

Mira Anneli Naß

Bremen

Bilder von Überwachung oder Überwachungsbilder?

Zur Ästhetik des Kritisierten als Ästhetik der Kritik bei
Hito Steyerl und Forensic Architecture

Abstract: Vermehrt halten „operative Bilder“ (Farocki) Einzug in das Feld zeitgenössischer Kunst. Trotz einer affirmativen Ästhetik wird ihrer künstlerischen Appropriation häufig ein kritischer Impetus zugesprochen. Doch was unterscheidet den subversiven vom repressiven Bildgebrauch? Dem Text liegt die Frage nach einer spezifischen Ästhetik der Kritik zugrunde. Wie verhalten sich Form und Inhalt zueinander – gelangen sie *durcheinander* zum Ausdruck? Anhand einer Analyse digitaler Montagetechniken bei Hito Steyerl und Forensic Architecture fragt der Aufsatz danach, ob deren bildliche Kritik reziprok einem emanzipatorischen Projekt der Bildkritik verpflichtet ist. Er formuliert die These, dass eine gegenwärtige Emphase des Kunstfelds zur Kritik einem Kritikalitätsimperativ unterworfen ist, der häufig weniger kritische Distanzierung von Wahrheitsdiskursen denn ihre direkte Affirmation produziert.

Mira Anneli Naß (M.A.), seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Kunstwissenschaft der Universität Bremen. Dissertationsthema: Vom Sichtbarkeits- zum Sicherheitsdispositiv. Visuelle Strategien der Narration von Überwachung, Macht und Öffentlichkeit (Arbeitstitel). Studium: Kunstgeschichte, Literatur- und Theaterwissenschaft in München und Florenz, Theorie und Geschichte der Fotografie an der Folkwang UdK. Forschungsschwerpunkte: Fotografie, Kunst, Überwachung, politische Ikonographie.

1. Operative Bilder im Kunstfeld

Als erste Definition der Kritik schlage ich also die allgemeine Charakterisierung vor: die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.¹

Die Künstlerin Hito Steyerl und das am Goldsmith, University of London situierte Recherchekollektiv Forensic Architecture nutzen in ihren multimedialen Videoinstallationen visuelle Darstellungsformen und Technologien hegemonialer Machtnarrative: Sie setzen bildgebende technokratische Instrumente wie Geoinformationssysteme und CAD-Programme ebenso wie Surveillance- oder „Gun Tape“ Footage² ein. In Anlehnung an Harun Farocki begreife ich diese Bildformen im Folgenden als *operative Bilder*³: Bilder der Satellitenaufklärung, der automatisierten Überwachung und „Point of View-Shots aus Bomben“⁴. Ich definiere diese „Technobilder“⁵ als an spezifisch militärische, ökonomische und wissenschaftliche Gebrauchsweisen gekoppelte und „in reglementierte Prozesse der Herstellung, Speicherung, Distribution und Auswertung“⁶ eingebundene technisch-instrumentelle Bildformen.

Hito Steyerl erprobt in ihrer Videoarbeit *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013) mithilfe von Satellitenaufnahmen auf humoristische Weise Negationsstrategien, die das Primat wie Desiderat eines gegenwärtigen Sichtbarkeitsparadigmas zu durchkreuzen oder zu unterlaufen suchen. Auch das Forschungskollektiv Forensic Architecture⁷ nutzt in seinen investigativen Recherchearbeiten solch technisch-instrumentelles Footage in Kombination mit architektonischen 3-D-Modellen und filmischen Simulationen. Seine detektivischen Videoarbeiten sind digitale Formen einer forensischen Bildarchäologie und der (filmischen) Montage unterschiedlicher maschineller Bildformen. Mit mehrminütigen, ästhetisch aufbereiteten Recherchen zu fragwürdigen internationalen Militäreinsätzen will sich das Kollektiv gegen verschleiernde staatliche Informationspolitik in Fällen globaler Menschenrechtsverletzungen wenden.⁸

Steyerl und FA machen über die Aneignung visueller Codierungen von Macht- und Gewaltstrukturen zunächst auf allgegenwärtige staatliche und ökonomische Kontroll- sowie militärische Überwachungsmechanismen aufmerksam. Damit können sie als ein Symptom der gegenwärtigen Kunstwelt gelten: Vermehrt halten operative Bilder Einzug in das Feld zeitgenössischer Kunst. *Trotz oder gerade wegen*

¹ Foucault 1991: 12.

² Walczak 2018.

³ Farocki 2004.

⁴ Eschkötter/Pantenburg 2014: 207.

⁵ Flusser 1996: v.a 140.

⁶ Meyer 2019: 22.

⁷ Im Folgenden FA.

⁸ <https://forensic-architecture.org/about/agency> (14.12.2020).

einer oberflächlich affirmativen und systemimmanenten Ästhetik wird ihrer künstlerischen Appropriation häufig ein kritischer Impetus zugesprochen. Aus der Beobachtung, dass Institutionen der Macht und deren sogenannte (künstlerisch-aktivistische) Kritiker_innen dieselbe Ästhetik teilen, ergibt sich die diesem Beitrag zugrunde liegende Frage nach einer spezifischen *Ästhetik der Kritik*, die den subversiven vom repressiven Bildgebrauch unterscheidet.

Im Feld gegenwärtiger Kunst hat Kritik Konjunktur. Gute Kunst, so scheint es häufig, ist kritische Kunst. Das mag zwar auch an einer Politisierung der Öffentlichkeit liegen, doch zunehmend fällt Kritik einer Fetischisierung zum Opfer, die nicht zuletzt mit kapitalistischen Wertbildungsmechanismen zusammenhängt. Seit einigen Jahren erfährt politische Kunst eine Aufwertung, deren bisweilen wahllose Klassifizierungsmechanismen einem öffentlichen Legitimationsdruck geschuldet scheinen: Juliane Rebentisch definiert die Kunstwelt der Biennalen, Documenten, Manifestas, Museen und Kunstvereine – die sich in Abgrenzung zum wertorientierten Kunstmarkt häufig als der intellektuelle Teil der Kunstwelt inszeniert – als abhängig von einer kapitalistischen (Projekt-)Ökonomie, deren staatliche Förderprogramme eine institutionelle Pflicht zum Rechtfertigungs-narrativ nach sich zögen. Die Kunstwelt stelle sich emphatisch in das Zeichen des Politischen, um unter anderem dem Aufwertungsmechanismus einer sozialen Nützlichkeit von Kunst *als* Gesellschaftskritik nachzukommen.⁹ Kritikalität wird so zur Leitwährung, die Kritikalitäts*wunsch* und *-imperativ* zugleich umfasst, und die Spezifika einzelner Werke häufig undifferenziert vernachlässigt.¹⁰ Die folgende Analyse zweier exemplarischer Arbeiten von Steyerl und FA will ein Plädoyer dafür darstellen, diese Tendenz des Kunstfelds zu hinterfragen und Kontexte ernst zu nehmen.

