

Im Feed erscheinen. Rhetorische Ansätze in den visuellen Investigationen von Forensic Architecture

In der ersten Einstellung des Videos *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* erscheint eine Frau in halbnaher Einstellung vor einer dicht bewachsenen Böschung sitzend im Bild. **Abb. 1** Auf der Anhöhe hinter ihrem Kopf ist ein Betonpfosten zu erkennen, neben ihr, vom Bildrand abgeschnitten, eine Plastiktüte. Vom Rauschen begleitet, das der Wind über das Mikrofon der Handykamera in die Aufnahme trägt, sagt sie:

„We are political asylum seekers. We fled persecution back in Turkey. And crossed Evros on May 4th at 5 am. We are hiding near Nea Vyssa in fear of push-back. We urge the United Nations and Greek authorities to protect us from being pushed back.“

Die Frau, die daraufhin von einem Voiceover als die türkische Grundschullehrerin Ayşe Erdoğan vorgestellt wird, blickt nur in wenigen Momenten in die Kamera, hält die Augen gesenkt, um die kurze Botschaft abzulesen, die sie an die Vereinten Nationen und die griechischen Behörden adressiert, um Schutz vor einer gewaltvollen und unrechtmäßigen Abschiebung zu erwirken. Als vermeintliche Anhängerin der Gülen-Bewegung, deren Mitglieder unter Präsident Erdoğan's Regierungsführung von Verhaftungswellen bedroht sind, war sie gemeinsam mit zwei Freunden, Kamil Yildirim und Talip Niksar, in der Nacht vom vierten auf den fünften Mai 2019 über die „natürliche Grenze“¹ nach Griechenland geflohen, die der Evros/Meriç-Fluss zwischen den beiden Ländern markiert.²

Noch vor der Aussprache des letzten Worts endet der Clip. Im nächsten Schritt verkleinert sich das Fenster des Clips und fügt sich in einen Screenshot eines Tweets vom 4. Mai 2019 ein, der vor dem Hintergrund einer schwarzen Fläche gezeigt wird. **Abb. 2** Der von Ayşe Erdoğan gesprochene Text ist in Schriftform über den Clip gesetzt. Auf diese Weise platziert er sich in die weiße Oberfläche des sozialen Mediums,

1 Vgl. Ifor Duncan, Stefanos Levidis: *Weaponizing a River*. In: e-flux Architecture, 2020, <https://www.e-flux.com/architecture/at-the-border/325751/weaponizing-a-river/> (Stand 5/2022).

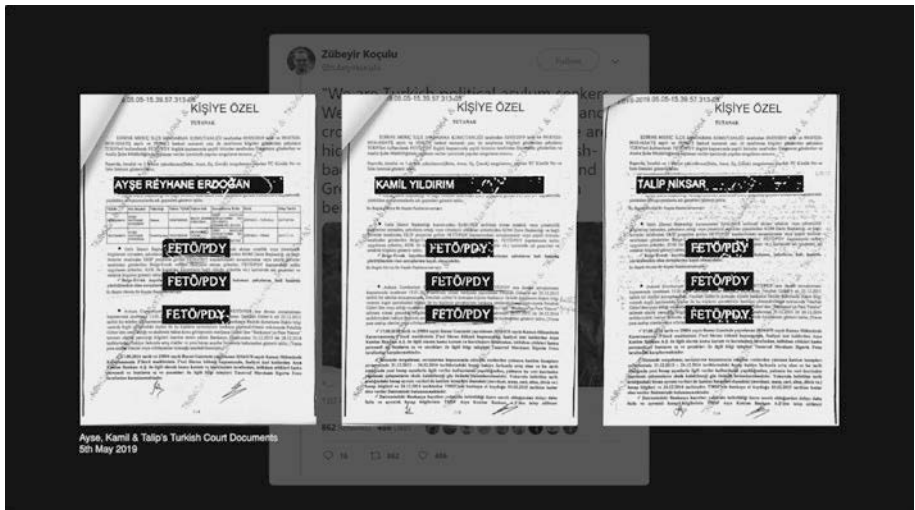
2 Vgl. Giorgios Christides, Steffen Lüdke, Maximilian Popp: *The Turkish Woman Who Fleed Her Country only To Get Sent Back*. In: *Der Spiegel*, 08.02.2020, <https://www.spiegel.de/international/europe/the-turkish-woman-who-fled-her-country-only-to-get-sent-back-a-fd2989c7-0439-4ecb-9263-597c46ba306e> (Stand 08/2023). Die Videoinvestigation von Forensic Architecture entstand in Zusammenarbeit mit Reporter:innen des Spiegel und der griechischen NGO HumanRights360. Sie ist Teil einer Reihe von Recherchen, die Pushbacks in der Grenzregion des Evros/Meriç thematisieren und etwa die Umgebung des Flusses rekonstruieren oder den Tod des im Grenzgebiet erschossenen Flücht-Migranten Muhammad Gulzar aufklären. Dazu gehört auch das von Forensic Architecture entwickelte Verfahren des „Situating Testimony“, bei dem Forscher:innen der Agentur gemeinsam mit Betroffenen und basierend auf deren Beschreibungen digitale Modelle von geheimen Inhaftierungslagern der Region erstellen.



1: Videobotschaft der Zeugin Ayşe Erdoğan.



2: Einfügen der Videobotschaft in das visuelle Regime von Twitter.



