



Bildbesprechung

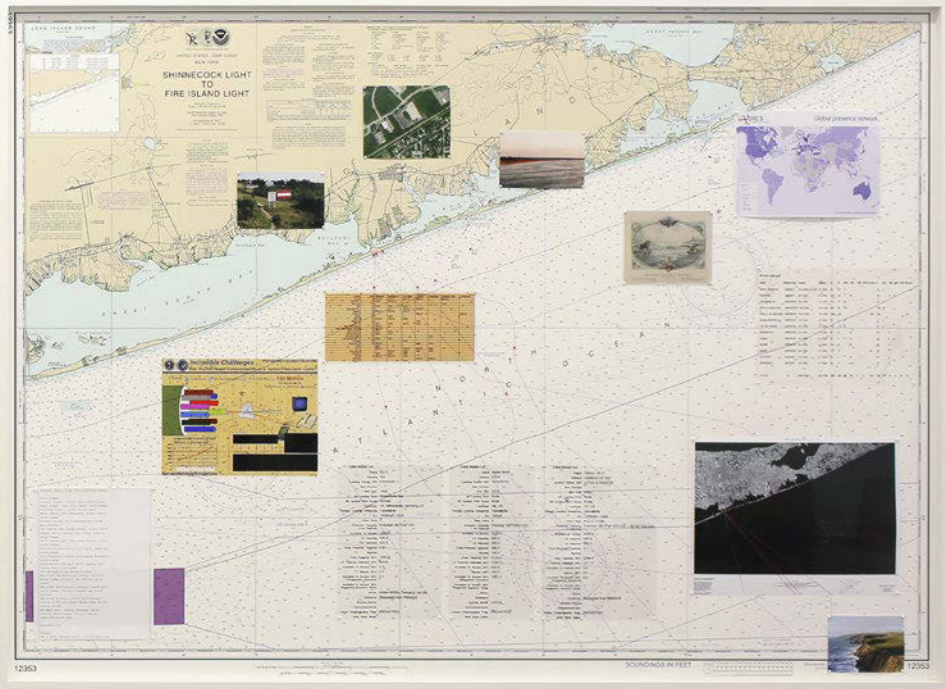
Mira Anneli Naß

Vom Begehren nach einem Blick, der in die Tiefe geht. Trevor Paglens *Mastic Beach, New York*

Die Bildassemblage *NSA-Tapped Fiber Optic Cable Landing Site, Mastic Beach, New York, United States* **Abb. 1** ist Teil der Werkgruppe *Landing Sites* (seit 2014). Sie steht hier stellvertretend für die bildforensische Praxis des US-amerikanischen Künstlers und Geografen Trevor Paglen, der wesentlich zur aktuellen Popularität

einer Ästhetik des Investigativen im Kunstfeld beigetragen hat. Der Fotograf begann die Arbeit an der Serie kurz nach dem Skandal um den Whistleblower Edward Snowden. Mit dessen Leaks im Sommer 2013 war bekannt geworden, dass der US-Auslandsgeheimdienst NSA (National Security Agency) zu Zwecken der Datenüberwachung auf transatlantische Tiefseekabel zugreift.¹ Sie stehen im narrativen und visuellen Zentrum der Werkserie.

¹ Christian Stöcker: Prisms großer Bruder, 17.06.2013, Der Spiegel, <https://www.spiegel.de/netzwelt/>



1: Trevor Paglen: NSA-Tapped Fiber Optic Cable Landing Site, Mastic Beach, New York, United States, 2014. C-print 121,9x152,4 cm, zwei Teile.

Mastic Beach, New York setzt sich aus zwei separat gerahmten, gleichgroßen Bildteilen zusammen, die im Ausstellungsraum nebeneinander präsentiert werden: links die atmosphärische Landschaftsaufnahme eines breiten Sandstrands, rechts eine rahmenfüllende Seekarte der US-Wetter- und Ozeanografiebehörde. Auf den ersten Blick stellen diese Bildteile zwei Räume vor, die sich bei genauerer Betrachtung als Repräsentationen desselben Territoriums offenbaren: Sie zeigen die Küste von Long

Island zum atlantischen Ozean hin. Betont wird das durch den Küstenabschnitt, der die Komposition als Diagonale durchzieht. Einem Scharnier gleich verbindet sie Fotografie und Seekarte miteinander, wenn sich der Küstenstreifen der Landschaftsaufnahme in der Karte fortzusetzen scheint. Letztere dient als Display für weitere Abbildungen, auf ihr sind zahlreiche kleinformatige Bild- und Schriftdokumente wie Diagramme, Landschaftsfotografien, Satellitenaufnahmen oder Radarbilder verteilt: Ein Schaubild demonstriert den Querschnitt eines Seekabels, durch das Daten als moduliertes Licht durch Glasfasern geleitet werden.