2. Hito Steyerl: *How Not to Be Seen*

Die Filmemacherin Hito Steyerl nutzt in ihrer Videoinstallation *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013) visuelle Darstellungsformen digitaler (Selbst)Kontrolle und universeller Sichtbarkeit. Spielerisch setzt sie sich mit der Frage auseinander, wie es angesichts eines flächendeckenden Netzwerks aus (visuellen) Kontrollmechanismen möglich sein kann, in realweltlichen und virtuellen Räumen weniger *unsichtbar* zu sein denn vielmehr *nicht gesehen* zu werden. Angelehnt an das beliebte Format von Onlinetutorials bietet Steyerl in fünf aufeinander aufbauenden Lektionen pragmatische „Gebrauchsanweisungen für handfeste Interventionen“¹¹ sowie absurd-komische und symbolische Handlungsvorschläge an: Neben dem simplen Hinweis, *einfach aus dem Bild zu gehen* oder in einer *gated community* zu leben, schlägt die Künstlerin unter anderem vor, eine *Frau*

⁹ Rebentisch 2019.

¹⁰ Vgl. Edlinger 2015 und Reckwitz 2012.

¹¹ Kammerer 2008: 326.

über 50 oder kleiner als ein Pixel zu sein. Unsichtbarkeit – und damit auch immer Sichtbarkeit – identifiziert sie als Drohung *und* Privileg zugleich.

Ihre verspielte digitale Bildgenerierung, die bisweilen dilettantisch anmutet, kontrastiert die Künstlerin mit Surveillance Footage: Als wiederkehrendes Format nutzt Steyerl Bilder der Fernerkundung wie Fotografien der Satellitenaufklärung. Solche Luftbildaufnahmen dienen ihr als Visualisierungen eines maschinellen, heute häufig algorithmisch gesteuerten Sichtbarkeitsdispositivs. Die ihnen zur Seite gestellten bildtheoretischen Parameter („how to become invisible by becoming a picture“) verweisen auf ein Verständnis von (Un-)Sichtbarkeit *als* Bildlichkeit: Sie werden mithilfe pantomimisch nachgeahmter Gesten des *scrollens* oder *wipens* auch semantisch evoziert und implizieren damit ein digitalisiertes Verständnis räumlicher Navigier- und Skalierbarkeit.

Hier offenbart sich die entscheidende Ambivalenz von (Un-)Sichtbarkeit im Zeitalter von Big Data: Steyerl macht die fundamentale Differenz zwischen menschlichem Sehen und algorithmischer Mustererkennung zur Grundlage ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Sie praktiziert Formen der Unsichtbarkeit, die häufig zwar vollkommen sichtbar für das menschliche Auge sind, jedoch nicht wahrnehmbar für maschinelle Sensoren.

2.1 Resolution Target

Innerhalb der fünf Lektionen lässt sich die 15-minütige Videoarbeit in drei Settings unterteilen, deren Ebenen ineinander übergehen und stets von Anweisungen und Ausführungen begleitet werden: Die einführende Kameraeinstellung zeigt die Künstlerin vor einem Greenscreen. Gestisch performt sie die von einer mal männlich, mal weiblich codierten Computerstimme vorgetragenen Anweisungen („to go off screen“, „to scroll“ etc.). Die Verhandlung eines gegenwärtigen Sichtbarkeitsdispositivs wird so unmittelbar als bildtheoretische und -technologische Auseinandersetzung sowie körperliche Kulturtechnik eingeführt. Zweites Setting ist das computergenerierte Modell einer *gated community*. Durch dieses gleitet eine virtuelle Kamera zu treibendem Sound an schemenhaften und gesichtslosen Gestalten vorbei. Der dritte Bildraum situiert sich in einer kargen Landschaft, deren Ansicht zwischen analogen und digitalen Bildformen und -qualitäten wechselt: Es ist das Motiv eines asphaltierten Kalibrierungsfelds aus der kalifornischen Mojave-Wüste, das als Sinnbild für die Bedeutungsverschiebungen maschineller Sichtbarkeit dient: In den 1950er und 1960er Jahren wurde es von der NASA und der US Air Force angelegt, „[to] test, calibrate, and focus aerial cameras travelling at different speeds and altitudes“¹². Das Motiv, das während der Frühphase des kalten Kriegs zur Kalibrierung optischer Sensoren der Fernerkundung entwickelt wurde und damit die Entwicklung von Spionagesatelliten impliziert, wiederholt sich andernorts: Vor dem Greenscreen ist ein für Fotosets

¹² Center for Land Use Interpretation 2013, hier zitiert nach Bräunert 2016: 25.

übliches, handliches USAF-Chart positioniert (Abb. 1). Es dient Steyerl als Projektionsfläche und Bildträger für Erdansichten aus dem Orbit, in die die Kamera hinein- und herauszoomt. Als tradiertes Stilmittel impliziert der Wechsel zwischen einer Mikro- und Makroebene eine (visuelle) Beziehung zwischen der Einzelnen und der (visuellen) Imagination eines großen Ganzen. Diese filmische Rhetorik verweist auf Relationen zwischen Individuum und Gesellschaft, auf Strukturen zwischen sozialer Metaphysik und politischer Ästhetik.¹³

