

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7  
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4  
ISSN 2627-1591  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von  
Nicole Kandioler und Marion Biet

Anna Polze (Bochum)

## Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss

### Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture

An 178 Ausstellungen hat die Londoner Rechercheagentur Forensic Architecture seit den 10 Jahren ihres Bestehens teilgenommen.<sup>1</sup> Allein diese statistische Zahl macht evident, dass kuratorische Praxis wesentlicher Bestandteil der Arbeit des interdisziplinären Forschungsnetzwerks sind, das mithilfe digitaler Werkzeuge und Strategien wie Modellierung, Montage und Bildrecherche, aber auch Machine Learning und Animation an Aufarbeitungen von Menschenrechtsverletzungen und ökologischen Krisen arbeitet. Das interdisziplinäre Team nutzt größtenteils frei zugängliches Material aus den sozialen Medien, akquiriert Satellitenaufnahmen, zeichnet Karten oder tritt in Kontakt mit lokalen Communities und Augenzeug\_innen, um Recherchen zu verfolgen, die sich meist gegen ein staatliches Narrativ positionieren. So divers die Fälle sind, die Forensic Architecture mit unterschiedlichsten Methoden aufarbeitet, so wiedererkennbar ist der Präsentationsmodus: Die Agentur produziert ihre Investigationen als kommentierte Videoarbeiten, die auf der Website [forensic-architecture.org](http://forensic-architecture.org) eingesehen werden können.

Diese, auch jenseits musealer Räume jederzeit abrufbaren Videoarbeiten, provozieren einen erweiterten Zugang zu Fragen des Kuratorischen, da sie nicht nur äußerst beliebte Ausstellungsgegenstände und vielseitig einsetzbare Exponate sind, sondern weil in ihnen selbst wesentliche Werkzeuge und Elemente des Kuratierens genutzt und ausgestellt werden. Sie eignen sich daher als Untersuchungsgegenstand, um das Kuratieren als mikropolitische Praxis innerhalb der digitalen Kultur zu denken und um wesentliche Dynamiken und Einsätze eines solchen Transfers in den Darstellungsraum videographischer Medienästhetik zu formulieren. Die praxeologisch wie ästhetisch einschlägigen Videoinvestigationen der Agentur bilden eine eigene „kuratorische Situation“<sup>2</sup>: Forensic Architecture handelt nicht nur im Galerie- oder Ausstellungsraum, sondern auch innerhalb einer digitalen Umgebung expositorisch. Inwieweit wird das Kuratieren als Analysemodus digitaler Medienkulturen in den Investigationen

---

1 Diese Summe entstammt den Angaben auf der Website der Forschungsagentur zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Textes (Juni 2021) und umfasst sowohl extern kuratierte Gruppenausstellungen (z. B. *Under the Radar*, Schweizerisches Architekturmuseum Basel, 16.11.2019-15.03.2020), Teilnahmen an Biennalen (z. B. Giardini delle Biennale, Le Biennale di Venezia, Venedig, 28.05.2016-27.11.2016), Festivals und Großausstellungen (z. B. Neue Neue Galerie, Documenta 14, Kassel, 10.06.2017-19.09.2017), aber auch von der Agentur (mit)kuratierte Einzelausstellungen, meist in Zusammenarbeit mit Partnerinstitutionen (z. B. *Forensis*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 15.03.2014-05.05.2014 oder *Counter Investigations*, The Institute of Contemporary Arts (ICA), London, 07.03.–15.05.2018).

2 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021. S. 19.

eingeführt? Auf welchen expositorischen Praxeologien und Dispositiven des Vergleichens baut sie auf?

## 1. Politischer Videoaktivismus als kuratorische Situation

Eine langgestrecktes Videobild von zwei nebeneinandergesetzten 16:9-Ansichten bildet den visuellen Horizont und die analytische Fläche von *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos, Aegean Sea, 28 October 2015*.<sup>3</sup> Die Investigation untersucht die Havarie und den anschließenden Schiffbruch eines Boots, mit dem am 28. Oktober 2015 über 300 Menschen aus Syrien, Irak, Iran, Afghanistan, Libanon und Kurdistan versuchten, von der westlichen Küste der Türkei zur griechischen Insel Lesbos zu gelangen. 2500 US-Dollar hatten sie an Schlepper bezahlt, um in einem sicheren Vehikel und in kleinen Gruppen von 50 Personen die Meeresgrenze in die europäische Union zu überwinden. Bereits wenige Minuten nach Antritt der Seefahrt sprangen die betrügerischen Schmuggler auf ein sich näherndes Schnellboot und setzten zurück zur türkischen Küste; überließen die Passagiere des überladenen und maroden Schiffs ihrem Schicksal. Nur kurze Zeit später brach das Oberdeck des Boots in den Laderaum, woraufhin es sich auf die linke Seite drehte und zerschellte. Mindestens 43 Menschen starben bei diesem Schiffbruch.

Die videographische Analyse von Forensic Architecture rekonstruiert unter Versammlung von Bildmaterial, Dokumenten, Zeug\_innenaussagen und mithilfe kartographischer Einzeichnungen und Modellierungen von Küstenstreifen und Bootskörpern, dass trotz Anwesenheit diverser Akteur\_innen und der konstanten Überwachung und behördlichen Erfassung des Gebiets, keine koordinierte Rettungsaktion stattgefunden hat und es vor allem dem spontanen Einsatz lokaler Fischer\_innen und Aktivist\_innen zu verdanken ist, dass 242 Menschen aus dem Wasser gerettet wurden. Zur Gegenüberstellung zitiert das Video mithilfe eines Screenshots die „Operation Poseidon“<sup>4</sup>, unter deren polizeilicher Maxime, den Migrationsfluss in Richtung der EU-Mitgliedsstaaten zu kontrollieren und grenzübergreifende Straftaten zu bekämpfen, im Spätsommer 2015 in der Ägäis Küstenwachen und Helikopter patrouillierten.

Vor allem formuliert die aktivistische Videoarbeit daher eine Anklage gegen die Grenzpolitik der europäischen Behörden und die Grenzschutzagentur Frontex, die diese Maßgaben umsetzte. Im Rahmen des von der EU beauftragten und finanzierten Einsatzes, so die Schlussfolgerung der Agentur, standen weder qualifizierte Rettungsteams noch geeignete Boote und Ausrüstungen zur Verfügung, um das Überleben der Menschen zu sichern und neben der polizeilichen

3 Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos, Aegean Sea, 28 October 2015*, 2020, 23 Minuten, HD-Video, 32:9, <https://forensic-architecture.org/investigation/shipwreck-at-the-threshold-of-europe> [09.05.2021].