Auf einem Satellitenbild wird das unscheinbare Gebäude der Brookhaven Cable Landing Station zu sehen gegeben, in dem Daten für den Transport vorbereitet und eintreffende Datenpakete weitergeleitet werden. Die Aufnahme verrät nichts über den geheimdienstlichen Zugriff auf diese Daten. Ein Radarbild führt vier Tiefseekabel auf, die am Mastic Beach ankommen. Zwei weitere Fotografien zeigen den Küstenabschnitt bei Sonnenuntergang, örtliche Verbotsschilder warnen davor, hier anzulegen oder zu baggern. Eine Karte des ehemals größten belgischen Telekommunikationsunternehmens Belgacom zeigt dessen weltumspannende Datenverkehrsrouten. Zwischen 2010 und 2013 wurde die Infrastruktur des Unternehmens vom britischen Geheimdienst GCHQ gehackt, der eng mit der NSA zusammenarbeitet.² Eine Tabelle listet transatlantische Unterseekabel sowie internationale Unternehmen auf, die mit dem US-Geheimdienst kooperieren. Eine Farblithografie aus den 1860er-Jahren feiert die erste geglückte Kabelverlegung zwischen Großbritannien und den USA mit einer allegorischen Szene als achtes Weltwunder. Sie verdeutlicht den einstigen Glauben an die elektrische Telegrafie als einer neuen Wunderkraft. Die unterschiedlichen Bild- und Textelemente vermitteln den Eindruck einer umfassenden Recherche. Geschwätzte Textstellen, das Emblem der NSA und Top-Secret-Stempel unterstützen deren Einordnung als klassifizierte Unterlagen, die ursprünglich nicht für die Augen einer breiteren Öffentlichkeit bestimmt waren. Das verleiht der Arbeit ein konspiratives Moment und suggeriert die Glaubwürdigkeit der ‚Untersuchung‘. Die Bildassemblage verspricht so, Geheimnisse zu offenbaren, wenn nur aufmerksam genug hingeschaut wird. Betrachter*innen werden zur detektivischen Spurensuche animiert. Doch was vermag diese eigentlich herauszufinden?

2 O. A.: Britischer Geheimdienst hackte belgische Telefongesellschaft, 20.09.2013, Der Spiegel, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/belgacom-geheimdienst-gchq-hackte-belgische-telefongesellschaft-a-923224.html> (Stand 5/2023).

Welche Spuren und Beweise werden hier fabriziert, und mithilfe welcher medienästhetischen Praxis?

Einzelne Bild- und Textelemente stammen tatsächlich aus geleakten Snodwen-Files.³ Sie offenbaren aber weder verborgenes Wissen, noch geben sie geheime Informationen preis. Die Arbeit operiert vielmehr mit einer Anmutung des Verborgenen: Paglen nutzt ein „Spannungsverhältnis von Banalität und Geheimnis“,⁴ das Karen Fromm als Strategie beschreibt, den Betrachter*innenblick zu bannen, ohne ihm Eindeutiges zu sehen zu geben. Mit ihr werden Bilder nicht nur unter Verdacht gestellt, sondern Bilder des Verdachts produziert. Sie halten ein unbestimmtes Gefährdungs- und Bedrohungsszenario sowie den Glauben daran aufrecht, einem Verbrechen oder Geheimnis, einer Verschwörung oder Lüge auf der Spur zu sein. Dieser Fokus auf tatsächliche wie vermeintliche Bedrohungen durch staatliche oder terroristische Verschwörungen ermöglichte nach 9/11 den Ausbau gerade jener präemptiven Sicherheitspolitik, die von einer Vielzahl künstlerischer Investigationen seit 2001 kritisiert wird.⁵ Mit ihnen partizipiert die Kunstwelt an der Stabilisierung eines Überwachungsdispositivs und, so Tom Holert, eines „polizeilichen Bildraum[s] der Prävention und Kontrolle“.⁶

