erscheinen von Minute 03:36 bis 05:15 die von der Agentur kreierten synthetischen Bilder von Tränengaskanistern, farblich hervorgehoben auf bunten Musterhintergründen, wobei das Voiceover zwischendurch kontextualisierend Information bereitstellt. Es folgen Produktfotos der Kanister und schließlich von Minute 05:31 bis 06:29 wieder die synthetischen Bilder, diesmal in simulierten

15 Ebd., S. 23.

16 Forensic Architecture: Triple-Chaser, <https://forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser> vom 13.05.2019 (Zugriff am 28.02.2024).

17 Ebd., TC 03:04–03:21.

18 Ebd., TC 03:31.

realistischen Umgebungen. Währenddessen rezitiert das Voiceover die möglichen fatalen Folgen von Verletzungen bei Anwendung des Tränengases laut Sicherheitsvorschrift.

Ist die Arbeit aufgrund der gestalterisch-affizierenden Komponente speziell dieses Videoabschnitts bereits rund zwölf Mal ausgestellt worden? Im Unterschied zum üblichen sachlichen Duktus investigativer Videos der Forschungsagentur (welcher die anderen Abschnitte von *Triple-Chaser* prägt) kodieren die Gestaltungsentscheidungen die Arbeit im konventionellen Sinne als Kunstwerk. Als solches folgt sein Design weder der inzwischen zum Stil gewordenen Bildforensik, noch ist das Design einzig (auf Gestaltpsychologie¹⁹ beruhendem) maschinellern Lernen geschuldet. Für letzteres gilt folgender Grundsatz: Umso ablenkender der Hintergrund, desto besser muss ein Algorithmus trainiert sein, um eine Figur davor zu erkennen. Auf die mittlerweile anerkannte Tatsache rekurrierend, dass im maschinellen Lernen eingesetzte Algorithmen häufig *biased* seien, geht es dem Medienphilosophen Ramon Amaro um eine Revision der Kausalitätsannahme zwischen maschinellern Lernen und Rassismus, denn letzterer gehe digitalen Technologien voraus.²⁰ In »techno-human relations«²¹ ist die Schwelle der Aufspürbarkeit und Erkennbarkeit in einem Normspektrum relevant. Die Gefahr des Ausschlusses bis zu Existenzleugnung sei laut Amaro folgende: »An undetectable Black technical object is [...] equivalent to a machinic nonexistence [...].«²²

Für *Triple-Chaser* ist dies insofern ausschlaggebend, als dass Tränengas insbesondere in Kontexten staatlicher oder unternehmerischer Gewalt gegen Zivilist:innen eingesetzt wird, die etwa gegen Unrechtsregime protestieren oder über Grenzgebiete migrieren. Auch bei Versammlungen der *Black Lives Matter* Bewegung setzte, laut Forensic Architecture, die Polizei *Triple-Chaser* Tränengas ein.²³ Wenn Blackness jenseits von Identitätspolitik mit Politikwissenschaftler Achille Mbembe im erweiterten Sinne eines »*Becoming Black*

19 »In machine learning, computer vision techniques draw on Gestalt psychology to formalize figure-ground organization. [...] In computer vision, figure-ground organization refers to the detection of objects in an image, differentiating these objects from the background, and grouping counter elements into two-dimensional shapes that represent three-dimensional objects.« Amaro, Ramon: *The Black Technical Object: On Machine Learning and the Aspiration of Black Being*, London: Sternberg Press 2022, S. 92.

20 Vgl. ebd., S. 35, 99.

21 Ebd., S. 48.

22 Ebd., S. 49.

23 Vgl. Forensic Architecture: *Triple-Chaser*.

of the world« begriffen wird,²⁴ um sich auf eine »subaltern humanity«²⁵ zu erstrecken, kann Amaros Analyse für *Triple-Chaser* produktiv gemacht werden: Die »techno-human relations« werden im ersten Videoabschnitt vorerst von der *human* Seite her erzählt (mit wackeligem dokumentarischen Footage, das den Einsatz von Tränengas an der Grenze zwischen USA und Mexiko zeigt) (Abb. 2). Im zweiten Abschnitt wiederum steht mit den erläuterten *machine learning* Sequenzen die *techno* Seite im Vordergrund (Abb. 3). Was die beiden Abschnitte verbindet, ist die eigentliche Forensik.