4 Vgl. <https://frontex.europa.eu/we-support/main-operations/operation-poseidon-greece/> [09.05.2021].

Kontrollfunktion gar Erste Hilfe zu leisten.<sup>5</sup> Dennoch rühmte sich Frontex in Pressemitteilungen, die im Video zitiert werden, vor allem durch den Einsatz des norwegischen Küstenboots „Peter Henry von Koss“ maßgeblich an der Rettungsoperation beteiligt gewesen zu sein. Die Einsätze der NGOs und Aktivist\_innen blieben jedoch in diesen Darstellungen unberücksichtigt, im Gegenteil wurden diese im Anschluss sogar vermehrt krimineller Machenschaften und einer Verwicklung mit Schmuggler\_innen bezichtigt.<sup>6</sup>

Wenn sich diese Videoarbeit daher so zusammenfassen ließe, dass es um die Kontrastierung des offiziellen, von den EU-Mitgliedsstaaten vorgebrachten Narrativs mit einem gegenhegemonialen Aktivismus geht, stellt diese Gegenüberstellung jedoch nur die äußere Schicht einer ganzen Reihe von vergleichenden Strategien dar, die sich auch in den Bildanordnungen, in den Übergängen und Irritationen, in teils anmaßenden, stets aber sorgsam Selektionen darbieten und die in diesem Video als ‚kuratorische Situation‘ aufgemacht werden. Diese bewirken eine mikropolitische Verwicklung von unterschiedlichen Bild- und Affektregimen, die ich als eine eigenständige Logik des Kuratierens begreifen möchte.

Unter Kuratieren als „Praxisform“<sup>7</sup> lässt sich der Etymologie entsprechend eine ganze Reihe an besorgenden, pflegenden, verwaltenden und vorführenden Tätigkeiten betrachten. In diesem Sinne schließen derartige medial vernetzte Tätigkeitsfelder und Aushandlungsprozesse das Kuratieren an einen sich in den letzten Jahren formulierenden *practice turn* in den Medienwissenschaften an.<sup>8</sup> Auch um eine Verschiebung hin zu inhaltlichen Bestimmungen dieser praxeologischen Verfahren zu befördern und ihn in Abgrenzung zu personalen Belangen zu re-semantisieren entwickelt Beatrice von Bismarck den Begriff der ‚kuratorischen Situation‘. Ebenso versucht sie mit dieser Begriffsbildung ein Modell zu entwerfen, dass sich nicht auf die Präsenzform der Ausstellung reduziert. In Anlehnung an Bruno Latour konstituiert sich „Kuratorialität“<sup>9</sup> aus Akteur-Netzwerk-Konstellationen und einem ständigen Ineinandergreifen von Dingen, Menschen, Räumen, Zeichen. Keines der genannten Elemente könne unverändert aus einer kuratorischen Zusammenstellung hervorgehen oder sei ihr als Autorschaft oder rahmende Institution vorgängig. Jedoch führe diese ökologische Perspektive nicht zwangsläufig zu einem Abbau von Machtgefällen im Sinne einer symmetrischen Dingpolitik. Denn, so von Bismarck, „[z]ur Diskussion stehen damit auch Appropriation, Unterwerfung und Neutralisierung.“<sup>10</sup>

5 Vgl. Pro Asyl. „Man sagte uns, das Meer sei voller Toter – Bootskatastrophe vor Lesbos“, 03.11.2015, <https://www.proasyl.de/news/man-sagte-uns-das-meer-sei-voller-toter-bootskatastrophe-vor-lesbos/> [09.05.2021].

6 Vgl. Valeria Hänsel. *Gefangene des Deals. Die Erosion des europäischen Asylsystems auf der griechischen Hotspot-Insel Lesbos*. München: bordermonitoring.eu, 2019.

7 Beatrice von Bismarck. „Curating“. *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Hg. Hubertus Butin, Köln: Dumont, 2002. S. 56-59, hier S. 57.

8 Vgl. Ulrike Bergermann u. a. (Hg.). *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*. Zürich: Diaphanes, 2021; Nick Couldry. „Theorising Media as Practice“. *Social Semiotics* 14/2 (2014): S. 115-132.

9 Vgl. Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 39ff.

10 Ebd. S. 89.



Diese Setzung impliziert weitreichende Konsequenzen, aber produziert auch eine Reihe von analytischen Hürden, denen die Autorin in ihrer rein theoretischen Auseinandersetzung wenig Raum gibt. Denn inwieweit derartig verschachtelte kuratorische Prozesse analyse- und rezipierfähig werden können, bleibt offen. Dennoch möchte ich von Bismarcks wichtige Beobachtung aufgreifen, dass im „Spektrum zwischen heteronomer Dienstleistung einerseits und eigenständig gestaltenden und sinnstiftenden Potentialen“<sup>11</sup> höchst unterschiedliche kuratorische Ansätze beobachtbar werden, die über das Format der Kunstaussstellung hinausragen. Gerade für die Betrachtung dieses Spektrums scheinen sich die Videoarbeiten von Forensic Architecture besonders zu eignen, handelt es sich bei den Investigationen doch meist um Auftragsarbeiten, die wie auch im vorliegenden Fall, im Interesse von Personengruppen oder Organisationen entstehen. Gleichzeitig bildet das wachsende Korpus an Videoarbeiten und Methodologien eine eigenständige Signatur und Autorschaft der Londoner Rechercheagentur heraus.<sup>12</sup> Anschließend an diese Spannung zwischen *Dienstleistung* und *eigenständiger Sinnstiftung* lohnt es sich, die ursprüngliche Ausdifferenzierung zwischen den personalen, mit diskursiver Autorität assoziierten Rollen der Kustode/Kustodin und der Kurator\_in in Erinnerung zu rufen, die in gegenwärtigen Gebrauchsweisen des Begriffs meist verschwimmt.<sup>13</sup> Denn während Kurator\_innen Vertretungsfunktionen einnehmen, ohne fest mit einer Institution oder einem Amt verbunden zu sein – wie es Harald Szeemann in seiner berühmten Formulierung der „Agentur geistiger Gastarbeit“<sup>14</sup> zum Ausdruck brachte – so verknüpft sich die kustodische Tätigkeit eng mit der Verwaltung und Sammlung, dem Archiv. Der aus der römischen Antike stammende Begriff *custos* gilt als zusätzlicher Name für den Gott Jupiter und bezeichnete vor allem dessen schützende Funktion, so rekonstruiert Anke te Heesen diese Begriffsbildung.<sup>15</sup>

