

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 komplexer 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 diente 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%20TC3%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 juristischen 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 juristische 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 unabgeholte 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 Wiederaufnehmen 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 verbleibt, 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.