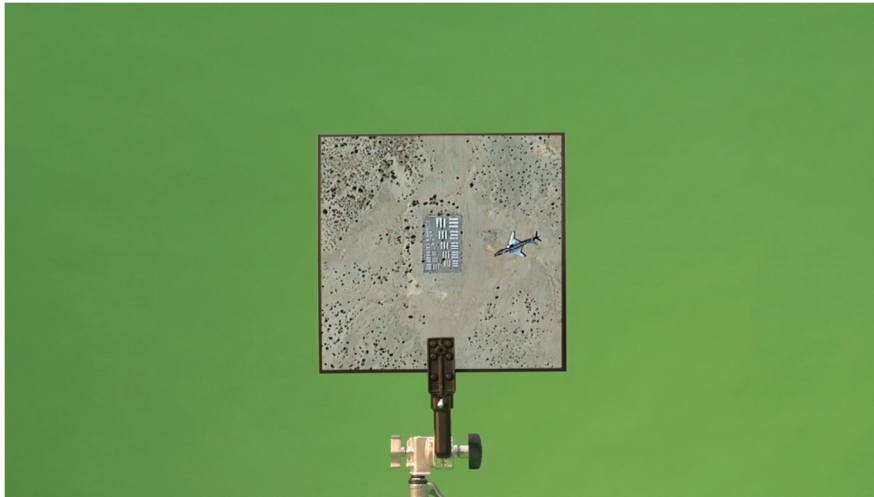


Abb. 1: Screenshot aus *How Not to Be Seen*: 00:01:18

Die formal verknüpften Bilder (Greenscreen, Chart, Satellitenbild) fungieren als *hyperimage*: Als kalkuliertes Zusammenspiel von unterschiedlichen Bildwerken zu einer übergreifenden (Bild-)Einheit kommt diese Zusammenstellung einer (medien-reflexiven) Deutung und ästhetischen Wertung der verlinkten Elemente gleich.¹⁴ „Der Begriff *hyperimage* bezeichnet das Zusammenspiel einer Mehrzahl von Bildern *in praesentia*“, schreibt Felix Thürlemann, in dem jedoch „jedes Bild [...] vom individuellen Betrachter immer auch auf eine wechselnde Anzahl von Bildern *in absentia*“ bezogen wird. Steyerls operative Bilder stehen weniger für sich selbst als für ein Objektschema des digitalen Bildernetzwerks: „Wir schauen durch ein Bild auf andere Bilder hindurch.“¹⁵ Satellitenaufnahme und Resolution Target werden nicht nur so zueinander in Beziehung gesetzt: Während die männlich codierte Computerstimme zu klimperndem Sound verschiedene Taktiken der Camouflage aufzählt, verschmilzt die mit Tarnmustern geschminkte Künstlerin zunehmend mit einem vielfarbigen Hintergrund, bis sie sich in einer zunächst semitransparenten Satellitenansicht der Erde auflöst (Abb. 2). Blinkende Farbfelder überlagern Teile des

¹³ Vgl. Toscano/Kinkle 2015: 1–6.

¹⁴ Thürlemann 2013: 8.

¹⁵ Ebd.

(Kamera-)Blicks, der sich nun im Sinkflug befindet und knapp über der Erdoberfläche endet. Fotografische Luftbildaufnahmen des Kalibrierungsfelds in divergierender Qualität demonstrieren die technischen Entwicklungen zunehmend höherer Auflösung. Am Ende der Szene schwebt die Kamera in vertikaler Ansicht und zu schräger Musik über dem finalen Luftbild eines Resolution Targets, das von identitätslosen Pixelperformer_innen bevölkert wird. (Abb. 3)



Abb. 2: Screenshot aus *How Not to Be Seen*: 00:05:16

2.2 Apollinischer Blick

Das Satellitenbild der Erde, das Anselm Franke als „last universal icon“ beschreibt und das ein Symbol einer undifferenzierten Einheit und „boundless containment“¹⁶ zugleich darstellt, nutzt Steyerl, um auf einen apollinischen Blick der Sichtbarmachung zu verweisen.¹⁷ Dessen strukturelle Bezüge zu einer imperialistischen Blicktradition verortet sie so in gegenwärtigen soziopolitischen und technologischen Kontroll- und Überwachungsmechanismen. Die befremdliche gottgleiche Perspektive von nirgendwo entspricht dem scheinbar neutralen Kontrollraum eines unbegrenzten Auges von Militär und Wissenschaft, den nicht zuletzt Donna Haraway mit ihrer These des „god-trick“¹⁸ im Sinne einer feministischen Wissenschaftskritik als Inbegriff universalistischer Wissenschafts- und Sichtbarkeitslogiken, als exemplarische Metapher des entkörperlichten Blicks sozialer Kontrolle definierte. Steyerl setzt ihm hier zwei Inszenierungen entgegen: Im Bild der körperlichen Auflösung der Künstlerin in der apollinischen (Erd-)Ansicht und im Tanz der Pixel-Phantome vor einem hochauflösenden Satellitenbild offenbart sich die Ambivalenz drohender technologischer Sichtbarkeit *und* schützender Unsichtbarkeit zugleich.

¹⁶ Franke 2013: 14.

¹⁷ Vgl. Cosgrove 2001.

¹⁸ Haraway 1988: 581.



Abb. 3: Screenshot aus *How Not to Be Seen*: 00:07:02

Indem Sichtbarkeit zunehmend als Bildlichkeit verstanden wird, wandelt sich der soziale Raum zur performativen Bühnensituation, doch geht damit gleichzeitig ein Gesichtsverlust einher: Die Pixelquadrate anonymisieren die Performer_innen und verdeutlichen, dass sich das Subjekt der „facialen Gesellschaft“¹⁹ als von technologischen (Bild-)Bedingungen abhängig konstituiert. Steyerl konkretisiert dies, indem sie sich zum Zweck der Anonymisierung ein Smartphone horizontal vor die Augenpartie hält: ein technikkritisches, jedoch mitnichten technikpessimistisches Moment, sondern widerständige Geste der technologischen Aneignung. Die ästhetische Kontrastierung des operativen Bildmaterials unterstützt diese visuelle Reflexion: Mittels einer analytischen Dichotomie aus Überblendung und Montage des Satelliten-Footage mit dem künstlerischen Filmmaterial, so die These, bricht sie dessen immersiven, göttlichen Blick von nirgendwo und die dem Bildmaterial inhärente Egoperspektive.

44

2.3 Humor und Montage

Steyerl untersucht die (digitale) Kalibrierung militärischen Sehens anhand eines mehr oder weniger funktionslos gewordenen Modells: Die Linien-Anordnung eines Resolution Targets „is not well-suited for computer analysis“.²⁰ Mit solch irritierenden Negationsstrategien und unerwarteten Kontextwechseln zwischen Satellitenbild und theatraler Performance beginnt auch die Wirkung des Witzes,

¹⁹ Macho/Treusch-Dieter 1996.

²⁰ Bräunert 2016: 24.

schreibt der Literaturwissenschaftler Hanno Möbius, „und mit ihr setzt auch in der Montage die Aneignung durch die Rezipient_innen ein.“²¹ Humor und Montage werden als reflexive Instrumente einer kritischen Gesellschaftsanalyse genutzt, indem sie einen Bruch mit der affirmativen Ästhetik des operativen Bildmaterials und dessen entkörperlichtem und universalistischem Kontrollblick verstärken. Steyerl tritt so für eine partiale Perspektive und einen *situierten* Universalismusbegriff ein. Diese Programmatik knüpft an Haraways Plädoyer für eine Wissenschaft des situierten Wissens an, dessen Argumente nicht zufällig mit einem blick-metaphorischen Vokabular ausgeführt werden: „I am arguing for the view from a body [...] versus the view from above, from nowhere, from simplicity.“²²