11 Ebd. S. 35.

12 Die Autorschaft der Agentur wird aber auch maßgeblich von den öffentlichen Auftritten und der Theoriebildung Eyal Weizmans bestimmt. Der Architekt und Theoretiker ist Gründungsdirektor von Forensic Architecture und Professor an der Goldsmith University in London. Neben dem Aufbau der Agentur hat er mehrere Bücher publiziert und war auch als Kurator für eine Reihe an Ausstellungen tätig. Trotz dieser Präsenz Weizmans handelt es sich bei Forensic Architecture um ein kollaboratives Projekt, das aus einem breiten Netzwerk an Teilhabenden und Mitwirkenden besteht, weshalb dieser Aufsatz sich bewusst auf das Artefakt der Videoarbeit konzentriert, ohne im Detail auf die Sinnggebung und das Vokabular Weizmans einzugehen. Vgl. dazu Eyal Weizman. *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* London: Zone Books, 2017.

13 Beatrice von Bismarck beispielsweise greift in ihrer Studie, die ich als exemplarische Auseinandersetzung für eine ganze Fülle von Theoriebildungen im Bereich der Kunstwissenschaft und *curatorial studies* heranziehe, vor allem auf die Etymologie des Lateinischen *curare* zurück, im Sinne von „sorgen, sich kümmern, pflegen“, die im Berufsbild angelegt waren, ohne diese jedoch auch für ihre Aktualisierung im Sinne einer verwalterischen Obhut zu reaktivieren. Vgl. ebd. S. 34.

14 Vgl. Anke te Heesen. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012. S. 27.

15 Vgl. ebd. S. 25.

Es klingen Tätigkeiten des (Be-)Wachens, Aufsehens und Expertisen der Kenerschaft und des Spezialistentums an. Kustodische Tätigkeiten können als wissenschaftliche Sachbearbeitung beschrieben werden, denn diese Arbeit schließt auch das Erweitern, Ordnen und Bearbeiten von Daten mit ein. Sie umfasst bürokratisches Agieren, welches eher im Verborgenen geschieht und wenig Berührung mit der öffentlichen Szene des Ausstellungsraums aufweist.<sup>16</sup>

Diese dem Kuratieren auch als Praxisform innewohnende Spannung zwischen verwalterischer Sachbearbeitung und inszenatorischer Präsentationsform im Rahmen ausstellender Anordnungen möchte ich für die Analyse der kuratorischen Situation in *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesbos, Aegean Sea, 28 October 2015* aufgreifen. Auch wenn es historische Vorläufer und zeitgenössische Beispiele für verwandte Praxen im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung zu *artists as curators*<sup>17</sup> gibt, so möchte ich das Video hier aus medienwissenschaftlicher Perspektive untersuchen.

Pointiert ließe sich sagen, dass es dem Video auf zwei Ebenen um das Ausstellen kuratorischer Arbeit geht – auf der Ebene der kustodischen Sachbearbeitung und auf der Ebene des kuratorischen Vergleichs. Ausstellen bedeutet bei Forensic Architecture daher, jenseits der eigentlichen Präsentation von Videoarbeiten im Ausstellungsraum, „die Exposition operativer Momente“<sup>18</sup>, um den Betrachter\_innen vergleichende und sortierende Praktiken, die sonst im Verborgenen geschehen, vor Augen zu stellen. Erst die kustodische Arbeit der Datenverwaltung und *content curation*, in einem zweiten Schritt das Projekt einer kuratorischen Auswahl im vergleichenden Sehen und Hören, bilden dafür geeignete analytische Einsätze für diesen Aufsatz. Beide sind nur heuristisch anhand paradigmatischer Bildanordnungen und -handlungen voneinander zu trennen, ebenso wie kustodische und kuratorische Ansätze Teil einer zusammenhängenden Praxis sind. Sie hier zu unterscheiden, dient mir vor allem als Möglichkeit, um die vielschichtige Semantik des Kuratierens anzulegen und um abschließend Fragen an den (*selbst-*)kuratorischen Überschuss zu formulieren, der bei Forensic Architecture entsteht.

## 2. Kustodisches Sachbearbeiten: Sammlung und Bestandsaufnahme

*Shipwreck at the Threshold of Europe* beginnt mit einer Bestandsaufnahme und einer Klärung der Auftragslage, denn vor allem ein Bildersatz dient der

16 Vgl. ebd. S. 25ff.

17 Vgl. Elena Filipovic (Hg.). *The Artist as Curator. An Anthology*. Mailand/London: Mousse Publishing, 2017. In dem Sammelband verhandelt werden beispielsweise Ansätze von einzelnen Künstler:innen wie Martha Rosler, Marcel Broodthaers, John Cage und Mark Leckey, aber auch kollaborative Projekte wie die Group Material und Duokollaborationen von Liam Gillick und Philippe Parreno, Walid Raad und Akram Zataari.

18 Georges Didi-Huberman. *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*. Paderborn: Fink, 2014. S. 180.

Investigation als Ausgangsmaterial. Die syrische Künstlerin und Journalistin Amel Alzakout begab sich im Oktober 2015 an Bord des Boots, um über die Meeresgrenze nach Europa und zu ihrem Partner Khaled Abdulwahed nach Berlin zu gelangen, denn ihre offiziellen Anträge auf Visa für Studienplätze und Familienzusammenführung waren abgelehnt worden.<sup>19</sup> Mit einer kleinen Counter ROAM 3 HD-Aktionskamera, die sie an ihrem Handgelenk trug, dokumentierte sie die gesamte Route. Ohne auf die entstehenden Bilder formalen Einfluss zu nehmen – die Counter ROAM 3 verfügt über kein Display – filmte sie die Treffen mit den Schleppern in Istanbul, den Weg zum Hafen, den Beginn der Bootsfahrt. Ihre wasserfeste Kamera produzierte Bilder des Zusammenbruchs des Boots und zeichnete auf, wie Amel Alzakout sich im Wasser an einem Gummireifen festhielt. Oberhalb und unterhalb der Wasseroberfläche dokumentierte sie den Versuch ihres Körpers, in Bewegung zu bleiben und bis zur Rettung die Nähe zu ihren Begleiter\_innen aufrecht zu halten.<sup>20</sup> Zwischendurch schaltete sich die Kamera aus und produzierte statt eines zusammenhängenden Films 21 Clips mit kürzeren Zeitabständen, die Alzakout an Forensic Architecture weiterreichte und die Agentur mit der Rekonstruktion des Ereignisses beauftragte.