In *Mastic Beach* wird eine solche „Ästhetik des Verdachts“, die Christine Karallus als fotografischen „Kontroll-Stil“⁷ beschreibt, durch

3 Für die Data-Ausgabe des DIS Magazins entstand eine kommentierte digitale Version der Arbeit. Sie erlaubt eine detaillierte Ansicht der einzelnen Bildelemente und liefert Informationen zu deren Provenienz; <http://dismagazine.com/dystopia/73110/trevor-paglen-nsa-tapped-fiber-optic-cable-landing-site-%E2%80%A8mastic-beach-new-york-united-states/> (Stand 5/2023).

4 Karen Fromm: Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980, Berlin 2014, S. 167.

5 Vgl. Brian Massumi: Ontopower, Durham 2015.

6 Tom Holert: Regieren im Bildraum, Berlin 2008, S. 116.

7 Christine Karallus: Zur Ästhetik des Verdachts. Ein fotografiegeschichtlicher Rekurs. In: Inka Schube



2: Investigation Board, Standbild aus *Killing Eve*, S01E02.

die diagrammatische Anordnung der kleinformatigen Bilder und Dokumente unterstützt. Sie steht in der Tradition von Wissensbildern und Netzwerkdiagrammen, die Verbindungen, Beziehungsgeflechte, Muster und Relationen veranschaulichen sollen. Solch plurale Bildanordnungen vermitteln den Eindruck genuiner Sinnpotenziale und implizieren eine Verbindung zwischen dem präsentierten Material, die es lediglich aufzuspüren gilt. Die Bildassemblage befördert so ein investigatives und dekodierendes Sehen. In *Mastic Beach* referiert das auf eine Praxis des kriminalistischen *mappings*, die ein klassisches Motiv des Kriminal- und Spionagefilms ist: *crazy wall*, *crime wall*, *evidence board* oder *investigation board*. **Abb. 2** Im Rahmen bildforensischer Praktiken gelten solche Anordnungsweisen als Authentifizierungsverfahren.⁸ Ihre Materialvielfalt erweckt einen Anschein

von Multiperspektivität und suggeriert journalistische Sorgfalt beziehungsweise wissenschaftliche Akribie.

Auf diese Weise stellt Paglen auch seine Praxis der *Counter-Surveillance* vor: Seit Anfang der 2000er-Jahre eignet er sich Methoden und Instrumente der Überwachung an, um eine „geography of state secrecy“⁹ zu kartieren, also die Infrastrukturen staatlicher Überwachung selbst unter Beobachtung zu stellen. Mithilfe einer forensischen Spurensuche und hochentwickelter optischer Systeme, etwa Präzisionsteleskope, will der Fotograf die Logistiken, Technologien, Orte und Strategien geheimdienstlicher Bildlektüren und Datenauswertung offenlegen: Er observiert inoffizielle Militärflughäfen und Abhöranlagen US-amerikanischer Geheimdienste, untersucht die Funktionsweisen algorithmischer Gesichtserkennung oder dokumentiert die Umlaufbahnen von Spionagesatelliten. Der Künstler versucht auf diese Weise, die hinter Überwachungsbildern stehenden Produktions-

(Hg.): Sophie Calle, Ausst.kat., Hannover 2002, S. 155–162, hier S. 155.

⁸ Vgl. Mira Anneli Naß: Ambivalenzen der Bildforensik. Visuelle Verifizierungsstrategien zwischen Aktivismus und Verschwörungsideologie. In: *montage AV*, Jg. 31, 2022, Heft 2, S. 18–39, hier: S. 26–27.