Steyerl mag so auch auf den Kritikbegriff Michel Foucaults referieren, der eine kritische Bewegung weniger als Entgegensetzung und Reaktion *auf* als vielmehr selbst als Element *innerhalb* von Regierungspraktiken begreift, „nicht aus der Gewissheit der Distanz, sondern aus dem Involviertsein in eine Lage“.²³ Kritik ist stets eine Bezugnahme, da sie „eine Beziehung zu der Situation her[stellt], die überwunden werden soll.“²⁴ Für Foucault, der wesentlich ein am Kantschen Aufklärungsbegriff orientiertes, poststrukturalistisches Kritikverständnis (mit)prägte, zieht die *differenzierende Wahrnehmung* die Verinnerlichung des individuellen Rechts nach sich, „die Wahrheit auf ihre Machteffekte [...] und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin [zu befragen]“²⁵ – und so die *Zurückweisung von* und den *Widerstand gegen* Disziplinierungs- und Kontrollansprüche.²⁶

Die analytische Stärke von Steyerls Nutzung des operativen Bildmaterials liegt demzufolge weniger in einer affirmativen „Wahrheitsästhetik“²⁷ denn in ihrem humoristischen Spannungsverhältnis. Die Künstlerin moralisiert nicht, sondern wirft wahrheitskritische Fragen fern einer kulturpessimistischen Technikfeindlichkeit auf. Im Sinne produktiver (Bild-)Raumaneignung skizziert die Künstlerin gouvernementale Handlungsspielräume, in denen sie Techniken der Selbstbestimmung verortet. Solch „kritisch-reflexive Praktiken erlauben dem Subjekt, trotz der Beeinflussung durch die Macht die eigenen Bedürfnisse zu verfolgen“²⁸, die Foucault als „Technologien des Selbst“²⁹ bezeichnet.

²¹ Möbius 2000: 87.

²² Haraway 1988: 589.

²³ Huber et al. 2007: 8.

²⁴ Jaeggi und Wesche 2009: 8

²⁵ Foucault 1992: 15.

²⁶ Foucault bezieht sich auf Kants Absage an die menschliche Unmündigkeit, in der „Kritik die Funktion der Entunterwerfung“ habe. Foucault 1992: 15.

²⁷ Rebentisch 2013: 41.

²⁸ ARCH+ 200: 106.

²⁹ Foucault 2007.

3. Forensic Architecture: *The Bombing of Rafah*

Die Forschungsgemeinschaft Forensic Architecture rekonstruiert mithilfe maschineller Sichtbarkeitsdispositive soziopolitische Ereignisse in modellhaft angeordneten digitalen Raumdispositiven. Bestehend aus Architekt_innen, Softwareentwickler_innen, Filmemacher_innen, Journalist_innen, Künstler_innen und Jurist_innen fungiert das Kollektiv als Kippfigur zwischen den Feldern der Kunst und des Aktivismus: Um im Sinne einer „counter-forensics“³⁰ öffentlichkeitswirksam gegen staatliche Kontrollstrategien vorzugehen, eignet sich die interdisziplinäre Gruppe in kollaborativen Verfahren ein ästhetisches Potpourri aus visuellen Macht- und Wissenschaftsnarrativen an. Im Sinne eines erweiterten Architekturbegriffs integrieren sie filmisches und fotografisches Material in architektonische 3-D-(Stadt)Modelle und (Raum-)Simulationen: Mehrdimensionale Bildebenen verschränken (audio-)visuelles Footage mit Technologien zur Modellierung virtueller Räume, mit Navigationskarten oder (kartografischen) Praktiken der Fernerkundung wie photogrammetrischen Messmethoden, mit Human-Machine-Interfaces sowie Multifunktionsdisplays. In diesen hybriden digitalen Displays, die sie „political plastic“³¹ nennen, greifen sie auf Montagetechniken wie klassische Doppelprojektionen und 3-D-Raumschachtelungen zurück. Auf Basis der Idee einer „Wissensproduktion und Wahrheitsfindung durch Forensis als einer kritischen und dialogischen Praxis zwischen Politik, Wissenschaft und Kunst“³², richtet sich ihr Fokus auf operative Bilder als forensische Spuren.³³ Sie verstehen „forensic aesthetics [...] as a metaphor for photography“³⁴ und greifen so explizit auf fotohistorische Indexikalitätsrhetoriken zurück.

Die omnipräsente Drohung, alles und jedes hinterlasse (heute) nachvollziehbare Spuren, verspricht FA in eine widerständige Praktik zu wandeln: Ihre bildlastigen Computermodelle – häufig Auftragsarbeiten von NGOs – sollen sich gegen die offizielle Berichterstattung von staatlicher Seite richten und auch vor Gericht Bestand haben, womit FA in die Rolle der Detektivfigur schlüpft. Ihre Investigationen werden begeistert von der Kunstwelt aufgenommen: Ausstellungsräume sollen ihnen als „alternative Gerichtssäle“³⁵ dienen. Damit rekurriert das Kollektiv auch auf das Programm der (klassischen) Avantgarden, das die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben forderte.³⁶

³⁰ Weizman 2017: 68–71 und Keenan 2014. Der Begriff geht zurück auf Sekula 1993.

³¹ Vgl. Weizman 2010.

³² Michel 2017: 691.

³³ Forensic Architecture 2014.

³⁴ Boshi 2020: 259.

³⁵ Stahl 2018.

³⁶ Bürger 1974.

Die Videoarbeit *The Bombing of Rafah* (2014) dient als Fallbeispiel. Innerhalb von neun Minuten präsentiert sie einen schwer überschaubaren Bild- und Methodenkorpus, weshalb hier prägnante Fäden dieser komplexen Struktur beleuchtet werden. *Trotz* oder *gerade aufgrund* dieser Überwältigungsstrategie bietet die selektive Analyse jener dichten medialen Untersuchung eines kriegerischen Konflikts einen exemplarischen Einblick in die Arbeitsweise des Kollektivs. Um den Abwurf spezifischer Fliegerbomben im Auftrag von Amnesty International als menschenrechtswidrig zu klassifizieren, entwickelt die Rechercheagentur mithilfe wissenschaftlicher Bildstrategien einen scheinbar objektiven Zeigegestus, der die Rezipient_innen ohne weitere Kontextinformationen von dieser Klassifizierung zu überzeugen versucht. FA präsentiert eine medienforensische Zeit- und Raumkapsel, die innerhalb des Videos lediglich einen Ort verrät: die Stadt Rafah im Gazastreifen.³⁷ Trotz eines *offensichtlichen Raunens* bleibt die Frage nach Grund und Herkunft der abgeworfenen Sprengkörper ungeklärt. Damit geht die Investigation aber *über* einen Akt des Zeigens hinaus: Im Gewand einer objektiv-wissenschaftlichen Untersuchung vermittelt sie die unumstößliche Lesart eines spezifischen Ereignisses und will visuelle Faktizität schaffen. Diese Investigation ist auf forensische Beweisführung angelegt. „Doch was weisen diese Nachweise eigentlich nach?“³⁸, fragt Monika Dommann. „Welche Evidenzen werden [...] fabriziert? Mit welchem medialen Einsatz? Wer wird dabei adressiert? Und wozu?“³⁹