Die Miniaturen dieser Clips erscheinen in 3 x 7 Kacheln auf der breiten Fläche des Videobilds der Investigation ausgebreitet. In kaleidoskopartigen Drehungen kippen Farbwechsel zwischen dem tiefen Blau des Himmels, der See und dem Orange der Schwimmwesten, der rosa Farbe von Alzakouts Händen. Zwischen den vertikalen Strudeln, dem Sog und Rauschen des Meeres schieben sich Fragmente aus Bootsansichten und horizontale Perspektiven an der Meeresoberfläche. In kurzen Augenblicken ist auch die nahe Küste zu sehen, im Bild scheinbar greifbar.

In die Recherche einleitend, unterzieht sich diese Flut an nahegehenden Schicksalsfragmenten einem bürokratischen Akt: Die Investigation nimmt die Bilder, die ihr von Alzakout anvertraut wurden, in eine kustodische Obhut und etabliert dadurch eigene Protokolle ihrer Ausstellbarkeit und Sichtbarkeit. Dieser Prozess wird eingangs im Videobild angedeutet. Denn auf die tableauhafte Auffächerung der Videominiaturen folgt erst eine Beschriftung und Nummerierung der Sequenzen anhand ihrer Metadaten, woraufhin die Bildausschnitte selbst zurücktreten und nunmehr weiße Rahmen ein Schema der 21 Clips als neuprozessierbare Files, als heranzuziehende Akten offerieren. Diese visuelle

19 Vgl. Merle Kröger, Amel Alzakout. „Das Purpurmeer. Ein Essay von Merle Kröger mit Amel Alzakout“, 2017, <https://purplesea.pong-berlin.de/de/5/das-purpurmeer> [09.05.2021].

20 Gemeinsam mit ihrem Partner und der Produktionsfirma PONG hat Amel Alzakout Teile des Footage zu einem essayistischen Film verarbeitet. *Purple Sea*, (DE 2020), 67 Minuten (arabisch mit englischen Untertiteln), Farbe. *Purple Sea* premierte im Rahmen der Berlinale 2020. In der Ausstellung *Part of the Problem*, die in der Sektion Forum Expanded des Festivals gezeigt wurde, wurde erstmals die Investigation von Forensic Architecture ausgestellt, die im Auftrag Alzakouts entstand. Vgl. Stefanie Diekmann. „Kurze Wege. Stephanie Diekmann über ‚Part of the Problem‘, eine Ausstellung des Forum Expanded im Kulturquartier silent green, Berlin“. *Texte zur Kunst* 118 (2020): S. 127-129.

Auflistung organisiert sodann eine verwalterische Passage, die die Bilder durchlaufen, um in einem neuen räumlichen Syntagma betrachtet werden zu können.<sup>21</sup> Denn anschließend werden die Clips in einer „analytischen Übertragung“<sup>22</sup>, wie Harun Farocki das minutiöse Zusammenschneiden von einzelnen Frames aus einem Clip zu einer verdichteten Kette genannt hat, komprimiert, um fortan ergänzt um eine Zeitleiste als wesentliche Referenz der Investigation zu dienen. Dieser bei Farocki in seiner Installation *Schnittstelle/Section* (1995) als langwierige, eher kontemplative Tätigkeit beschriebene Vorgang, wird bei Forensic Architecture nur mit der Präsentation seines Ergebnisses angedeutet.<sup>23</sup> (Abb. 1) Der in der analytischen Übertragung „zusammengefasste Film“<sup>24</sup> und die Zeitleiste legen sich als grundierende Elemente am unteren Rand des linken Videobilds ab. Gemeinsam mit einem kartographischen Satellitenbild, auf dem mithilfe von GPS-Daten aus Alzakouts Handy der koordinatengenaue Ort und Zeitpunkt des Schiffbruchs markiert werden, entsteht einem „kartographischen Impuls“<sup>25</sup> gemäß, eine diagrammatische Konstellation, die eine raumzeitliche Referenz für weiteres visuelles Quellenmaterial bietet, das in das kustodische Syntagma eingespeist wird (Abb. 2).

Im Zuge einer zweiten Bestandsaufnahme erscheinen dafür weitere Fundstücke der Reihe nach auf der rechten Bildhälfte. Ein Clip, den die im Auftrag von Frontex agierende Crew auf Twitter postete, Fotomaterial vom Facebook-Profil der norwegischen Küstenwache, sowie von Youtube entnommene Clips einer Go-Pro-Helmkamera der griechischen Küstenwache werden nacheinander benannt. Es folgen Aufnahmen einer Wärmebildkamera, Presseaufnahmen der Associated Press, Videos von Aktivist\_innen und schließlich auch die AIS-Daten, die mithilfe eines Funksystems die Navigationsdaten wie Kurs, Position und Geschwindigkeit, aber auch Schiffskennndaten umgebender Boote übermitteln und aufzeichnen. Zusätzlich zum visuellen Auflisten der Quellen werden ihren Sichtfeldweiten als Kegel in der Karte markiert. Da es sich vor allem um Screenshots und um Material aus den sozialen Medien und von Plattformen handelt, die von Nutzer:innen generierten (audiovisuellen) Content verwalten, rückt diese Praxis auch in Nähe einer digitalen *content curation*.

Im Zusammenhang mit einer sich mittels „network effects“<sup>26</sup> wechselseitig verstärkenden plattformökonomischen Infrastruktur der digitalen Medien,

21 Vgl. Cornela Vismann. *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000. S. 21ff.

22 Vgl. Harun Farocki. *Schnittstelle/Section*, Zweikanalvideoinstallation, Video-BetaSp, Farbe, Ton, Deutschland 1995, 23 Minuten.