3: Gerichtsakten mit der Verurteilung Ayşe Erdoğan, Kamil Yıldırims und Talip Niksars.

das ihm in einer Unterzeile Datum und Uhrzeit seiner Veröffentlichung hinzuschreibt, Anzeigen über 486 Likes, 16 Kommentare und 862 Retweets bietet und es dem Profil des Journalisten Zübeyir Koçulu zuordnet. Dieses nur wenige Sekunden dauernde bildlogistische Manöver, das die intuitive Geste des Herauszoomens nutzt, um nahtlos von der Affektivität des Handyvideos zu der kühlen Oberfläche des Screenshots zu wechseln, macht sich auch hörbar bemerkbar. Eine ruhige, von jeglichen Hintergrundgeräuschen befreite, weibliche Kommentarstimme übernimmt: „This Video was published on Twitter at 11:02 at night on the 4th of May 2019.“³ Während die Kommentatorin die Situation der Fliehenden beschreibt und deren Hoffnung wiederholt, durch die Flucht einer Verhaftung zu entkommen und in der EU ein Asylverfahren zu durchlaufen, werden drei Dokumente eingeblendet, in denen die Namen der drei Personen mit gelben Markierungen hervorgehoben werden. ➤ **Abb. 3** Eine Bildunterschrift weist sie als die Gerichtsprotokolle aus, die von den türkischen Behörden ausgestellt worden waren; dem Datum nach zu urteilen, belegen sie das Scheitern der Flucht und die Verhaftung der drei Freunde. Sie zitieren das Prozedere der Behörden:

3 Vgl. Forensic Architecture: Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan, <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-the-case-of-ayse-erdogan> (Stand 1/2023), TC 00:00:23.

„Despite their public appeal, the group were not given the chance to apply for asylum in Greece and were eventually returned to Turkey where they were tried and imprisoned.“⁴

Nach diesem Kommentar erfolgt ein Schnitt auf eine Karte und ein vergrößernder Zoom, der in eine Rekonstruktion des Grenzübertritts überleitet. Der Fall der drei Flucht-Migrant:innen⁵ dient als Exempel, um auf die sogenannten illegalen „Push-Backs“ der griechischen Behörden aufmerksam zu machen – eine Praxis, die von den Autoritäten offiziell geleugnet wird.

Diesen einleitenden deiktischen Akt – das Einrahmen des Clips in die Twitter-Oberfläche, begleitet von der tautologischen Verbalisierung der Bildhandlung – möchte ich für die Analyse des Videos nicht nur als Verortung der audiovisuellen Quelle, sondern als Szene einer ausgestellten Evidenzkrise analysieren, die eine Kaskade an Bildoperationen, Modellierungen und kartografischen Inskriptionen nach sich zieht, die die Fluchtroute der Zeugin und den Verlauf ihrer Zurückweisung aufbereiten. Die Präsentation des Clips und der Verweis auf die Plattform Twitter haben die Funktion, so meine These, Evidenzmangel und Handlungszwang zu veranschaulichen. Mit der Betonung von Dringlichkeit angesichts der Notlage der Fliehenden dient der kurze Clip als Auslöser für die „rhetorische Situation“⁶ der Videoarbeit und nicht zuletzt der Fertigstellung des Einsatzes der investigativen Forschungsagentur Forensic Architecture.

Die in London und Berlin ansässige Agentur widmet sich der Aufklärung von Menschenrechtsverletzungen und staatlicher Gewalt unter Rückgriff auf Beweismaterial, das größtenteils frei zugänglich ist, weil es beispielsweise als Videofootage in den sozialen Medien zirkuliert. Aufbereitete Fälle umfassen beispielsweise eine Aufklärung der Polizeigewalt bei den Black-Lives-Matter-Demonstrationen in Minneapolis, eine Rekonstruktion des Brands des Londoner Grenfell Towers oder die Auseinandersetzung mit den anhaltenden Vertreibungen palästinensischer Familien aus dem Jerusalemer Stadtviertel Sheikh Jarrah. Als interdisziplinäres Netzwerk aus Architekt:innen, Künstler:innen, Anwält:innen, Journalist:innen, Softwareentwickler:innen und Wissenschaftler:innen entwickelt Forensic Architecture digitale

4 Vgl. ebd., TC 00:01:13.

5 Ich schließe mit dem Begriff der Flucht-Migration an die Begriffsüberlegungen in folgender Untersuchung an: Laura Graf: Pushbacks dokumentieren. Ungehorsame Beobachtungen von Grenzgewalt auf der Balkanroute. In: Sonja Buckel et al. (Hg.): Kämpfe um Migrationspolitik seit 2015. Zur Transformation des europäischen Grenzregimes, Bielefeld 2021, S. 93–124.

6 Vgl. Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherungen an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede (1971), Stuttgart 2020, S. 110–143, hier: S. 124.