3.1 Dokumentarischer Jargon

The Bombing of Rafah vereint unterschiedliche Bild- und Präsentationsrhetoriken. In ihrer vielfältigen Kombination macht sie sich tradierte „Ästhetik[en] der Objektivität“⁴⁰ zunutze und kreiert so einen „dokumentarischen Jargon“⁴¹. Bei einer Auswahl von „thousands of images and videos shared online, or sent directly to FA, by citizens and journalists“⁴² handelt es sich etwa um fotografische und filmische Aufnahmen aus den Sozialen Medien, die augenscheinlich das Umfeld der Detonation beleuchten: In Staubwolken gehüllte Straßenzüge, panische Menschen, heulende Sirenen, schreiende Sanitäter. FA profitiert von einem Phänomen, das von der Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Kari Andén-Papadopoulos als „citizen camera-witnessing“⁴³ beschrieben wurde und als eine „Kamera-Zeugenschaft der Bürger_innen“⁴⁴ verstanden werden kann. FA geht es weniger

³⁷ Vgl. Dommann 2015. Die Homepage und Publikationen bieten dagegen einen dichten Paratext.

³⁸ Dommann 2015: 172.

³⁹ Ebd.: 169.

⁴⁰ Zimmermann 2009.

⁴¹ Steyerl 2015: 106.

⁴² Forensic Architecture 2015.

⁴³ Andén-Papadopoulos 2014.

⁴⁴ Schankweiler 2019: 13.

darum, diese Einzelaufnahmen in ihrer Vielfalt zu analysieren, als vielmehr darum, das spezifische Geschehen vordergründig als ein *medial vermitteltes* Ereignis auszuweisen, das Affektgemeinschaften erzeugt. (Abb. 4)

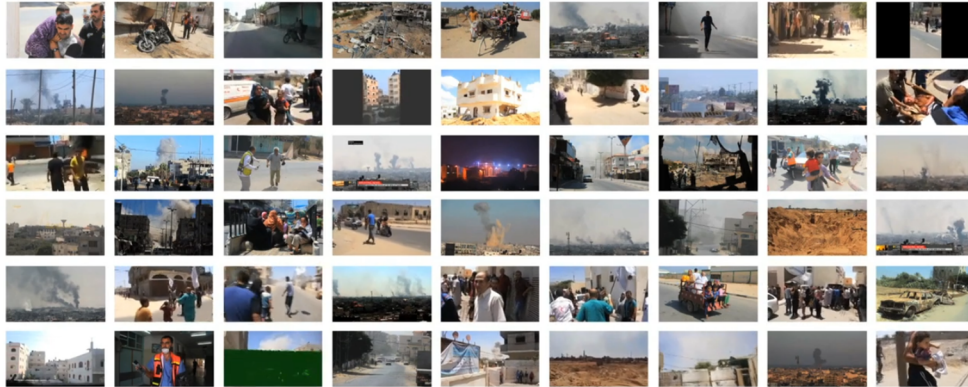


Abb. 4: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:00:22

Als eine einführende Sequenz formuliert dieser Bilderteppich einen Grundtenor des Videos: Das vielfältige Material impliziert eine widerständige Vielstimmigkeit von unten, „weil“, schreibt Kerstin Schankweiler zu digitalen Bildprotesten, „die vielen Handykameras im öffentlichen Raum eine regelrechte Überwachung des Staates darstellen.“⁴⁵ Das suggeriert die Glaubhaftigkeit und demokratische Multiperspektivität der Untersuchung. Die Rechercheagentur inszeniert sich reziprok als vermittelnde Instanz, womit im juristischen Feld ihr Expert_innen-Status einhergeht, denn „vor Gericht erscheint kein Gegenstand ohne einen Experten, der ihn präsentiert“⁴⁶. Die Gruppe tritt als Anwaltschaft *gegen* bzw. Kontrollinstanz *des* staatlichen Überwachungsapparates auf und verdeutlicht, wie Sichtbarkeit zunehmend *als Sicherheit* verstanden wird.

⁴⁵ Ebd.: 17–18.

⁴⁶ Keenan/Weizman 2020: 29.

3.2 Postulat technologischer Objektivität

Die taktische Counter-Surveillance potenziert sich in einem charakteristischen Bildernetzwerk, das weniger die Erfindung neuer denn die archivarisches Verschaltung bestehender Bildrhetoriken darstellt, die Schankweiler als „Paradigma digitaler Bildkulturen“⁴⁷ bezeichnet. Die affizierenden Smartphonebilder werden an animierte CAD-Bilder oder kartografische Luftbildaufnahmen gekoppelt. Ähnlich dem *hyperimage* wird das Footage innerhalb des Modells angeordnet, Bild und Modell ergänzen sich reziprok als „Baustein[e] positiver Wissenschafts[- und Informations]architekturen“.⁴⁸ (Abb. 5) Eine virtuelle Kamera liefert einen Überblick aus der Vogelperspektive und navigiert durch enge Straßen. Diese spezifische Navigation weckt Assoziationen an eine „Betrachter[_innen] destabilisierende, Flugbewegung und Kameraführung entkoppelnde Blickregie“⁴⁹. Mit dem Surveillance Footage kreiert diese apparative Disposition ein militärisches (Bild-)Dispositiv.

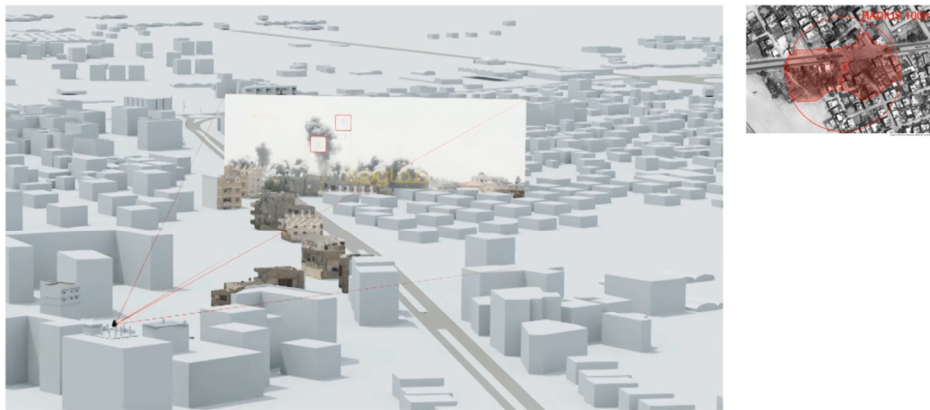


Abb. 5: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:06:42

Die Aufnahmen sind keine stummen Zeugen, sondern werden von einem weiblich gelesenen Voiceover eingeordnet. Merkwürdig unsituierd kommentiert die extradiegetische Erzählerinnenstimme explizit, *was* gesehen wird und *wie* das Gesehene

⁴⁷ Schankweiler 2019: 60.