⁹ Trevor Paglen: *Blank Spots on the Maps. The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*, New York 2009, xii.

bedingungen selbst in Fotografien zu übersetzen, Bildinhalt und Bildform also wechselseitig zum Ausdruck gelangen zu lassen. So soll ein grundlegendes Verhältnis von (Bild-)Oberfläche und verborgener Tiefenstruktur untersucht werden. Seine Ergebnisse präsentiert er in Videoinstallationen, mehrteiligen Bildserien oder großformatigen Landschafts- und Architekturaufnahmen. In Vorträgen, etwa für den Chaos Computer Club, oder Sachbüchern wie *Blank Spots on the Maps. The Dark Geography of the Pentagon's Secret World* macht er sie auch einem Publikum außerhalb des Ausstellungsraums zugänglich. Im Kunstfeld werden Paglens Recherchen oftmals als Form eines investigativen Journalismus rezipiert. Dort steht der „Enthüllungskünstler“¹⁰ symptomatisch für eine Sozialfigur des „Artist-as-Detective“.¹¹ Sie zeichnet sich durch die Adaption investigativer Verfahren, also umfassende Nachforschungen zu skandalösen Themen und deren Aufbereitung in forschungsbasierten Projekten aus.

Die diagrammatische Anordnung ist neben einer solchen Praxis des journalistischen oder kriminalistischen *mappings* eng mit postmodernem Rhizomenken und der Netzwerkstruktur des Internets verknüpft. In *Mastic Beach* ähnelt sie zudem der grafischen Organisation von Benutzeroberflächen. Sie prägt das Bild jener apparativen Funktionsweisen, mit denen investigative und forensische Bildrecherchen heute vornehmlich angestellt werden. Margarete Pratschke beschreibt den Screen als „interaktive Schnittstelle“.¹² Das Prinzip der „overlapping windows“ spiele mit einer Desorientierung und

Irritation der Rezipient*innen, die „umso stärker zur Interaktion herausgefordert“¹³ werden. Es weckt ein Begehren, unter die Oberfläche des Bildschirms zu blicken, um Daten und vermeintlich ideologische Softwarestrukturen freizulegen.¹⁴ Die Bildassemblage suggeriert so, Rückschlüsse auf die weitverzweigte Infrastruktur transatlantischer Tiefseekabel zu ermöglichen. Die wechselseitige Bezugnahme beider Bildteile identifiziert den Küstenabschnitt in der Strandfotografie als Seekabellandestelle. Dort werden Tiefseekabel im sogenannten *beachment hole* an entsprechende Landkabel angeschlossen, ohne an der (Bild-)Oberfläche des Strands sichtbar zu werden. Das kann als Verweis auf den prekären Evidenzstatus fotografischer Bilder gelesen werden, die keine Informationen über verborgene Infrastrukturen und Produktionsbedingungen vermitteln. Sie bedürfen der diskursiven Ergänzung um weitere Bild- und Textelemente, um Beweispotenzial entwickeln zu können.

Ein solcher Enthüllungsprozess verborgener Strukturen wird in der Werkserie *Landing Sites* wesentlich von der diptychalen Struktur der Arbeiten unterstützt: Zwar sind diese nicht als klassische Klappmedien konzipiert, doch ihre hybride Objektform verweist auf das Diptychon als eine „Einheit aus zwei Bildern“.¹⁵ Traditionell kombinieren dessen klappbare Doppeltafeln einen äußeren und einen inneren Blick, der als Teil eines christlichen Bildsystems einer Blickordnung der Offenbarung folgt. Sie verspricht Einblicke in Bereiche des Unsichtbaren.¹⁶ Zudem besitzt das Diptychon eine „technisch-spielerische Komponente“.¹⁷ Sie zeichnet

10 Patrick Beuth: Trevor Paglen, der Enthüllungskünstler, 06.02.2017, Die Zeit, <https://www.zeit.de/digital/internet/2014-02/fotograf-trevor-paglen-portrait> (Stand 5/2023).

11 Lisa Stuckey: Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen, Berlin/Boston 2022, S. 227–245.

12 Margarete Pratschke: Interaktion mit Bildern. Digitale Bildgeschichte am Beispiel grafischer Benutzeroberflächen. In: Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 68–81, hier: S. 70.

13 Ebd., S. 76.

14 Vgl. Alexander R. Galloway: The Interface Effect, Cambridge/Mass. 2012, S. 54.

15 David Ganz: Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen. In: ders., Felix Thürlemann (Hg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 41–65, hier: S. 41.