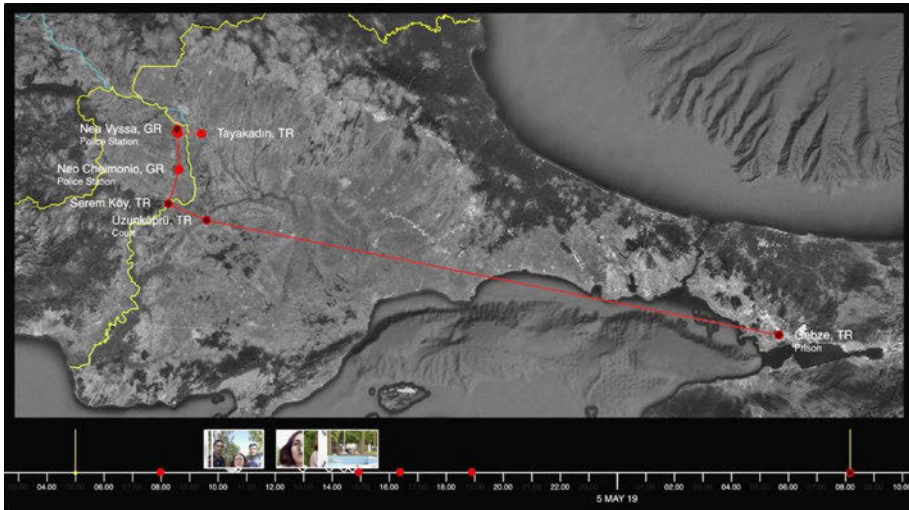
Methoden, um diese Bild- und Textfunde qualitativ auszuwerten und – etwa mithilfe von Karten, Modellen, Diagrammen – in audiovisuelle Referenzketten einzufügen. In kurzen Videobeiträgen werden diese Verfahren kommentiert und zugleich deren Ergebnisse in kompakter Form zusammengefasst. Dies gilt auch für die Investigation „Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan“.

In den folgenden Sequenzen des Videos wird weiteres Material ergänzt, das Ayşe Erdoğan auf ihrer Flucht anfertigte und mit dem Smartphone an Familienmitglieder, Freund:innen, Anwält:innen und an den UNHCR (UN-Flüchtlingskommissariat) schickte: Selfies, Standortmitteilungen und E-Mails. Diese als Screenshots in das Video integrierten Bilder werden am unteren Bildrand auf einem Zeitstrahl angeordnet, um mithilfe der von WhatsApp dokumentierten Empfangsdaten fehlende Metadaten zu rekonstruieren und die Bildquellen chronologisch zu sortieren. Außerdem erscheinen Dokumente und Aktenscans, die auf die Gerichtsverfahren verweisen, bei denen Ayşe Erdoğan in der Türkei zu Haftstrafen verurteilt wurde. Neben der Integration von Dokumenten produziert die Investigation ein kartografisches *mapping*, um mithilfe des von den Zeug:innen erstellten Materials den Ablauf der Flucht und der gewaltvollen Zurückweisung zu rekonstruieren und den Betrachter:innen vor Augen zu führen. Dazu werden mithilfe von Satellitenaufnahmen, aber auch unter Rückgriff auf die Plattformen Google Earth und Street View einzelne Stationen der Flucht sowohl in der kartografischen Draufsicht als auch in der fotografischen Feldsicht aufgesucht. Digitale Architekturmodelle vermitteln die Übergänge zwischen der Draufsicht, dem virtuellen Flug in die dreidimensionale Kartenwelt und der Nahansicht der Fotos. Das Video mündet schließlich in einem Diagramm, in dem auf einer Satellitenkarte alle Stationen der Flucht, des Pushbacks und der Inhaftierung Ayşe Erdoğan's verzeichnet und mit Verlaufslinien verbunden werden. ➤ **Abb. 4** Es plädiert nicht zuletzt in dieser schematisierenden Aufarbeitung dafür, Pushbacks an den EU-Außengrenzen nicht als Einzelfälle zu behandeln, sondern in ihrer strukturellen Dimension als „extra-legal normality“⁷ zu begreifen und zu politisieren.

Wenn ich mich im Folgenden auf die Eingangssequenz des Videos beschränke, so möchte ich nicht den initialen Auftritt Ayşe Erdoğan's als solchen, sondern das Einfügen ihrer Fluchtbotschaft in das „visuelle Regime“⁸ von Twitter auf seine, im Video ausgestellte, Evidenzkrise hin befragen. Dafür werde ich in den nächsten Abschnitten

7 Vgl. Lena Karamanidou, Bernd Kasperek: From Exception to Extra-Legal Normality. Pushbacks and Racist State Violence Against People Crossing the Greek-Turkish Land Border. In: State Crime Journal, Jg. 11, 2022, Heft 1, S. 12–32.

8 Den Begriff „visuelles Regime“ nutze ich im Anschluss an Martin Jay. Er soll keine einheitliche skopische Ordnung oder „harmonisch integrierten Komplex visueller Theorien und Praktiken“ benennen, sondern



4: Diagrammatische Rekonstruktion von Flucht, Pushback und Inhaftierung.

mit dem Evidenzbegriff der klassischen Rhetorik argumentieren, wie er von der Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel genutzt wird, um eine „Evidenz des Auftritts“ zu formulieren.⁹ Im Kontext der forensischen Medialität der Videoarbeiten von Forensic Architecture lohnt es sich, den Aspekt des Auftritts aus den literaturwissenschaftlichen Ansätzen Vogels aufzugreifen: Umfasst doch der Begriff des *forums* schon in seiner historischen Herleitung eine theatrale Komponente.¹⁰ Das Forum – ursprünglich Vorraum einer Grabstätte, dann im römischen Staatsleben Markt- und Versammlungsplatz – galt gleichermaßen als Ort der Erledigung von Verwaltungsaufgaben, später der Klage und des Gerichts, wie auch, damit verbunden, als Schauplatz einer besonderen Form der *forensischen* Rede und des Auftretens.¹¹ In anderen Worten: Gemäß ihrer Begriffsgeschichte handelt es sich bei forensischen Praktiken auch um rhetorische. Diese vielgliedrige Semantik des Forensischen, die sowohl in eine rhetorisch

die visuelle Logik von Twitter als „ein umkämpftes Terrain“ andeuten; vgl. Martin Jay: Die skopischen Ordnungen der Moderne. In: Leviathan, Jg. 20, 1992, Heft 2, S. 178–195, hier: S. 179.