23 Dazu Farocki: „Hier bin ich dabei, die bewegten Bilder dieses Films von einem Band auf das andere zu übertragen, wobei ich von jeder Einstellung drei Sekunden wiedergebe. Das ist ein langwieriger Vorgang, währenddessen wir auf etwas anderes zu sprechen kommen können.“

24 Farocki. *Schnittstelle/Section* (wie Anm. 22).

25 Sybille Krämer. *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp, 2016. S. 19.

26 Nick Srnicek. *Platform Capitalism*. London: Polity, 2017. S. 46.

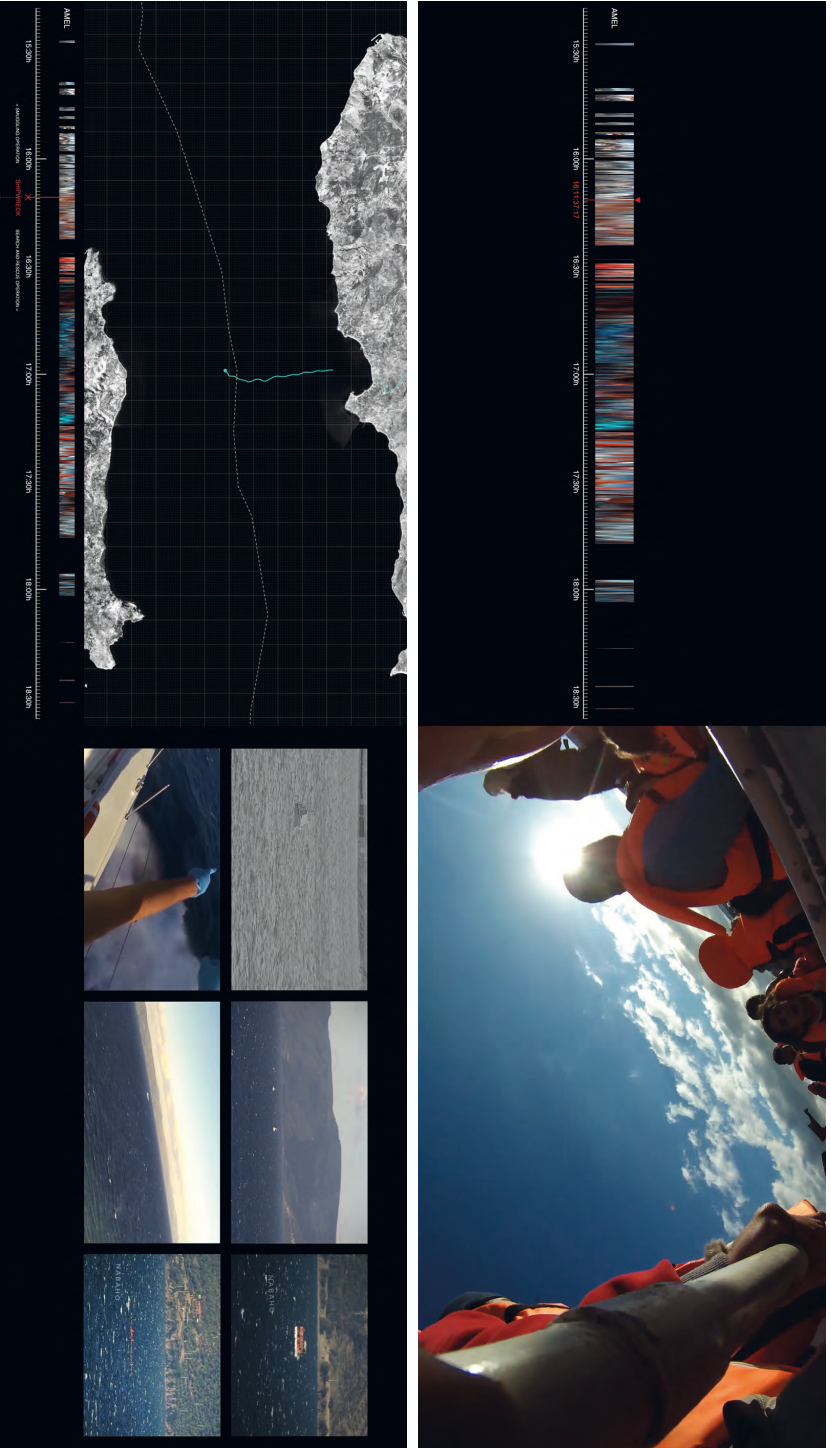


Abb. 1+2: Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe* © Forensic Architecture, 2021.

nimmt *content curation* nicht zwangsläufig eine emanzipative Funktion ein.<sup>27</sup> Ist doch eine Selektion und Reihung des sich in unüberschaubaren Maßen ansammelnden *contents* bereits Teil der Protokolle, denen Plattformen wie Facebook oder Twitter unterliegen und die in ihnen als eingebettete Features wie beispielsweise *Trending-Buttons* erscheinen. Die Performanz sozialer Interaktionen und die Reichweite von Äußerungen wird auf diese Weise nicht nur bewerkstelligt und operationalisiert, sondern mithilfe von Algorithmen verwaltet, die „rule-setting, action-orienting, and opinion-forming“<sup>28</sup> wirken. Auf diese eingebettete, den Plattformen implementierte kustodische Auslese reagieren Praktiken und Anwendungen der *content curation*, die zu diversen Zwecken eigene Zusammenstellungen von verfügbarem Material bereitstellen. Sie werden beispielsweise eingesetzt, um zielgenaues Marketing zu erwirken, denn, um es werteneutral auszudrücken, „the quality, accuracy and relevance of the content is only as good as the algorithm.“<sup>29</sup>

In diesem Ansatz finden sich also erneut die Anforderungen der Expertise und der Sachbearbeitung, zumal wenn es um eine besondere *digital literacy* geht, die für die Praxis der *content curation* im Sinne eines Informationsmanagements angesichts eines konstituierenden „Zuviel“<sup>30</sup> an Daten, Bildern und weiterem *content* notwendig wird. Mehrere Ebenen, die sich auch in der beschriebenen videographischen Bestandsaufnahme von Forensic Architecture finden, scheinen dafür ausschlaggebend. Zum einen, so wird in einem Artikel dargelegt, der im *Business Information Review* erschienen ist, vollzieht *content curation* eine Aggregation von Informationen und Material an einem gemeinsamen Ort, zum Beispiel in Form eines Katalogs.<sup>31</sup> Derartiges Kuratieren umfasst aber auch Prozesse des Destillierens und Vereinfachens, die gefundene Informationen in eine Form versetzt, in der die wesentlichen oder relevanten Merkmale hervortreten oder vermeintlich unwesentliche Details zu einem größeren Gesamtbild zusammengefasst werden. Aber auch das Erstellen von Karten und Chronologien, die Inhalte in raumzeitlichen Reihenfolgen und Relationen anordnen, fallen in die wissensökonomische „digital competency“<sup>32</sup> der *content curation*.