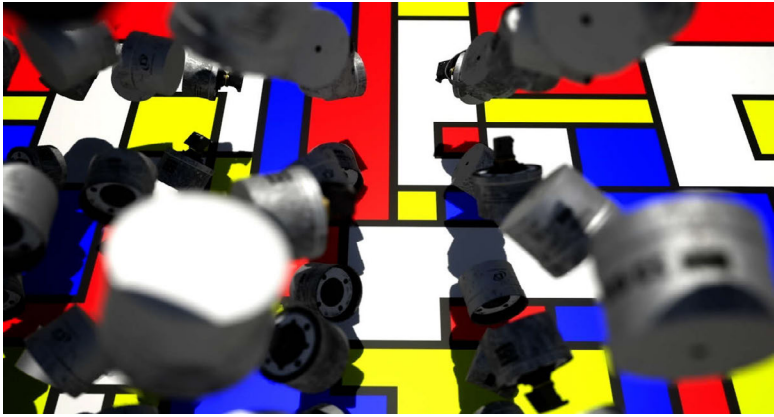
Abb. 2: *Triple-Chaser*, Forensic Architecture and Praxis Films, 2019. Videostill TC 00:19



© Forensic Architecture

24 »Across early capitalism, the term ›Black‹ referred only to the condition imposed on peoples of African origin (different forms of depredation, dispossession of all power of self-determination, and, most of all, dispossession of the future and of time [...]). Now, for the first time in human history, the term ›Black‹ has been generalized. This [...], institutionalized as a new norm of existence and expanded to the entire planet, is what I call the *Becoming Black of the world*.« Mbembe, Achille: *Critique of Black Reason*, Durham/London: Duke University Press 2017, S. 5–6, H.i.O.

25 Ebd., S. 4.

Abb. 3: *Triple-Chaser, Forensic Architecture and Praxis Films, 2019*

© Forensic Architecture

Paradigmatisch für diese relationale Verschränkung steht eine indexierte Fotografie im Kontext der übergeordneten, von Forensic Architecture durchgeführten Studie *Detecting Tear Gas: Vision and Sound*: Die Mitgefühl einfordern-de Einzelperson in einer versammelten Menschenmenge hält anklagend Trän-gengaskanister in die Höhe, die einer Informations-aufspürenden Bildforen-sik unterzogenen wurden (Abb. 4).

Das einprägsame Eingangszitat Kanders im *Triple-Chaser* Video »While my company and the museum have distinguished missions, both are important contributors to our society«²⁶ lässt Anschlüsse an institutionskritische Stra- tegien etwa des Künstlers Hans Haacke zu. Denn nach Veröffentlichung der Investigation wurden zwischen 2019 und 2020 Updates ergänzt, wobei für ein radikaldemokratisches Museum die Ereignisabfolge bemerkenswert ist: Aufgrund der Untätigkeit des Whitney Museums nach Bekanntwerden der Anschuldigungen gegen Kanders beschloss Forensic Architecture, sich von der Whitney Biennale zurückzuziehen; als Kanders sich jedoch seinerseits aus dem Kuratorium des Museums zurückzog, widerrief die Forschungs- agentur ihre Entscheidung.²⁷ Ein solches Ausloten von Deutungshoheit und

26 Forensic Architecture: *Triple-Chaser*, TC 00:04.

27 Vgl. ebd.

Handlungsableitung ist kennzeichnend für eine »Institutionskritik der dritten Generation«, ²⁸ welche transformative Gerechtigkeitspraktiken an neue Organisationsformen von Gegenöffentlichkeit bindet.