9 Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn 2018, S. 11.

10 Am nachdrücklichsten hat Cornelia Vismann auf das theatrale Dispositiv des Gerichts hingewiesen. Vgl. Cornelia Vismann: Medien der Rechtsprechung, hg. von Alexandra Kemmerer, Markus Krajewski, Frankfurt a.M. 2011, S. 19ff.

11 Vgl. Thomas-M. Seibert: Zeichen, Prozesse. Grenzgänge zur Semiotik des Rechts, Berlin 1996, S. 45ff.

geschulte Beredsamkeit vor Gericht,¹² aber auch in den Kontext von wissenschaftlicher Sachkenntnis und Spurenauswertung ausstrahlt,¹³ wird in der Praxis von Forensic Architecture als „mode of public address and a means of articulating political claims“¹⁴ zusammengeführt. Hierbei sind sowohl die Adressierung als auch die Artikulation politischer Belange nicht ohne dramatisierende und szenografische Strategien – nicht ohne Auftritte – denkbar. Ich möchte den Auftritt daher als eine mit dramatisierenden Zügen versehene Geste des Zeigens und Vor-Augen-Stellens begreifen, die, um Wirkung und Einsicht zu erreichen, auf das Setting eines Forums angewiesen ist. Das *Video Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* eignet sich, um diese Überlegung am Material zu entfalten, weil es mit dem Auftritt der Zeugin an seinem Beginn auf diese enge Verschränkung zwischen Auftritt, Forum und Evidenz aufmerksam macht. Bevor ich jedoch noch einmal auf das Material eingehe, möchte ich in einem nächsten Schritt die Konzeption der ‚Evidenz des Auftritts‘ aufzeigen.

Auftritt und Evidenzeffekt

Juliane Vogel beschreibt gelungene Auftritte als Schritte nach vorn in den Bühnenraum, als Überschreitung der Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Als Kontakte mit einem Publikum bedeuten sie Exponierung und können einen (politischen) Interaktionsraum eröffnen, der es ermöglicht, einen „Niemand zu einem Jemand“¹⁵ zu profilieren. Diese transformative Kraft erschließt sich jedoch nicht nur im Sichtbarwerden der auftretenden Person, sondern muss deren Aktivität und eine energetische Komponente beinhalten. Ein Auftritt kann daher erst dann einen Evidenzeffekt hervorrufen, wenn er mit einer dynamischen Geste erfolgt, die, analog zu einem dynamischen Schritt ins Licht der Bühne, das Ablösen einer Figur vor ihrem Hintergrund vollzieht. Dank dieser Bewegung sind Auftritte Markierungen, die eine vorher unterbestimmte Gestalt öffentlich erkennbar machen. Ziel dieser visuellen und energetischen Freistellung ist eine unzweifelhafte Präsenz, die die Aufmerksamkeit der Betrachtenden erregt und sie von dem Gesehenen und Vorgetragenen überzeugt.

Als eine Figur der Rhetorik gilt Evidenz in anschlussfähiger Weise an Vogels Beschreibung des Auftrittseffekts als „Oberbegriff für eine ganze Reihe von Techniken

12 Vgl. Hans-Jürgen Becker: Forensische Beredsamkeit. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, S. 391–398.

13 Vgl. Simon Rothöhler: Medien der Forensik, Bielefeld 2021, S. 7ff.

14 Eyal Weizman: Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability, London 2017, S. 65.

15 Juliane Vogel: ‚Who’s there?‘ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin 2014, S. 22–37, hier: S. 25 (Hervorhebung im Original).

des Vor-Augen-Stellens“,¹⁶ die Ansichtigkeit und Glaubwürdigkeit erzeugen. Evidenz benennt daher neben der deskriptiven Eigenschaft der Anschaulichkeit von Bildern und Aussagen auch die präskriptive Strategie, für Zweifelnde einen Sachverhalt, den sie selbst nicht unmittelbar sehen können, durch bildhafte Rede oder bildliche Darstellungen zum Auftritt zu bringen. Daher bezieht sich die technische Seite des Vor-Augen-Stellens auch auf die Verfahrenshaftigkeit und Medialität der Rhetorik. Auf diese Weise wird eine grundsätzliche Dopplung und Kopplung von Evidenzbegriff und Evidenzverfahren in den Raum gestellt. Die in dieser Beschreibung enthaltenen polarisierenden Prozesse des „Verwirklichens (technisch) und des Wirklichwerdens (epiphan)“,¹⁷ die das Vor-Augen-Stellen umfassen, benennen daher eine rhetorische Werdenseinheit.