Wenn also die gesammelten audiovisuellen Materialien, die im Zusammenhang mit dem Schiffbruch am 15. Oktober 2015 von diversen Akteur\_innen produziert und in unterschiedlichen Kanälen distribuiert wurden, auf die oben

27 Vgl. Ulrich Dolata. „Privatization, Curation, Commodification. Commercial platforms on the Internet“. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 44 (2019): S. 181-197.

28 Ebd. S. 188.

29 Stephen Dale. „Content curation: The future of relevance“. *Business Information Review* 31/4 (2014): S. 199-205, hier S. 200.

30 „Die konstituierende Kraft des Zuviel ist ein entscheidender Grund für den Aufstieg des Kuratorischen als aktueller Leitbegriff gesellschaftlicher Praxis.“ Stefan Krankenhagen. „Geschichte kuratieren“. *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen der Vergangenheit*. Hg. Stefan Krankenhagen und Viola Vahrson. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2017. S. 9-14, hier S. 9.

31 Vgl. Dale. „Content curation (wie Anm. 29)“. S. 201f.

32 Ebd. S. 201.

skizzierte Weise als ‚analytische Übertragung‘ und ‚kartographischer Impuls‘ vorgestellt und katalogisiert werden, so handelt es sich dabei nicht nur um ein montagebasiertes Evidenz-Kalkül, sondern um kustodische Arbeit innerhalb digitaler Medienkultur und um eine Praxis des Kuratierens von *content* aus dem Internet. Die Arbeit von Forensic Architecture erweist sich daher als zutiefst eingelassen in digitalen Infrastrukturen und Protokolle, die auf diese Weise mitthematisiert werden.

Diese Reihe an Selektions-, Recherche- und Komprimierungsprozessen bildet jedoch vor allem innerhalb der Dramaturgie des Videos die notwendige Basis für ein Ausstellen und ein Vor-Augen-Stellen von ausgewählten Sequenzen und Szenen. Gleichzeitig verweist sie auch auf das Potenzial des Ausschlusses und des Ausschusses, denn was in der ausgestellten Auswahl und im wissensökonomischen Prozess nicht thematisiert wird, sind die eigentlichen Prozesse des Suchens und Recherchierens, die beispielsweise als Kontaktaufnahmen und Diskussionen mit Dritten stattgefunden haben. Vor diesem Hintergrund gewinnt die kuratorischer Arbeit inhärente ethisch-politische Dialektik zwischen *Ausstellen* und *Vorenthalten*, die im Auswahl- und Selektionsprozess des Kuratierens angelegt ist, noch einmal eine neue Relevanz.

Im Anschluss an die Materialsammlung rekonstruiert die Investigation in minutiösen Lektüren die unterschiedlichen Rettungseinsätze. Sie untersucht mithilfe von Modellierungen die Bauweise der zum Einsatz kommenden Boote, um zu resümieren, dass vor allem die wendigen Jetskis, welche die Aktivist\_innen von ProActiva nutzten, Menschen vor dem Ertrinken zu retten vermochten. Auch die einzelnen Boote der griechischen und türkischen Fischer\_innen werden aufgezählt und in Miniaturansichten als visuelles Tableau angeordnet, um auch deren Hilfeleistungen den EU-Einsätzen gegenüberzustellen. Für diese Bilanzierung versammelt die Recherche nicht nur Bild- und Datenquellen, sondern orchestriert eine Reihe von Stimmen, die als Zusatz zu den gezeigten Bildern hörbar werden. Vor allem die Aussagen und Beobachtungen des Direktors von ProActiva, Oscar Camps, verstärken die durch das Bildmaterial formulierte Anklage gegen die Grenzpolitik der EU.

Diente die kustodische Arbeit der Bestandsaufnahme vor allem einer faktenbasierten Aufstellung, so wird, vermittelt durch den Einsatz der Zeugenaussagen, im abschließenden Teil der Recherche in ein anderes Register gewechselt, das sich eines deutlich emphatischeren Gestus bedient. Dieser Wechsel macht sich auch im Videobild bemerkbar. Die fragmentierte und in Details, Modelle und Karten aufgeteilte Videofläche wandelt sich dazu zum klassischen Dispositiv der Doppelprojektion, das nur durch die Zeitleiste im unteren Bildrand unterlegt wird. In diesem Dispositiv werden Einstellungen des eingangs verwalteten Bildmaterials von Amel Alzakout ausgestellt und mit den Aufnahmen der militärischen Wärmebildkamera in eine Anordnung gebracht, die, einem didaktischen Impuls ähnelnd, zu einem vergleichenden Sehen einlädt.