Abb. 4: Detecting Tear Gas: Vision and Sound, Forensic Architecture, Screenshot



© Forensic Architecture

3. Gegenforensische Befreiungsversuche zwischen Release und Dissonanz

Im Folgenden werden theoretische und philosophische Ansätze von Christoph Menke, Ramon Amaro und Wendy Hui Kyong Chun in Dialog gesetzt, um gegenforensische Verfahren als Versuche radikaler Befreiung im Spannungsverhältnis zum Menschenrechtsdiskurs zu theoretisieren.

Wenn Algorithmen nicht gezwungenermaßen auf voreingenommenen Kategorisierungen und maschinelles Lernen nicht auf wirklichen Trainingsätzen beruhen müssen, bieten synthetische Bilddaten (wie in *Detecting Tear Gas* eingesetzt, um auf Basis dessen fotografische wirkliche Bilder leichter on-

28 L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 245.

line zu finden),²⁹ das, was Amaro als spielerischen Umgang mit Dissonanzen beschreibt:

If only we could set Black life – as well as machine learning technology – free. [...] [M]achine learning is the combination of the colonial gaze of enumeration and the individual that attaches an indifference to the mechanical gaze that records its actions. Even as machine learning uses this double function of illumination in the service of race, it is nevertheless a process that can *raise awareness* of the capacity to mute the impression of categorization and its normalizing truth-driven forces. [...] This gives machine learning, and the Black psyche, *leverage to play around with dissonances* it can create between the operation of the social and its preemptive interpretations.³⁰

Jeder Bildforensik haftet ein gewisser befreiender Gestus inne, der Fakten kriminalistisch-epistemisch von Fälschungen unterscheidet, wobei die Vorsilbe Gegen- in der Gegenforensik weniger negierend als umkehrend wirkt. Einerseits richtet sie sich gegen die Vormachtstellung bestimmter zur Forensik befugter Organe; andererseits ist die Gegenforensik eine Gegenaneignung von am »datified subject«³¹ und anderen datafizierten Entitäten angewendeten Überwachungstechnologien und nachrichtendienstlichen Methoden. Ihrem Ideal nach kann die Gegenforensik basisdemokratisch in Fernerkundungen mittels Open Source Software (OSS) und Open Source Intelligence (OSINT) umgesetzt werden – im Rahmen »strukturell wie geografisch dezentraler Kooperation« (wie es auf dem Ausstellungspanel »Das Gemeingut der Daten« in *Investigative Commons* hieß).³² Quasi im Sinne eines Archive herausfordernden

29 Vgl. Forensic Architecture: Detecting Tear Gas: Vision and Sound, <https://forensic-architecture.org/investigation/detecting-tear-gas> vom 20.02.2020 (Zugriff am 28.02.2024).

30 R. Amaro: Black Technical Object, S. 218, H. LS.

31 Cheney-Lippold, John: We Are Data: Algorithms and the Making of Our Digital Selves, New York: New York University Press 2017, S. 35.

32 Bezüglich des Open-Source-Ermittlungsprozesses, der auch »Auszüge aus Zeugenausagen, die willentlich oder unbeabsichtigt Hinweise zu einem speziellen Tathergang liefern« (Ausstellungspanel »Das Gemeingut der Daten«), ist folgender Hinweis signifikant: »Ihr Vorgehen folgt dem poetologischen Diktum von Stephane Mallarmé: »Die Dinge gibt es immer schon und sie müssen nicht von uns erschaffen werden; vielmehr ist es an uns, die Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen.« (Ebd.) Das Poetologische in diesem Zitat steht für das Verbinden von Einzelteilen anhand von aufeinander verweisenden Spuren, Metadaten etc. Davon jedoch nach wie vor zu unterscheiden ist

Gestus,³³ suggerieren Open Source Investigationen (OSI) jedoch mitunter auf irreführende Weise, es bedürfe nicht primär ein vom Können definiertes Subjekt (ein an ein westliches Freiheitskonzept gekoppelter Subjektbegriff).³⁴ Denn wohlgemerkt sind es häufig affizierte Personen(-gruppen) in minoritären gesellschaftlichen Positionen, die Forensic Architectures *advocacy* in Anspruch nehmen, um sich aus ihrer benachteiligten Position zu befreien. Zudem erfolgt heute ein Großteil der Intelligence open source.