Eine weitere Differenzierung des Evidenzbegriffs führt zu den altgriechischen Begriffen der *enargeia* und *energeia*, Sichtbarkeit und Energie, die dem Lateinischen *evidentia* vorangehen. Diese Differenzierung erlaubt, den Evidenzbegriff im Kontext des Auftritts weiter zu entfalten.¹⁸ Die Dialektik zwischen „anschaulichem Bildstil“ und „dynamische[m] Bewegungsstil“ müsse in einem ausgewogenen Verhältnis stehen, um das Geschehenwerden der Auftrittspersona mit affizierender Präsenz zu versehen.¹⁹ Das Konzept der *enargeia*, dem „anschaulichen Bildstil“, schließt an Objektivitätskriterien an, die auch im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Abbildungen auftauchen und ebenso das Spektrum der juristischen Beweismittel andeuten.²⁰ *Energeia* wird nach Aristoteles komplementär als Energie der Darstellung, als bewegungsreiche Praxis der Inkorporation oder Vergegenwärtigung des Abwesenden beschrieben. Sie wirkt auf die Affekte ein und produziert Nahverhältnisse zu dem Beschriebenen oder Gezeigten.²¹ Indem sie das Beschreiben in ein narratives Zeigen überführt, gilt sie als *pathos*-Mittel, als Verlebendigung der durch die *enargeia* gestifteten Anschaulichkeit.²² In die-

16 Ansgar Kemmann: Evidentia, Evidenz. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Tübingen 1996, S. 33–47, hier: S. 40.

17 Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M. 2015, S. 106–136, hier: S. 110 (Hervorhebungen im Original).

18 Vgl. Vogel: Aus dem Grund (s. Anm. 9), S. 14f.

19 Kemmann (s. Anm. 16), S. 45.

20 Vgl. Jan-Dirk Müller: Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit. In: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M. 2015, S. 261–289, hier: S. 285.

21 Vgl. ebd., S. 268.

22 Vgl. Sabine Marienberg: *Energeia*. In: Marion Lauschke, Pablo Schneider (Hg.): 23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung, Berlin/Boston 2018, S. 63–68, hier: S. 67.

ser Auslegung des Evidenzbegriffs bewerkstelligt daher erst die Balance aus Effekten und Strategien von *enargeia* und *energeia* einen gelungenen Auftritt. Zur technischen Genauigkeit einer Beschreibung, einer anschaulichen Szenerie muss ein energetisches Moment hinzutreten, um Aufmerksamkeit und Wahrnehmbarkeit zu erzeugen, ebenso wie die reine Energie und Affektivität ein „unlesbares Bewegungsbild“²³ abgeben.

An dieser Stelle möchte ich noch eine kurze Diskursverortung vornehmen, bevor ich mich wieder dem Material zuwende. Wenn in diesem Zusammenhang vom Bild, Bewegtbild oder „Bewegungsbild“ die Rede ist, so hilft die Beschäftigung mit dem rhetorischen Komplex des Auftritts, um auf die „außerbildliche[n] Ressourcen“²⁴ hinzuweisen, von der Bild-Evidenz abhängig ist.²⁵ Gleichzeitig ergibt sich durch diese Verlagerung der Diskursebene keine Abkehr vom Bildlichen und keine Infragestellung des Visuellen.²⁶ Was vielmehr durch einen am Auftritt orientierten Evidenzbegriff in den Fokus rückt, so meine These, ist ein Infragestellen der Evidenz des Einzelbildes. Die außerbildlichen Ressourcen jedoch, die rhetorischen Verfahren, die zur Evidenzsteigerung eines Bildes notwendig sind, können durchaus im Visuellen erfolgen. Dies zeigt die bewegtbildliche Arbeit von Forensic Architecture und die hier vorgestellte Eingangssequenz par excellence, wenn über Animationen, Zooms, Ein- und Ausblendungen, diagrammatische Einzeichnungen, virtuelle Kameraführung und weitere Verfahren eine Rahmung bereits vorliegender Einzelquellen erfolgt. Auch die im engeren Sinne außerbildlichen Mittel der Kommentierung durch das Voiceover und nicht zuletzt die Stimme der Zeugin selbst fordern eine Untersuchung visueller Evidenzprozesse, die Darstellungsoperationen über das einzelne Bild hinaus berücksichtigt. Die visuelle Evidenz wandert auf diese Weise in die Rahmungen, in die Zwischenräume und Montageeffekte.

23 Vogel: Aus dem Grund (s. Anm. 9), S. 20.

24 Peter Geimer: Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik. In: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M. 2015, S. 181–218, hier: S. 184.

25 „Denn vor Augen ist etwas gestellt, weil es von einer Dichte und Art der Bezeichnung ist, die sich von ihrer Umgebung abhebt. Auf diese Weise entsteht ein Feld, innerhalb dessen etwas *energeia* gewinnen und als ein Bild oder wie gegenwärtig erscheinen kann. ‚Als ein Bild‘ und ‚wie gegenwärtig‘ sind jedoch nur vergleichsweise gegebene und unscharfe Beschreibungen. Präzision erlangen sie durch die Bestimmung der Grenze, innerhalb derer sie gelten.“ Rüdiger Campe: In der Stadt und vor Gericht. Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik. In: Angela Fischel (Hg.): Grenzbilder, Bildwelten des Wissens, Bd. 6,2, Berlin 2008, S. 42–52, hier: S. 43.

26 So beschreibt Roland Barthes, dass sich Artefakte zwar in ihrer „Substanz“, also in ihrer Medienspezifität unterscheiden, die Rhetorik jedoch als ein darüber hinausgehendes allgemeines Modell und Kompendium aus Figurationen, die „immer nur formale Beziehungen zwischen Elementen sind“, gilt, welche auch im Visuellen selbst erfolgen können. Roland Barthes: Rhetorik des Bildes. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M. 1990, S. 28–66, hier: S. 44.