⁴⁸ Steyerl 2008: 27.

⁴⁹ Walczak 2019, 607.

zu interpretieren ist. In Kombination mit schnellen Bildabfolgen und Aneinanderreihungen von Informationen scheint jene Rhetorik keine Zweifel zulassen zu wollen. Dieses „forensische Imaginäre“⁵⁰ knüpft an eine Definition forensischer Wissenskultur an, die „keine Kontroversenkultur [pflegt], sondern [...] Rechtsmittel für die juristische Entscheidungsfindung her[stellt].“⁵¹

Im visuellen und narrativen Zentrum steht stets die Rauchwolke der Detonation als eine *der* Metaphern der indexikalischen Spurensuche. Die Kameras kreisen multiperspektivisch um sie herum, den langen Beobachtungsphasen einer Drohne vor und nach einem Waffeneinsatz gleich. Das Kollektiv, das nicht vor Ort recherchierte, wiederholt so die räumliche Trennung von Videokamera und Display, die Grégoire Chamayou in seiner Theorie der Drohne als „neuartige Kombination aus physikalischer Ferne und Augennähe“⁵² beschreibt. Zur Analyse der spezifischen Sprengkörper wird auf eine wissenschaftliche Bildsprache zurückgegriffen: Ein Zeitstrahl schafft temporale (Ein-)Ordnung, Pfeile und Markierungen lenken gezielt den Blick, um Krater, Perspektiven, Blickachsen und Kamerastandorte *in* und *zwischen* den Bildern zu berechnen und hervorzuheben. So werden operative Bilder *lesbar* gemacht, um zu verdeutlichen, was wir sehen *sollen*, *worauf* es ankommt – und *worauf nicht*. (Abb. 6)

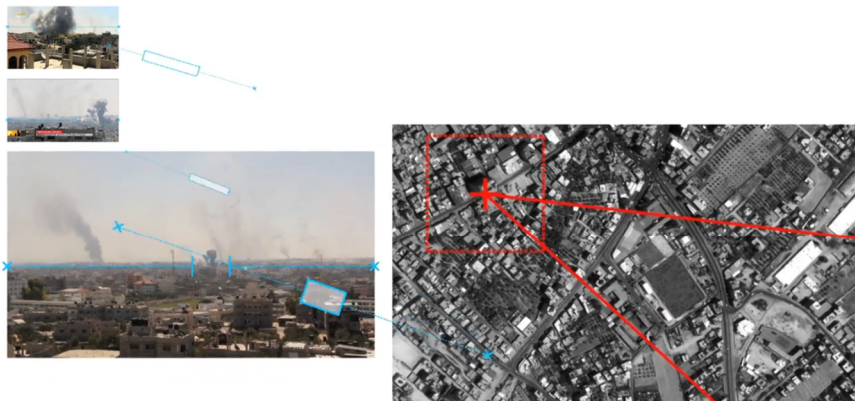


Abb. 6: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:01:51

⁵⁰ Holert 2008: 112.

⁵¹ Ebd.: 169.

⁵² Chamayou 2014: 128.

3.3 Mobilisierung von Evidenz

Sicherlich handelt es sich bei den Videoarbeiten FAs um ästhetisch eindrucksvoll aufgearbeitete Rechercheergebnisse. Als Form eines institutionskritischen Medienaktivismus verdeutlichen sie zivilgesellschaftliche Aneignungsmöglichkeiten operativer Bilder, die Handlungsmacht neu zu verteilen suchen. Nichtsdestotrotz irritiert ihr bildbasierter Evidenzanspruch und dessen „befremdliche[r] ungebrochene[r] Glaube an die befreiende Macht von Technologien, Expert_innenwissen und einem gottgleichen Blick von nirgendwo“⁵³. Eine notwendige Reflexion situierter Wissenspraktiken geht zugunsten von Prozessen einer visuellen Technik der Evidenzerzeugung verloren. Mithilfe dieses positivistischen und technokratischen Wissenschaftsverständnisses erneuern sich unter dem Vorwand einer assoziativen Logik das Postulat technologischer Objektivität und das Primat des Materiellen. Das knüpft an die Grundannahme der Forensik an, Ereignisse würden sich in Dinge einschreiben, womit ein essentialistischer Raum- und ontologischer Bildbegriff erneuert wird. Operative Bilder fungieren hier – visuellen Datifizierungsstrategien gleich – als Autoritäten (natur)wissenschaftlicher Bildgebungsverfahren und Ausdruck instrumenteller Vernunft.⁵⁴ Ihr Einsatz potenziert eine Mobilisierung (visueller) Evidenz, während die Zusammenstellung des in sich diversen Materialkonvoluts zu einer Nivellierung der qualitativ-technischen und inhaltlichen Unterschiede führt: Es sind weniger die einzelnen medialen Bestandteile, die einen Evidenzstatus beanspruchen, als ihre ästhetische (An-)Ordnung innerhalb des multimedialen Displays. FA nutzt den spezifischen „Zirkulationismus“⁵⁵ digitaler Bildernetzwerke. So entsteht *trotz oder gerade aufgrund* eines offensichtlichen Konstruktionscharakters ein scheinbar sinnvolles und authentisches Ganzes. Diese runde Narration und *sleeke* Ästhetik birgt Potenzial zum *binge-watching* und lässt sich an Gerrit Walczaks These von „operativen Bildern als Kriegspornographie“⁵⁶ rückkoppeln.

Die Montagetechnik fungiert hier nicht als Verräumlichung analytischen Denkens mithilfe ästhetischer und narrativer Brüche. In ihrem Fokus steht weniger der dem Nebeneinander von Bildern zu eigene visuelle Vergleich als kritische Operation. Sie ist vielmehr eine komplexitätsreduzierende Methode der Vervollständigung eines sinngenerierenden Erzählraums, der mit der Audiospur einer Augenzeugin verifiziert und emotionalisiert werden soll. Damit geht nicht nur eine für den kritischen wissenschaftlichen Bildgebrauch essenzielle Quellenkritik verloren. Abschließend aneinandergereihte Porträts überwiegend getöteter Frauen und Kinder erzeugen in der Tradition einer medialen Feminisierung der Opfer vielmehr

⁵³ Michel 2017: 693.

⁵⁴ Zur Tradition einer „objektiven Ästhetik“ vgl. Daston/Galison 2017 und Zimmermann 2009.

⁵⁵ Steyerl 2014. Vgl. Dommann 2015: 172.