Investigative Anstrengungen *verwirklichen*, was im Erfahrenen/Widerfahrenen³⁵/Affizierten/Bezeugten bereits *wirklich ist*, indem sie darüber hinausgehen, um »auf grundlegende Weise zu verändern, wie wir – etwas oder uns selbst – bestimmen, wie wir Bestimmungen vornehmen«. ³⁶ Wie bereits ausgeführt, spielt die Disruption von Determinierungen auch in Amaros Analyse eine wichtige Rolle. Eine gegenforensische Kasuistik kann von kompensatorischem Vorgehen bei ausbleibenden offiziellen Untersuchungen hin zu grundlegender Neubestimmung reichen, wenn als Reaktion auf eine als fehlerhaft oder diskriminierend angesehene Untersuchung etwa der Polizei oder Justiz »Evidenz mit Evidenz widerlegt«³⁷ und dabei Positivität auf den Prüfstand gestellt wird. Auch für diese Forensik gilt, was Menke über das ästhetische Freiheitsmodell schreibt: Ein fasziniertes Sehen erlaubt es jenseits der »gewohnheitsmäßigen Bestimmungen« zu blicken³⁸ – also auch jenseits voreingenommener Muster.

Gegen eine kausale Verbindung von Normativität und Wiederholung konstatiert die Kommunikationswissenschaftlerin Wendy Hui Kyong Chun: »Fundamentally, network science is nonnormative: it does not assume that aggregate behaviors stem from identical agents acting identically. It connects previously discontinuous scales [...].«³⁹ Das konsensstrebende und tröstlich-

das Verfahren der »Investigativen Poetik« (L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 232), die eine Arbeit an der Lücke und am Archiv ist.

33 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, S. 37.

34 Vgl. C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 13.

35 »Die Befreiung fängt vor unserem Tun an. Sie fängt damit an, dass uns etwas widerfährt [...].« Ebd., S. 14.

36 Ebd., S. 575.

37 L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 220.

38 Vgl. C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 114.

39 Chun, Wendy Hui Kyong: »Queering Homophily«, in: Clemens Apprich et al., Pattern Discrimination, Lüneburg/Minneapolis: meson press/University of Minnesota Press 2018, S. 59–97, hier S. 70.

konstituierte Ident-Machen homophiler algorithmischer Muster, das Chun beschreibt, entspricht einer geschichtslosen Wiedererkennung des Nicht-Besonderen. »Wiederholungslogik ist identitär«, schreibt Menke.⁴⁰ Dies resultiert im Verlust einer institutionskritisch-diskursanalytisch-systemischen Perspektive. Während es bei Menke noch das Selbst ist, welches die Gewohnheit hervorbringt,⁴¹ sind es aktuell die algorithmischen Netzwerkkulturen, welche das Gewöhnliche/Gleiche in Form einer (als segregierenden Regime zu verstehenden) Homophilie hervorbringen: »Network science [...] valorizes consensus, balance, and ›comfort‹: it validates and assumes segregation by focusing on individual ›preference,‹ rather than institutional constraints and racism.«⁴² Der behaglich-tröstlichen (jedoch segregierenden, konfliktscheuen und Diskriminierung naturalisierenden) Homophilie hält Chun die Bedeutung des Unbehagens und der Produktion neuer relationaler Formen entgegen, wenn sie von der Notwendigkeit spricht »to queer homophily«.⁴³