16 Vgl. David Ganz: Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008.

17 Ganz: Weder eins noch zwei (s. Anm. 15), S. 41.

sich durch eine Lust am Aufdecken aus, wie sie auch netzspezifischen Gamification-Dynamiken oder den kollektiven Bildlektüren einer „wilden Forensik“ eigen ist.¹⁸ Die Flügeltüren sind „physischer Schutz eines heiligen Innen“, betont wiederum Linda Keck, und „Behältnis mehrerer Bilder“.¹⁹ „Bilder als Türen zu sehen“, so Keck weiter, „bedeutet immer auch, Bilder als Dinge zu verstehen, die bei ihrer Öffnung Raum herstellen.“²⁰ In *Mastic Beach* wird auf diese Weise das Meer als ökonomisch und technologisch umkämpfter Kommunikations- und Wirtschaftsraum markiert, der von machtpolitischen Interessen und Kontrollansprüchen strukturiert wird. Trotz Satellitentechnik laufen noch immer mehr als 90 Prozent des globalen Internetverkehrs über transatlantische Tiefseekabel. Dort zirkulieren Daten und Waren oder Daten *als* Waren. Die Arbeit nimmt so Bezug auf eine neue räumliche Verteilung von Macht, der scheinbar nur noch mittels maschineller Filterung, Dechiffrierung und Mustererkennung begegnet werden kann: Daten, Informationen und Fotografien werden heute vornehmlich in vermeintlich unsichtbaren „Infrastrukturen der Distribution“²¹ wie Cloud oder Tiefseekabel gesammelt, vernetzt und organisiert.²² Das spiegelt sich in populären politischen Rhetoriken wieder: Um die klandestinen Netzwerke zu beschreiben, die mit der US-Kampagne *War on Terror* bekämpft werden sollten, sprach die

Bush-Administration von „shadowy networks“ und „opaken“ Regimen.²³ Ihre Kritiker*innen wiederum nutzten den Terminus *deep state*, um die inoffizielle Arbeit der Geheimdienste und verborgene, illegitime Machtstrukturen eines vermeintlichen ‚Staat im Staate‘ zu beschreiben. Längst hat er sich als fester Bestandteil eines „Kanon von antisystemischen Widerstandserzählungen“²⁴ etabliert und wird vermehrt im Rahmen von Verschwörungserzählungen genutzt.²⁵ Für diese ist die Annahme, alles sei miteinander verknüpft, eine zentrale Lösung, weshalb Elena Meilicke die Popularität epistemologischer Wissensbilder als einen visuellen „Gradmesser für das Ausmaß“ versteht, in dem gesellschaftliche Tendenzen zu „paranoischem Verschwörungsdenken“ stehen.²⁶

18 Roland Meyer: Wilde Forensik. Zur Ikonologie digitaler Bildevidenz. In: Jörg Probst (Hg.): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke, Berlin 2022, S. 267–282.

19 Linda Keck: Zwischen den Bildern. Klappbare Hybridobjekte. In: ffk Journal, Jg. 6, 2021, Heft 6, S. 186–198, hier: S. 188.

20 Ebd., S. 195.

21 Florian Sprenger: Die Bewölkung der Welt – Das Dispositiv der Distribution und die Geopolitik der Daten. In: Kathrin Schöneegg (Hg.): Songs of the Sky. Photography & the Cloud, Ausst.kat., Leipzig 2022.

22 Vgl. Roland Meyer: Logistiken der Bildermassen. Operative Bildlichkeit als blinder Fleck der ikonischen Wende. In: Jonas Etten, Julian Jochmaring (Hg.): Nach der ikonischen Wende. Aktualität und Geschichte eines Paradigmas, Berlin 2021, S. 106–124.

23 So die damalige Sicherheitsberaterin und spätere Außenministerin von George W. Bush, Condoleezza Rice, im Jahr 2000. In: Interview, 22.06.2000, National Review, zit. n. Holert (s. Anm. 6), S. 118.

24 Simon Strick: Emergente, spielerische Faschismen. In: ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 13, 2021, Heft 2, S. 81–90, hier: S. 87.