Evidenzmangel und Handlungszwang

Vor diesem Hintergrund lässt sich auf das Bildgeschehen zurückkommen, das Forensic Architecture an den Beginn der Videoinvestigation gestellt hat. Wie ich eingangs beschrieben habe, produziert der kurze Clip ein Nahverhältnis zum Gesehenen und Gehörten, das sich primär aus der Fluchtbotschaft und dem Hilferuf speist. Filmbildlich ist es als selbstdokumentarische Nahaufnahme realisiert. Es handelt sich zudem um die einzige formatfüllende Ansicht innerhalb der gesamten Videoinvestigation, die ansonsten aus tableauhaften Bildanordnungen, Karten und Diagrammen besteht. Sowohl die persönliche Situation der Zeugin als auch die Position ihrer Fluchtbotschaft zu Beginn der Videoinvestigation produzieren den energetischen Effekt. Der kurze einleitende Clip, in dem sie ihr Anliegen formuliert und mit den politischen Institutionen ein direktes Publikum adressiert, fungiert, um es mit anderen Worten zu sagen, im Sinne eines „substitutiven Bildaktes“,²⁷ der den Auftritt der Zeugin von der griechischen Grenze in die sozialmediale Umgebung von Twitter, dann in die Szenerie der Videoinvestigation verlagert.

Die Krisenhaftigkeit der Auftrittssituation entsteht jedoch aus einer Dysbalance zwischen der energetischen Ansprache und der fehlenden Detaillierung und Verdeutlichung für das Publikum. Weniger der Auftritt selbst als der Rahmen, in dem er stattfindet, ist krisenbehaftet. Der Screenshot verdeutlicht den Tweet als Botschaft auf Twitter „als einer Welt, die sich bezeugen lässt“,²⁸ indem er nicht nur das Video festhält, sondern auch die Mechanismen der Plattform repräsentiert. Datum und Uhrzeit der Veröffentlichung, die von der Kommentarstimme lediglich wiederholt werden, ermöglichen keine weitergreifende Detaillierung, wie sie die Strategien der *enargeia* benennt: Mithilfe des Handyclips auf Twitter kann über die Aussage der Flucht-Migrantin hinaus nicht belegt werden, dass ein Grenzübertritt stattgefunden hat, da weder Ort noch Uhrzeit seiner Aufnahme als Metadaten verfügbar sind und Kontextinformationen zur Flucht fehlen.

Auch die Frage der Anerkennung und der Aufmerksamkeitserregung, die einen erfolgreichen Auftritt auszeichnen, fallen hier ins Gewicht. Obwohl Twitter, auf dessen Sichtbarkeitsökonomien der Screenshot referiert, seit den 2010er-Jahren und der Ägyptischen Revolution als Kanal der Konnektivität und Mobilisierung politischen Protests beschrieben wurde,²⁹ ist es von Kriterien der Aufmerksamkeit geleitet, die unterschiedlichen Protokollen und Algorithmen unterliegen und die Möglichkeiten des

27 Horst Bredekamp: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2015, S. 177f.

28 Paul Frosh: Screenshots. Racheengel der Fotografie, Berlin 2019, S. 41.

29 Vgl. exemplarisch Zeynep Tufekci: Twitter and Tear Gas. The Power and Fragility of Networked Protest, New Haven/London 2017.

Erscheinens mitregulieren.³⁰ Diese werden zum Teil im Screenshot sichtbar, handelt es sich doch bei Likes, Retweets und Kommentaren um diejenigen aufmerksamkeitssteigernden Faktoren der Zirkulation von Äußerungen, die Botschaften potenziell für einen großen Personenkreis sichtbar machen. Die verhältnismäßig geringe Zahl der Reaktionen, aber auch die grundsätzliche Aufmerksamkeitsökonomie der Plattform lassen Zweifel darüber aufkommen, welche Resonanz ein solcher Fluchtauftritt in Form eines kurzen Clips überhaupt erzeugen kann. Als nur einzelnes Element unter einer Unmenge an Kurztexten, Bildern, Links und Clips im Fluss der kuratierten Feeds erscheint es strukturell unwahrscheinlich, dass er die notwendige Reichweite erhält, um seiner dringlichen Botschaft Gehör zu verschaffen.³¹ Ein erfolgreicher Auftritt auf Twitter würde zahlreiche Reaktionen hervorrufen, geteilt werden, kommentiert, in Threads eingefügt, vielleicht als Screenshot auf andere Plattformen übertragen werden. Sowohl die Reichweite und Vernetztheit von Accounts, aber auch die algorithmische Zusammensetzung individueller Feeds sind Faktoren, die das Erscheinen auf Twitter regulieren.