Menkes ästhetisches Modell der Befreiung lässt sich mit Amaro und Chun für digitale Kulturen und forensische Medienästhetik aktualisieren, so das Argument dieses Aufsatzes. Denn auch Amaro arbeitet an einer Theorie der Befreiung, konzipiert als »release [of] data« (nicht primär der Menschen) durch Entfernung der unerwünschten »racializing effects« in Entscheidungsmodellen.⁴⁴ Im Unterschied zu Menke bezieht sich Amaros radikaler Ansatz der Datengerechtigkeit auf Mensch-Daten-Assemblagen, vergleichbar mit forensischen Kartografien, in denen der datafizierte Mensch bzw. sein In-Erscheinung-Treten vor der Kamera oder in Datenspuren bloß ein Medienobjekt unter anderen darstellt – mitunter wie eine Fußnote in ein investigatives Video eingebettet.

Intervenieren lasse sich, so Chun, in das segregierende und diskriminierende algorithmische »axiom that similarity breeds connection« folgendermaßen: »create new algorithms«, »reembrace critical theory« und »training in critical ethnic studies«.⁴⁵ Sofern Menke zugestimmt werden kann, dass »moderne Gesellschaftskritik [...] Gewohnheitskritik [ist]«,⁴⁶ ließe sich Chuns

40 C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 83.

41 Vgl. ebd., S. 85.

42 W. H. K. Chun: *Queering Homophily*, S. 75.

43 Vgl. ebd., S. 79–89.

44 Vgl. R. Amaro: *Black Technical Object*, S. 34.

45 Vgl. W. H. K. Chun: *Queering Homophily*, S. 60–62.

46 C. Menke: Theorie der Befreiung, S. 82.

kritische Argumentation als eine aktualisierte »Gewohnheitskritik« begreifen. Dies wiederum würde darauf abzielen, wie bei Menke eine »andere Freiheit« zu konzipieren, die aus »Nichtwiederholung«, »Nichtsubsumption« und »Nichtsubjektivität« besteht.⁴⁷ Ein solcher Perspektivwechsel scheint nicht zuletzt auch für eine Revision des Menschenrechtskustdiskurses relevant, womit der Bogen zu den Eingangsüberlegungen gespannt ist.

4. Postrepräsentative Urteilsbildung

Für eine Kontextualisierung der medienästhetischen Gegenforensik hat sich der gegenwärtig dominante Menschenrechtskustdiskurs, oder genauer: die Kunstbegriffe in Menschenrechtsdiskursen,⁴⁸ als wenig kompatibel herausgestellt. Die Kunst als kraftvolles Mittel des Ausdrucks sowie der Bewusstseinsbildung zu begreifen ist im Menschenrechtsdiskursen nach wie vor ein stark frequentierter Allgemeinplatz; zwar gelten die Künste darin als wirkungsvoll, jedoch in Wahrheit als unvermögend jenseits ihres Instrumentalismus. Meine These besagt, dass sich darin das »griechisch-dialektische«⁴⁹ Modell aktualisiert, in dem Menke zufolge Befreiung von der »Knechtschaft« aus einer schöpferischen Bewusstwerdung resultiert und zu Identitätsbildung und Subjektivierung führe.⁵⁰ Der radikaldemokratische postrepräsentative Ansatz hingegen hat sich für eine Betrachtung gegenforensischer Befreiungsversuche als ergiebig erwiesen. Daher soll abschließend die Frage nach der Herausbildung von Urteilsformen sowie die nach Affektstrategien gestellt werden.