25 Die Rhetorik vom ‚Staat im Staate‘ ist ein tradiertes, oftmals antisemitisches Stereotyp, das sich bereits bei Baruch de Spinoza, Joseph Marius von Babo und Johann Gottlieb Fichte findet. Mit der Präsidentschaft Donald Trumps etablierte sich *deep state* als Terminus nationalistischer und rechtsextremer Verschwörungserzählungen. Zuletzt wurde er vornehmlich von Anhänger*innen der rechtsextremen Verschwörungsideologie QAnon benutzt; vgl. Ralf Klausnitzer: Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750–1850, Berlin/New York 2007; Gudrun Hentges: Das Janusgesicht der Aufklärung. Antijudaismus und Antisemitismus in der Philosophie von Kant, Fichte und Hegel. In: Samuel Salzborn (Hg.): Antisemitismus – Geschichte und Gegenwart, Gießen 2009, S.11–32; James B. Stewart: Deep State. Trump, the FBI, and the Rule of Law, New York 2019.

26 Elena Meilicke: Crazy Wall. Filmkolumne, 25.06.2018, Merkur Blog, <https://www.merkur-zeitschrift.de/artikel/filmkolumne-a-mr-75-3-45/> (Stand 5/2023). Vgl. zu Verschwörungsideologien ferner Michael Butter: Nichts ist wie es scheint. Über Verschwörungstheorien, Berlin 2018; Pia Lamberty, Katharina Nocun: Fake facts: Wie Verschwörungstheorien unser Denken bestimmen, Köln 2020.

In den *Landing Sites* scheint der zentrale Dualismus aus Fassade und Hintergrund so an Boris Groys Konzept des submedialen Raums anzuknüpfen. Mit ihm beschreibt Groys einen „dunkle[n] Raum des Verdachts“,²⁷ in dem die Zeichen hinter der Zeichenoberfläche verborgen blieben: das Buch hinter dem Text, die Leinwand hinter dem Gemälde, die Kamera hinter dem fotografischen Bild. Für Rezipient*innen sei der submediale Raum stets ein Raum „der Vermutungen [und] der Befürchtungen“.²⁸ Das bedinge ein „notwendigerweise paranoides Verhältnis“;²⁹ „Wir können nicht betrachten, ohne zu verdächtigen“,³⁰ so Groys. Zugunsten einer Phänomenologie der Medien unterscheidet der Philosoph nicht zwischen verschiedenen Medientechnologien, ihren spezifischen Nutzungsmöglichkeiten und Handlungsfeldern, sondern bestätigt eine pauschale Manipulationsthese. Diese Hermeneutik des Verdachts, die gerade deshalb so produktiv ist, weil sie sich weder belegen noch eindeutig entkräften lässt, zeigt sich anschlussfähig an populäre Verschwörungserzählungen, die ‚dem System‘ insgesamt argwöhnisch gegenüberstehen.³¹ Anders als in Groys Theorie des submedialen Raums ist die diptychale Bildkomposition bei Paglen kein Ausdruck eines pauschalen Manipulationsverdachts gegenüber Bildern. Der Künstler nutzt das Diptychon als Stilmittel der reflexiven Disjunktion und spielt mit einer Verunsicherung der Rezipient*innen, die so zur Teilnahme animiert werden. Das macht den Eindruck, als setze Paglen auf die assoziative Logik und Kombinationsgabe der Betrachter*innen, die scheinbar selbst aktiv werden müssen, um das fragmentarische Bild- und Textmaterial miteinander zu verknüpfen und Bedeutung aus einzelnen

Details zu konstruieren. Die forensische Lektüre der Arbeit gibt aber weder aufsehenerregende Ergebnisse noch sonstige geheime Informationen preis. Der Fotograf enttäuscht das Begehren der Rezipient*innen nach einem in die Tiefe des (Bild-)Raums eindringenden Blick. Exemplarisch vollziehen die Betrachter*innen vielmehr die habitualisierten Gesten und digitalen Logiken der forensischen Bildermittlung nach. Das ermöglicht deren Identifikation als Kulturtechnik und macht eine Analyse zugänglich. Angesichts scheinbar omnipräsenter Logiken des Verdachts und der Überwachung tritt das forensische Blickregime als Symptom einer Internalisierung von polizeilichen Sichtbarkeits-techniken und neoliberaler Selbstverwaltung auf. Das Publikum lässt dieses wiederum zu einer Art „Schaupolizei“³² werden. In einem sich betont politisch gebenden Kunstfeld ist die Konjunktur bildforensischer Praktiken als Ausdruck einer „Verantwortungsästhetik“³³ zu verstehen: Dort versprechen ästhetische Investigationen Kontrolle, Übersicht und Gewissheit sowie die Erweiterung des künstlerischen Feldes jenseits traditioneller Institutionen. Obgleich der Sozialfigur eines „Viewer-as-truth-seeker“³⁴ auf diese Weise politische Handlungsfähigkeit versichert wird, ist mit solch forensischen Investigationen bisweilen eine Verlagerung des Politischen in Kunsträume anstelle seiner Erweiterung zu beobachten. Die vielfältigen Positionen einer sogenannten *research-based art* präsentieren oftmals weniger gesellschafts- und bildkritische Analysen denn eine simplifizierende Rekontextualisierung bereits bestehender Bildarchiv.³⁵