### 3. Bildkonflikte kuratieren: Vergleichendes Sehen und Hören

Im Unterschied zum Footage von Amel Alzakout, das körpernah und als Teil der Situation der Zeugin entstanden ist, wirken die Bilder der Wärmekamera kühl und distanziert. Sie entstammen der Arbeit des Künstlers Richard Mosse, der mit seinem Begleiter Trevor Tweeten von der Küste der griechischen Insel aus das Geschehen beobachtete. Nicht nur die Entfernung von mehreren Kilometern, sondern vor allem die Entscheidung, die Szene mit einer militärischen Wärmebildkamera zu filmen, rücken diese Aufnahmen in Nähe zu Bildlichkeit der Fernerkundung, genauer: zu operativer Bildlichkeit einer „Gun Tape Footage“<sup>33</sup>. Als Teil der künstlerischen Videoarbeit *Incoming* (2014-2017)<sup>34</sup>, die Mosse und Tweeten in diversen Ausstellungsprojekten als Drei-Kanal-HD-Videoinstallation präsentierten, trägt dieses Footage bereits eine Reihe von ästhetischen und bildpolitischen Konflikten in sich, die an dieser Stelle nur kurz skizziert werden können.<sup>35</sup> Die mit Infrarot-Sensoren ausgestattete Kamera ist in der Lage, bis zu 30 km entfernte Motive hochauflösend wiederzugeben und neben dem visuellen Spektrum, Wärmewerte abzubilden, meistens, um menschliche Körper auch bei schlechten Sichtbedingungen optisch von ihrer Umgebung unterscheiden zu können. Daher werden sie meist zur Überwachung in Grensräumen, in Kriegs- und Konfliktgebieten, aber auch für Such- und Rettungsaktionen eingesetzt. In dieser Anwendung eines *remote sensing* entstehen schwarz-weiß invertierte Bildwelten eines technoid-skopischen Regimes der Kontrolle. Als ausvisualisierte, in der Installation sichtbar gemachte operative Bilder bilden sie nicht nur ein „Selbstporträt der digitalen Bildverarbeitung“<sup>36</sup>, sondern machen einen Konnex zwischen militärischen und zivilen Produktions- und Sehkontexten anschaulich. In der ursprünglichen Begriffsbildung durch Harun Farocki sind operative Bilder negativ dadurch gekennzeichnet „neither to entertain, nor to inform“<sup>37</sup>, sondern Teil einer geleiteten Handlung, eines Prozesses zu sein und weniger für menschliche Rezipient\_innen als für beispielsweise maschinelle Auslese und Datenübertragung zu fungieren.<sup>38</sup> Dennoch, so

33 Gerrit Walczak. „Gun Tape Footage. Zur technischen Videographie des Krieges aus der Luft“. *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Hg. Lilian Haberer, Ursula Frohne und Annette Urban. Paderborn: Fink, 2019. S. 607-623.

34 *Incoming*, 2014-2017, Drei-Kanal-HD-Videoinstallation mit 7.3 Surround Sound, 52 Minuten, produziert in Europa, dem Nahen Osten und Nordafrika.

35 Vgl. <http://www.richardmosse.com/projects/incoming#home> [28.04.2021]. Im Rahmen des Projekts entstand auch eine Publikation: Vgl. Richard Mosse. *Incoming*, London: Mack, 2017; Vgl. Karen Fromm. „Editorial. Images in Conflict/Bilder im Konflikt“. *Images in Conflict/Bilder im Konflikt*. Hg. Karen Fromm, Sophia Greiff und Anna Stemmler. Weimar: Jonas, 2018. S. 8-19.

36 Volker Pantenburg. „Auge/Maschine I-III“. *Harun Farocki. Weiche Montagen*. Hg. Yilmaz Dziewior. Köln: Walther König, 2011. S. 52-61, hier S. 59.

37 Harun Farocki. „Phantom Images“. *Public 19* (2004): S. 13-22, hier S. 17

38 Den Diskurs zu operativen Bildern hat Aud Sissel Hoel prägnant zusammengefasst: Vgl. Aud Sissel Hoel. „Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory“. *Image – Action – Space. Situating the Screen in Visual Practice*. Hg. Luisa



muss mit Blick auf die visuelle Kultur der Gegenwart ergänzt werden, produzieren sie auch einen ästhetischen Überschuss.<sup>39</sup> Die Ästhetik einer maschinellen Sehpraxis wird in diesem Beispiel vor allem durch die Invertierung, die leicht rauschende Schwarz-Weiß-Farbigkeit und einer desubjektivierenden Abstraktion und Entfernung beschreibbar, welche sich vor allem im Vergleich mit den Bildern der Handkamera Alzakouts aufdrängt.

In den Blick genommen werden Sequenzen, in denen Amel Alzakout und ihre Begleiter\_innen im Wasser auf Rettung warteten (Abb. 3). „Amel was in a group of five who was holding onto a rubber ring, waiting to be rescued“, so die Kommentirstimme von Forensic Architecture. Es ergibt sich eine Einstellung, in der die Kamera Alzakouts direkt auf die Struktur des Gummireifens gerichtet ist und diese als abstraktes Formenspiel, als dunkles Netz- und Ösengitter ins Bild setzt. Im nebengestellten Bild der Infrarot-Kamera erscheint ein stiller Horizont der See, als silber-grau gekerbter Ebene. Diese momentane formale Ähnlichkeit täuscht jedoch nicht darüber hinweg, dass es sich um komplementäre Sichtbarkeitsdynamiken handelt, die im Vergleich ein mediales Spektrum zwischen absoluter Nahsicht, der individuellen Perspektive einer Zeugin und dem *remote sensing* desubjektivierender technischer Bildwelten umfassen.

Der Splitscreen, in dem sich die beiden Bildtypen begegnen, bildet dafür nicht nur den formalen Aufbau des Investigationsvideos, sondern erinnert auch an installative Anordnungen von Doppelprojektionen im Ausstellungsraum. Wenn also zu Beginn des Videos primär die kustodische Verwaltungsarbeit ins Bild gesetzt wurde, so findet sich nun in dieser Sequenz eine Entsprechung der eher inszenatorischen Präsentationsmodi, die auf der vorhergegangenen *content curation* basiert. Die wechselseitige Verknüpfung von apparativer Präsentationsform, Sehpraxis und Raum- bzw. Ausstellungsdispositiv schließt jedoch auch an die historische Ausdifferenzierung der kunstwissenschaftlichen Tradition des vergleichenden Sehens an. Diverse Praktiken wie Galeriehängungen nach dem Pendantprinzip, paarweise Bildzusammenstellungen in der Sammlung, Produktion und Präsentation gelten als wesentliche Beförderer dieser Betrachtungsweise. Wie wissenshistorische Untersuchungen zeigen, ist diese auch auf dem rhetorisch-didaktischem Dispositiv der Dia-Doppelprojektion in der kunstwissenschaftlichen Lehre begründet.<sup>40</sup> Denn auch das für diese Praxis einschlägige, von Heinrich Wölfflin 1915 publizierte Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* mit den auf Doppelseiten vergleichend angeordneten Abbildungen, resoniert mit der Unterrichtspraxis im Hörsaal.

---

Feiersinger, Kathrin Friedrich und Moritz Queisner. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. S. 11-27. Für eine Herleitung des Begriffs anhand der Arbeiten Farockis Vgl. Volker Pantenburg. „Working images. Harun Farocki and the operational image“. *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*. Hg. Jens Eder und Charlotte Klönk. Manchester: Manchester University Press, 2017. S. 49-62.