Während Sliwinski bezüglich Darstellungen des Lissabon-Erdbebens eine Verschränkung moralischer und ästhetischer Urteilsformen oder gar eine Überschreibung ästhetischer Urteilsformen durch moralische ausmacht, wirken die skizzierten institutionskritischen Urteilsformen der Gegenforensik

47 Vgl. ebd., S. 85, H.i.O.

48 Siehe etwa: Gantheret, Fiana/Guibert, Nolwenn/Stolk, Sofia (Hg.): *Art and Human Rights: A Multidisciplinary Approach to Contemporary Issues*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing 2023; Turner, Caroline/Webb, Jen: *Art and Human Rights: Contemporary Asian Contexts*, Manchester: Manchester University Press 2016; Martinez, Michel Angela/Renteln, Alison Dundes: »Human Rights and Art«, in: Anja Mihr/Mark Gibney (Hg.), *The SAGE Handbook of Human Rights: Two Volume Set*, London: SAGE Publications 2014, S. 433–459.

49 C. Menke: *Theorie der Befreiung*, S. 25.

50 Vgl. ebd., S. 31 u.a.

nicht moralisierend, wenngleich in ihrer institutionskritischen Manifestation mit ethischen Gesichtspunkten durchzogen. In Hinblick auf gegenwärtiges Kunstgeschehen erscheint eine begriffliche Differenzierung zwischen Ethik und Moral hilfreich. So plädiert die Kunsthistorikerin Magdalena Nieslony dafür, »[d]ie deutschsprachige Differenzierung von Befolgung [Moral] und Reflexion [Ethik] geltender Normen [...] auch in Bezug auf Kunstproduktion und -kritik« produktiv zu machen.⁵¹ Stärker funktionell-systemisch angelegt, ist das Interesse an der Moral der Kunst in Menschenrechtsdiskursen meist eine an ihrem Effekt. Anstatt hier jedoch die Diskussion über Zweck und -freiheit der Künste aufzurollen, soll ein anderer Aspekt hervorgehoben werden: Der Wunsch, eine Menschenrechtsbotschaft über Kunst ausdrücken zu wollen, ist Symptom eines verflachten Verständnisses emotionaler Affizierung. Dieses dekonstruiert Gender-Studies-Forscherin Ann Cvetkovich treffend:

[T]he models of sentimental representation that pervade eighteenth- and nineteenth-century discourses of abolition are relevant for understanding contemporary human rights discourses that still traffic in the generation of affect through representations that aim to touch their audiences.⁵²

Wie verhält sich folglich die Gegenforensik zur Absicht zu berühren? Literaturwissenschaftlerin Sylvia Sasse zufolge diene der (pseudo-)forensische Blick einer »Entemotionalisierung der Rezeption«:⁵³

Meine These ist, dass der forensische Blick gezielt imitiert wird, um die Rezeption des Krieges zu entemotionalisieren. Der kalte Blick, der damit angestrebt wird, soll ein technischer Blick sein, der nicht danach fragt, wer da liegt, wer da gerade gestorben ist, wessen Wohnung auf dem Foto zerbombt wurde und warum.⁵⁴

51 Nieslony, Magdalena: »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 2 (2022), S. 343–381, hier S. 378, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89082>

52 Cvetkovich, Ann: *Depression: A Public Feeling*, Durham/London: Duke University Press 2012, S. 9.

53 Sasse, Sylvia: »Der pseudoforensische Blick: Krieg, Fotografie und keine Emotionen«, in: Roland Meyer (Hg.), *Bilder unter Verdacht: Praktiken der Bildforensik*, Berlin: De Gruyter 2023, S. 15.

54 Ebd., S. 16.

Diese kritische Analyse Sasses deckt sich weitgehend mit dem, was ich anderswo als »Affektentzug«⁵⁵ bezeichnet habe, in der die Forensik einer kalten Probe, also einer Durchführung ohne Aufführung, gleicht. Das Affizierte bringt wiederum zurück zum ästhetischen Modell der Befreiung (mit Menke) und nicht-menschlichen Bezeugen (mit Richardson). Wie gezeigt, verschiebt sich die Affizierung – und somit auch die forensische Urteilsbildung – in *Investigative Commons* vom Repräsentativen ins Aktivistische und in *Triple-Chaser* ins Gestalterische.

55 L. Stuckey: Forensische Verfahren, S. 305.