27 Boris Groys: Der submediale Raum des Archivs. In: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künste*, Berlin 2009, S. 139–152, hier: S. 149.

28 Ebd.

29 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 20.

30 Ebd., S. 218.

31 Vgl. Butter (s. Anm. 26).

32 Linda Hentschel: *Schauen und Strafen*. Nach 9/11, Berlin 2020, S. 85.

33 Tom Holert: Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2018, Heft 81, S. 538–554, hier: S. 550.

34 Tanya Horeck: *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era*, Detroit 2019, S. 10.

35 Vgl. Claire Bishop: *Information Overload. On the Superabundance of Research-based Art*. In: *Artforum*, April 2023, S. 123–130. Bishop beschreibt diese Praxis als „aggregative search-as-research“, ebd., S. 126.

Post-autonome Ansätze wie Forensic Architecture versprechen, auf Basis des forensischen Abgleichs von auditivem und visuellem Material sowie dessen Verschränkung mit Technologien zur Modellierung virtueller Räume justiziable Beweismittel zu fabrizieren und staatliche Verantwortlichkeiten einzufordern. Im Unterschied dazu bleibt Paglens Verhältnis zum Sicherheitsversprechen des forensischen Blickregimes ambivalent: Er demonstriert zwar, wie ästhetische Investigationen mithilfe eines bildforensischen Verdachts Wissen über die Infrastrukturen von Überwachung vermitteln können, unterstreicht aber auch die Unzulänglichkeit fotografischer Beweisbilder. Seine Bildermittlung macht die für Überwachungsbilder und forensische Bildlektüren grundlegende Dialektik aus Luzidität und Blindheit sichtbar, ohne das Spannungsfeld der forensischen Ästhetik zwischen einer forensischen Investigation mit ästhetischen Mitteln und einer Reflexion der ästhetischen Mittel des Forensischen aufzulösen.³⁶ Es dient ihm vielmehr als Instrument für eine medienreflexive Analyse, die gesellschaftliche Erkenntnis nicht vorwegnimmt oder wiederum in neuen Bildern festschreibt.³⁷ Anstelle der Reduktion komplexer Machtstrukturen auf ein *whodunnit* fokussieren Paglens investigative Bildermittlungen auf die Wahrnehmungstraditionen und Rahmenbedingungen des forensischen Evidenzdispositivs. In der Tradition autonomer Kunst dient der Ausstellungsraum einer forensischen Ästhetik damit als Bühne: Dort wird der Modus forensischer Bildlektüren als medienästhetische Praxis vorgeführt. Auf diese Weise rücken die ästhetischen Voraussetzungen für

die Beweisproduktion selbst ins Blickfeld. Es ist diese Fokusverschiebung von der Frage danach, was bewiesen werden kann, hin zur methodischen Frage, wie Beweismaterial entsteht, welche Formen es annimmt und wie wir auf diese blicken, mit der die forensische Ästhetik visuelle Kritik ermöglicht.

36 „So for me the most interesting images are these that make some claim, but then run away from that claim at the same time.“ Trevor Paglen, zit. n.: Nick Houde: Interview. In: Trevor Paglen. *The Edge Of Tomorrow*. „The Reality is always more complicated“, Mono.kultur, 2017, Heft 44, S. 8.

37 „[...] I don't aspire to create evidence that can be used in a court of law [...].“ Trevor Paglen, zit. n.: Trevor Paglen. *Charting the Invisible*. Interview by Tatiana Bazzichelli. In: dies. (Hg.): *Whistleblowing for change. Exposing Systems of Power and Injustice*, Bielefeld 2021, S. 103–110, hier: S. 103.