⁵⁶ Walczk 2018: 617.

ein paternalistisches Rettungsnarrativ, das einen „Appell an männliches Soldatentum impliziert“⁵⁷.

Der Anschein (demokratischer) Multiperspektivität, der mithilfe des Footage und offensichtlicher Bild-Konstruktionen einen ‚Blick von unten‘ suggeriert, impliziert zwar Nicholas Mierzoffs „Right to Look“⁵⁸. Unter dem ästhetischen Deckmantel wissenschaftlicher Objektivität postuliert sie aber vielmehr Parteilichkeit: Eine prominente Aufnahme der *Rafah*-Arbeit lässt sich als von der palästinensischen Terrororganisation Hamas verarbeitetes Video identifizieren. Sie entpuppt sich als islamistisches Propagandamaterial, dessen entkontextualisierter Einsatz nicht nur deshalb problematisch erscheint, weil die israelischen Luftstreitkräfte als alleiniger Aggressor ins Bild gesetzt werden.⁵⁹ Dem Bombardement ging unter anderem die Entführung israelischer Soldat_innen durch Hamas-Terrorist_innen voraus, in deren Charta die Vernichtung Israels verankert ist.⁶⁰ Das Video verschweigt beide Kontexte: Fernab einer differenzierten Analyse rückt die Arbeit in die Nähe medialer Taktiken der Dämonisierung und Delegitimierung des israelischen Staates, wie sie einer nicht zuletzt im gegenwärtigen Kunstfeld evidenten BDS-Rhetorik zueigen sind.⁶¹

⁵⁷ Wenk 2005: 125; Vgl. Hentschel 2020: 101–104.

⁵⁸ Mirzoeff 2011.

⁵⁹ Eine Assoziation an die tradierte „historische Darstellung des Bösen, verkörpert durch einen Juden“, die stets Teil antisemitischer Verschwörungsideologien ist, lässt sich hier kaum vermeiden; Kahane 2020: 115. Vgl. Krah 2018.

⁶⁰ Im Namen der Hamas werden regelmäßig Selbstmordattentate und andere Angriffe gegen israelische Zivilist_innen verübt. Ihre gängige Taktik ist es, unterirdische Tunnel, Munitionsdepots, Hauptquartiere etc. in Wohngebiete sowie in die Nähe von Krankenhäusern, Moscheen oder Schulen zu verlegen. Für eine Win-win-Situation kalkulieren sie zivile Opfer ein: „[D]er Feind verliert entweder militärisch, weil er davor zurückschreckt, Raketenstellungen in palästinensischen Stadtquartieren zu zerstören, oder politisch, weil die Gegenwehr unweigerlich Frauen, Kinder, alte Menschen in Mitleidenschaft zieht.“ Die Indienstnahme ziviler, meist weiblicher und kindlicher Opfer, ist Teil der Mobilisierung antisemitischer Narrative: „Schockierende Fotos vom Leid der Kinder und den Klagen der Erwachsenen setzen auf Mitgefühl und Empörung der Weltöffentlichkeit, sie spekulieren auf die Wirkungsmacht des latenten Antisemitismus, des jahrhundertealten Klischees vom jüdischen Kindesmörder“; Künzel 2014. Die Homepage FAs verweist zwar auf die Entführung, nicht jedoch auf die Quelle des Videos.

⁶¹ BDS ist eine globale antisemitische Kampagne, deren Ziel die wirtschaftliche, kulturelle und politische Isolation Israels ist. Führende Vertreter_innen bestreiten offen das Existenzrecht Israels. „[...] das islamistische Hamas-Regime im Gazastreifen erhält von BDS indirekt Rückendeckung“; Cheema 2020: 49.

4. Fazit

Operatives Bildmaterial, tradierte wissenschaftliche Zeigestrategien und affizierende Aufnahmen aus den Sozialen Medien fungieren in den Videoarbeiten FAs als visuelle Wirklichkeitsbezüge. Im Schein wissenschaftlicher Objektivität unterstützt das Kollektiv einen fragwürdigen Wahrheitsanspruch, dem es sich zu verpflichten scheint. Während Hito Steyerl diesen spielerisch befragt, ohne das ihm inhärente Spannungsverhältnis aufzulösen, knüpfen FA an das moderne Primat des Visuellen an und ignorieren eine tradierte Bild-Kritik der Kontrollkultur: (Mediale) Sichtbarkeit und Wahrheit treten bei ihnen als deckungsgleich auf. In einer Tradition (fotografischer) Indexikalität schreiben sie dem Bildmaterial (juristische) Beweis-kraft zu und greifen auf die imaginären Energien von Überwachungsbildern zurück, die es doch gerade zu befragen gilt. Ihrem Postulat eines ‚Blicks von unten‘ steht das (elitäre) Selbstverständnis als Gatekeeperin gegenüber, die Material authentifiziert und legitimiert.

Im Sinne einer Sozialfigur der Künstler_in-Kritiker_in können Steyerl und FA als Symptome ihrer Zeit gelten – *obwohl* oder *gerade weil* ihre Werke von unterschiedlicher (kritischer) Qualität sind. Dass beiden gleichermaßen ein kritischer Gestus zugeschrieben wird, werte ich mit Thomas Edlinger als „Indiz für die Beharrlichkeit des Begehrens nach Kritik im Kunstfeld“⁶². Der wissenschaftliche und kuratorische Umgang mit den Arbeiten FAs lässt größtenteils völlig außer Acht, dass ihre visuelle Rhetorik eine dokumentarische Ästhetik erst erschafft. Mit der Konsumierbarkeit ihrer Auftragsarbeiten wird Aktivismus zur Dienstleistung und ästhetische Kritik zum „dekorativen Diskurs“⁶³. Diese verkürzte Machtkritik ist weniger kritische Distanzierung von hegemonialen Wahrheitsdiskursen denn ihre direkte Affirmation. Anstatt Überwachungsstrategien zu diskursivieren, nutzt FA deren Mechanismen auf bisweilen höchst fragwürdige Weise. Entgegen Steyerls dialektischem Bildgebrauch scheint es einer „Vergafftheit ins Lebendige“⁶⁴ geschuldet, dass FA mit der ihr zugeschriebenen *bildlichen Kritik* verpasst, sich gleichzeitig einem notwendigen Projekt der *Bildkritik* zu verpflichten.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (2003): „Jargon der Eigentlichkeit“. In: *Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 415–526.
- Andén-Papadopoulos, Kari: „Citizen camera-witnessing: Emodied political dissent in the age of ‘mediated mass self-communication’“. In: *New Media & Society* 16.5, S. 753–769.

⁶² Edlinger 2015: 192.

⁶³ Ebd.: 21.

⁶⁴ Adorno 2003: 423.