Dieser Evidenzmangel lässt sich auch formal beschreiben: Statt den wirkungsvollen Heraustritt einer Person ins Feld der Sichtbarkeit zu inszenieren und ihr somit eine Bühne zu bereiten, handelt es sich um den komplementären Akt einer Einfügung und Einbettung in den Rahmen des sozialen Mediums. Mit dieser kurzen Bildhandlung wird ein Abtritts- statt ein Auftrittseffekt akzentuiert, wenn ein erst sichtbares Bildelement in zweifacher Weise verkleinert und in einen Umraum platziert wird, der sich in den primären Hintergrund der Oberfläche von Twitter und den sekundären Grund der schwarzen Grundfläche des Videos auffächert. Statt das bewegte Bild, die hörbare Ansprache und Dringlichkeit der Videobotschaft aufzugreifen, wird es vor dem zweifachen Grund des Screenshots und dieser Fläche stillgestellt. Durch die Verkleinerung und Stummschaltung handelt es sich um einen Entzug an Sichtbarkeit und hörbarer *energeia*, die die Videobotschaft in der erst stumm- und dann stillgestellten Ansicht zu einem Bild objektiviert. Die rhetorische Operation des „Vor-Augen-Stellens“ wird auf diese Weise medienästhetisch invertiert.

Im Sinne einer politisch belastbaren Evidenz, deren Ziel es wäre, die Anerkennung der Fluchtbotschaft und ein Eingreifen europäischer Behörden hervorzurufen, stellt diese Exposition des Videos daher auf formaler Ebene eine Auftrittskrise dar, die

30 Vgl. Sascha Simons: Credibility in Crisis. Contradictions of web video witnessing. In: Kerstin Schankweiler, Verena Straub, Tobias Wendl (Hg.): Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media, New York 2019, S. 17–29, hier: S. 17.

31 Vgl. Tiziana Terranova: Attention, Economy and the Brain. In: Culture Machine, Jg. 13, 2012, S. 1–19.

einen Evidenzmangel – einen Mangel an Sichtbarkeit, einen Mangel an Anerkennung, einen Mangel an politischer Handlung – zum Ausdruck bringt.

Medienästhetische Ersatzhandlung

Krisen der Evidenz und prekäre Szenen des Auftritts können, Hans Blumenberg folgend, als Motor für rhetorische Handlungen gelesen werden.³² Anders als unter weniger zeitlichem Druck stehende wissenschaftliche Evidenz etwa agiere die Rhetorik angesichts der Dringlichkeit, die keinen vorläufigen Stillstand der Argumente oder eine ergebnisoffene Frage in den Raum zu stellen erlaube: „Sich unter dem Aspekt der Rhetorik zu verstehen heißt, sich des Handlungszwangs ebenso wie der Normenbehrung bewußt zu sein.“³³ Doch auch Evidenzmangel und Handlungszwang sind nicht immer aus sich selbst heraus erkennbar, sondern müssen erst vor Augen geführt werden. Evidenz entsteht in dieser Lesart aus wechselnden Iterationen zwischen ausgestellttem Entzug und einer folgenden Kaskade aus Verfahren der Verifizierung. Die Auftrittskrise, die den Beginn von *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* markiert, erfüllt eine doppelte Funktion: Sie stellt in den oben beschriebenen formalen Mitteln des Abtritts und der Stillstellung einen Evidenzmangel aus und nutzt das energetische Potenzial der Fluchtbotschaft, um einen politischen Handlungszwang, die „drastische Plausibilität“³⁴ der folgenden Bearbeitung und Rekonfiguration des Geschehens zu rechtfertigen und – in einer Evidenzlogik zweiter Ordnung – zu veranschaulichen. In den an die Eingangssequenz anschließenden Minuten wird der Fluchtauftritt, wie oben beschrieben, neu konstelliert und vom Erscheinen der Zeugin hin zu einer Geolokalisierung von Infrastrukturen der Grenze wie Polizeigebäuden erweitert. Auch wird vom Einzelfall auf die Sichtbarmachung struktureller Probleme hin umgestellt. Dieser reflexiven Bearbeitung scheint das Wissen um die Ambiguität von Evidenzeffekten eingeschrieben. Zweifel und Skepsis an dem Stellenwert einer einzelnen Videobotschaft werden daher gezielt invertiert und ästhetisch in der Auftrittskrise vorweggenommen, um als Auslöser für eine rhetorische Situation zu gelten, die sich mit dieser Strategie schon eine erste Zustimmung zu sichern versucht.

Für große Resonanz haben Forensic Architecture in den letzten zehn Jahren im Feld zeitgenössischer Kunst- und Ausstellungsdiskurse gesorgt, auch wenn sich die Agentur darüber hinaus vor allem in Gerichtsverfahren, den Nachrichtenmedien und im politischen Aktivismus ebenso wie im Kontext wissenschaftlicher Methoden-

32 Vgl. Blumenberg (s. Anm. 6), S. 124.

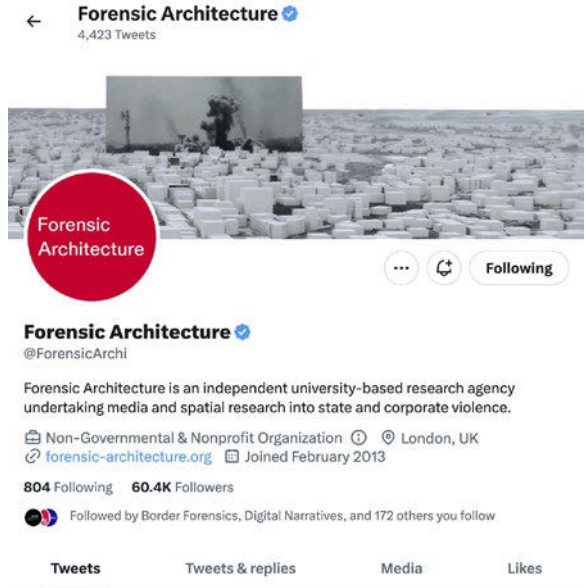
33 Ebd., S. 120.