- Boshi, Roi (2020): "LATENT IMAGES ON THE CAMERA'S WALL: Forensic aesthetics as photography". In: *photographies* 13.2, S. 257–272.
- Bräunert, Svea (2016): "to see without being seen: contemporary art and drone warfare". In: Bräunert, Svea/Kamper, Mildred L./Malone, Meredith (Hrsg.) *to see without being seen: contemporary art and drone warfare*. St. Louis: Washington University, S. 11–25.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Chamayou, Grégoire (2014): *Ferngesteuerte Gewalt. Eine Theorie der Drohne*. Wien: Passagen.
- Cheema, Saba-Nur (2020): „Kritik und Kritik der Kritik“. In: *Texte zur Kunst* 119.30, S. 47–51.
- Cosgrove, Denis (2001): *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (2017): *Objektivität*. Berlin: Suhrkamp.
- Dommann, Monika (2015): „180 Sekunden, 2 Angriffe, 6 Tote. CAD als forensische Zeitkapsel. Ein Kommentar zu Forensic Architecture“. In: dies./Espahangizi, Kijan/Goltermann, Svenja (Hrsg.): *Wissen, was Recht ist: Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 11, Zürich Berlin: Diaphanes, S. 169–174.
- Edlinger, Thomas (2015): *Der wunde Punkt. Vom Unbehagen an der Kritik*. Berlin: Suhrkamp.
- Enloe, Cynthia (1990): "Women and children – Making feminist sense of the Persian Gulf Crisis". In: *The Village Voice* (29.09.1990), S. 18–28.
- Eschkötter, Daniel/Pantenburg, Volker (2014): „Was Farocki lehrt“. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11.6, S. 207–211.
- Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Mannheim: Bollmann.
- Forensic Architecture (Hrsg.) (2014): *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press.
- Farocki, Harun (2004): "Phantom Images". In: *Public* 29.16, S. 12–24.
- Foucault, Michel (1990): *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (2007): „Technologien des Selbst“. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zu Lebenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 287–317.
- Franke, Anselm (2013): "Earthrise and the Disappearance of the Outside". In: Ders./Diedrichsen, Diedrich (Hrsg.): *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*. Berlin: Sternberg Press, S. 12–18.
- Haraway, Donna (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". In: *Feminist Studies* 14.3, S. 575–599.
- Hentschel, Linda (2020): *Schauen und Strafen. Nach 9/11*. Berlin: Kadmos.
- Holert, Tom (2008): *Regieren im Bildraum*. Berlin: b_books.
- Huber, Jörg/Stoellger, Philipp/Ziemer, Gesa/Zumsteg, Simon (Hrsg.) (2007): *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*. Zürich: Edition Voldemeer.
- Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hrsg.) (2009): *Was ist Kritik?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kahane, Leon (2020): „Bayreuthisierung der Kunstwelt“. In: *Texte zur Kunst* 119.30, S. 109–119.
- Kammerer, Dietmar (2008): *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Keenan, Thomas (2014): "Counter-forensics and Photography". In: *Grey Room* 55.14, S. 58–77.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal (2020): *Mengeles Schädel. Kurze Geschichte der forensischen Ästhetik*. Leipzig: Merve.

- Krah, Franziska (2018): Zur ‚Ästhetik‘ des Antisemitismus. Mediale Judenbilder im 21. Jahrhundert. In: Grimm, Marc/Kahmann, Bodo (Hrsg.): *Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. München: De Gruyter Oldenbourg, S. 293–321.
- Künzel, Matthias (2014): „Die Verbrechen der Hamas. Die Schutzschildtaktik der islamistischen Kämpfer im Gaza-Streifen“. *Deutschlandfunk Kultur*.
https://www.deutschlandfunkkultur.de/detail-politisches-feuilleton.1005.de.html?dram:article_id=294594 (11.12.2020).
- Macho, Thomas/Treusch-Dieter, Gerburg (Hrsg.) (1996): *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*. Berlin: Elefanten-Press.
- Meyer, Roland (2019): *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Michel, Boris (2017): „Forensische Blicke und Praktiken kritischer Geovisualisierung. Ein Besprechungssessay“. In: *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 16.4, S. 687–712.
- Mirzoeff, Nicholas (2011): *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC: Duke University Press.
- Möbius, Hanno (2000): *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Wilhelm Fink.
- o. V. (2010): „Michel Foucault“. In: *ARCH+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau. Themenheft Kritik*, S. 106.
- o. V. (2013): „Photo Calibration Targets: Terrestrial Test Patterns Used for Aerial Imaging“ (Lay of the Land Newsletter Winter 2013) *Center for Land Use Interpretation*.
<http://clui.org/newsletter/winter-2013/photo-calibration-targets> (15.05.2020).
- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schankweiler, Kerstin (2019): *Bildproteste. Widerstand im Netz*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Sekula, Allan (1993): „Photography and the Limits of National Identity“. In: *Culturefront* 2.3, S. 54–55.
- Stahl, Antje (2018): „Diese Architekten dokumentieren Verbrechen gegen die Menschlichkeit“. In: *Neue Zürcher Zeitung* (07.03.2018).
<https://www.nzz.ch/feuilleton/architektur-des-verbrechens-ld.1363374> (20.05.2020).
- Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant.
- Toscano, Alberto/Kinkle, Jeff (2015): *Cartographies of the Absolute*. Hants: Zero Books.
- Thürlemann, Felix (2013): *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München: Wilhelm Fink.
- Walzack, Gerrit (2019): „Gun Tape Footage. Zur technischen Videografie des Krieges aus der Luft“. In: Frohne, Ursula/Haberer, Lilian/Urban, Annette (Hrsg.): *Display und Dispositiv - Ästhetische Ordnungen*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 607–623.
- Wenk, Silke (2005): „Neue Kriege, kulturelles Gedächtnis und visuelle Politik“. In: *Frauen Kunst Wissenschaft. Themenheft: Gender Memory* 18.39, S. 122–132.
- Weizman, Eyal (2010): „Political Plastic (Interview)“. In: Robin Mackay (Hrsg.): *Collapse VI. Geo/Philosophy* 5.4, S. 267–313.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books.

Zimmermann, Anja (2009): *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.

Medienverzeichnis

The Bombing of Rafah. GB 2015, Forensic Architecture, 09:05 Min.

<https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651> (25.08.2020).

How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File, D 2013, Hito Steyerl, 15:52 Min.

<https://forensic-architecture.org/investigation/the-bombing-of-rafah> (25.08.2020).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *How Not to Be Seen*: 00:01:18.

Abb. 2: Screenshot aus *How Not to Be Seen*: 00:05:16.

Abb. 3: Screenshot aus *How Not to Be Seen*: 00:07:02.

Abb. 4: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:00:22.

Abb. 5: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:06:42.

Abb. 6: Screenshot aus *The Bombing of Rafah*: 00:01:51.