34 Ebd., S. 123.

diskussion und in den sozialen Medien Geltung verschafft. Als eine Intervention im letztgenannten Feld möchte ich diese Untersuchung verorten. Die in *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* vorgenommene Ersatzhandlung stellt nicht nur innerhalb der in der Investigation zum Einsatz kommenden Verifizierungsverfahren und Darstellungen eine Reaktion auf die Evidenzkrise des Ausgangsvideos dar. Sie antwortet auf die Situierung des Videos bei Twitter, indem sie diese Plattform selbst zur Veröffentlichung und Bekanntmachung der Recherche wählt. Auch wird *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: The Case of Ayşe Erdoğan* auf der Homepage der Rechercheagentur, in Ausstellungen und im Kontext von journalistischer und wissenschaftlicher Berichterstattung gezeigt und zitiert – neben seiner Wiedereinspeisung in die Plattformlogiken von Twitter erweitert sich der Wirkungsrahmen des Videos dank dieser strategischen Raumverlagerung. Die Erschließung dieser weiteren Bühnen ist insofern zentral, als dass das Video selbst auf dem Twitter-Profil der Agentur ebenso wenig *viral* geht wie der Ausgangstweet. Die Wiederveröffentlichung des Auftritts Ayşe Erdoğan im Rahmen der Investigation bildet als aufwendige Recherche eine Ersatzhandlung und einen bildlogistischen Zirkelschluss zugleich. Sie reagiert auf die mangelnde Anerkennung und fehlende Detaillierung der Ursprungsbotschaft nicht durch plattforminterne Logiken der Reichweitenvergrößerung oder der Like-Intensivierung, sondern indem sie den Ausgangstweet in ein komplexes Evidenzgefüge einarbeitet und durch die Integration innerhalb der Videoinvestigation archiviert und referenzierfähig macht. Mit der Veröffentlichung auf dem Profil von Forensic Architecture erfährt er einerseits eine institutionelle Fundierung, schreibt aber zugleich als *Content* das Profil der Agentur fort. ➤ **Abb. 5** Es entsteht eine Praxis der Bildforensik, die sich innerhalb von Twitter als Feld und Forum zugleich situiert und die Plattform sowohl als prekäre Bühne wie als forensische Szene zu inszenieren weiß.

Mit der hier präsentierten Detailanalyse lässt sich aufzeigen, wie im Kontext digitaler Medienkulturen bildrhetorische und bildforensische Verfahren aufeinander einwirken. Für die Konjunktur solcher rhetorischer Bildforensik-Verfahren zeugen nicht nur die Videoarbeiten von Forensic Architecture. Verwandte Ansätze im Feld zeitgenössischer Kunst wie die Lecture Performances von Rabih Mroué und Lawrence Abu Hamdan oder die Videoarbeiten von Emily Jacir und Hito Steyerl ließen sich unter ähnlichen Parametern, etwa mithilfe des Auftritts, untersuchen. Auch die Berichtspraxis von NGOs wie Amnesty International und Human Rights Watch bedient sich vergleichbarer digitaler Methoden, um auf Menschenrechtsverletzungen hinzuweisen. Ebenso entstehen im digitalen Journalismus Reportagen, die den Arbeiten von Forensic Architecture ähnlich sind. Hierfür sei auf die Einrichtung von Visual-Investigation-Teams der Washington Post und New York Times verwiesen.

In der stilisierten Darstellung, die ich als eine medienästhetische Ersatzhandlung im Format der Videoinvestigation beschrieben habe, gehen forensische und rhetorische Verfahren eine grenzüberschreitende Verbindung ein. Diese Kopplung reagiert auf unterschiedliche Weise auf die Anforderungen, die soziale Medien und digitale Kulturen an dokumentarisches Material stellen. Szenografie, ästhetische Aufbereitung und wiedererkennbare Bildsprache sind notwendig, um sich von der Masse an verfügbaren Bildern und Clips abzuheben und durch eine bewusste Zuspitzung und Komprimierung auf einen Datenüberfluss zu reagieren. Zudem reagieren diese Verfahren auf die Rezeption, die Bilder in den sozialen Medien, vor allem im Kontext politischer Äußerungen, erfahren. Angesichts der ‚Hermeneutik des Verdachts‘, dem grundsätzlichen Zweifel einer hinterfragenden Bildbetrachtung,³⁵ derzufolge jegliches Material als Manipulation oder Täuschung gelten kann,³⁶ wird eine forensische Analyse als Medienkompetenz notwendig, um Authentizität und Glaubwürdigkeit zu vermitteln. Als eine wechselseitige Herausforderung aus kontextspezifischer *energeia* und *enargeia* ergibt sich das Modell eines Evidenzprozesses, der in der audiovisuellen Anordnung eines Videos sowohl die szenischen Verfahren des Vor-Augen-Stellens als auch die analytischen Methoden der Indiziensichtung und -auswertung vereint.



5: Twitter-Profil der Agentur Forensic Architecture.

35 Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick: Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're so Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You. In: dies. (Hg.): Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity, Durham 2003, S. 123–151, hier: S. 126.

36 Vgl. Damien Smith Pfister, Carly S. Woods: The Unnaturalistic Enthymeme: Figuration, Interpretation, and Critique after Digital Mediation. In: Argumentation and Advocacy, Jg. 52, 2016, Heft 4, S. 236–253.