39 Vgl. Pantenburg. „Auge/Maschine I-III“ (wie Anm. 36). S. 58.

40 Vgl. Robert S. Nelson. „The Slide Lecture, or the Work of Art ‚History‘ in the Age of Mechanical Reproduction“. *Critical Inquiry* 26/3 (2000): S. 414-434.



Abb. 3: Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe* © Forensic Architecture, 2021.

Eine solche unter Verwendung von Reproduktionen bewerkstelligte Demonstration von komparatistischer Evidenz umgibt jedoch auch ein „ambivalenter Ruhm“<sup>41</sup>, wie Lena Bader rekonstruiert hat. Denn in der visuellen Beweisführung durch Paarbildung lauern Gefahren einer Überrumpelung und einer fingierten Kontinuität durch Gleichsetzung oder strenge Kausalzusammenhänge, die beispielsweise durch Vorher-Nachher-Vergleiche nahegelegt werden. Differenzen zwischen Einzelbildern drohen zu verschwimmen, wenn sich eine „Gleichheit aus Versehen“<sup>42</sup> als suggestive Scheinevidenz einstellt.

Harun Farocki hat diese Problematik ins Medium des Bewegtbildes übersetzt und auf das Potenzial wie auch Risiko einer vergleichenden Montage hingewiesen:

Eine Montage bringt da, wo sie interessant ist, zwei Dinge in Verbindung, ohne sie in eins zu setzen. Es geht um eine bestimmte Proportion, es gilt eine Balance zu halten, es gilt, bei der Gleichsetzung eine Verwechslung oder Vermengung der in Beziehung gesetzten Elemente zu vermeiden und eine produktive Gedankenverbindung zu erreichen.<sup>43</sup>

Aufgrund dieser Ambiguität ist es notwendig, den Evidenzcharakter des montierten Vergleichs insofern zu dekonstruieren, als dass er immer als Teil einer situierten Praxis auftritt und einer Zurichtung, Auswahl und Reproduktion der *comparata* unterliegt, die eine *tertia* erzeugen.<sup>44</sup> Diese Arbeit am Material findet sich in der Videoarbeit von Forensic Architecture anhand der ‚analytischen Übertragung‘ und dem ‚kartographischen Impuls‘ bereits verhandelt, so dass sich in der Sukzession der unterschiedlichen Bildpraktiken eine Korrespondenz zwischen den kustodischen und den expositorisch-kuratorischen Sequenzen entsteht.

---

41 Lena Bader. „Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen des vergleichenden Sehens“. *Vergleichendes Sehen*. Hg. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf. München: Fink, 2010. S. 18-41, hier S. 18.

42 Vgl. Peter Geimer. „Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen“. *Vergleichendes Sehen*. Hg. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf. München: Fink, 2010. S. 45-69.

43 Harun Farocki. „Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen“. *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*. Hg. Ludger Schwarte. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 295-311, hier S. 295. Zur Praxis des Vergleichs bei Farocki Vgl. Eva-Maria Gillich, Helga Lutz. „Harun Farockis ‚Schnittstelle‘. Die filmische Montage als eine Praxis des Vergleichens“. *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*. Hg. Johannes Grave, Joris Corin Heyer und Britta Hochkirchen. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2020. S. 189-206.

44 Vgl. Johannes Grave, Britta Hochkirchen. „Blickwechsel: Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht. Eine Einleitung“. *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*. Hg. Johannes Grave, Joris Corin Heyer und Britta Hochkirchen. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2020. S. 7-25, hier S. 17.

Das Video scheint daher zu bestätigen, dass unterschiedlich gelagerte epistemische und expositorische Praktiken, die sich der Apparate und Schauanordnungen bedienen, im Vergleichen immer untrennbar verbunden und den eigentlichen *comparata* vorgängig sind.<sup>45</sup> Indem sowohl Sukzession und Gleichzeitigkeit in der Montage im Splitscreen zu Vergleichssituationen führen, wie Harun Farocki das Prinzip der ‚weichen Montage‘<sup>46</sup> beschrieben hat, entsteht ein mehrdimensionales Vergleichsmodell. Denn Bestandteil und Bedingung dieser ‚weichen Montage‘, die als räumliche Anordnung im Videobild erscheint, ist auch eine zeitliche Montage, die sich über die Dauer der Videoinvestigation erstreckt. Verstanden als Prozess des *monter* wirkt sie als Steigerung und Emphase amplifizierend<sup>47</sup>, wenn nicht nur Bilder neben- und hintereinander gestellt werden, sondern auch Kommentare und Stimmen.

Auf diese Weise öffnet sich durch die kuratorische Zusammenstellung von ausgewählten Einzeleinstellungen aus der Materialsammlung, die zu Beginn des Videos katalogisiert und verwaltet wurde, ein Imaginationsraum. Diese Öffnung, die schließlich auf einen erhöhten Schauwert abzielt, ist nicht nur als Kontrast, sondern auch als Konsequenz der kustodischen Faktenarbeit zu betrachten. Das Vergleichen mittels Montage im Videobild lässt sich daher auch jenseits einer strukturalistischen Binarismenbildung als ein dynamischer Prozess verstehen, indem mithilfe einer Schauanordnung neue Kategorien der Sinnstiftung im Einzelbild und Möglichkeiten innovativer Verknüpfungen mit dem Ganzen als „Prinzip der wechselseitigen Schärfung“<sup>48</sup> hervortreten.

Die *tertia*, die sich durch das Nebeneinander-Stellen der beiden visuellen Regime des Handkamera-Footage und der Wärmebildkamera ergibt, changiert in den unterschiedlichen Einstellungen zwischen bildpolitischer Kontrastierung und motivischer Formähnlichkeit, ohne diese Spannung im Kommentar zu thematisieren oder aufzulösen. Kontraste entstehen vor allem in Ansichten, in denen Alzakouts Arm sich unter Wasser befand und die Kompaktkamera schweifende Sequenzen im tiefen Blau, mit einzelnen Details von Rettungswesten produziert. Die Notlage der jungen Frau wird in diesen, nur schwer ertragbaren Sequenzen am augenscheinlichsten. Demgegenüber die auf das Meer als Horizontlinie gerichtete Wärmebildkamera, die das norwegische Küstenboot „Peter Henry von Koss“ erfasst, das ruhig und losgelöst von jeglicher Dramatisierung im Wasser zu stehen scheint.

Im Vergleich dieser auf mehreren Ebenen komplementären Bilder ergibt sich daher ein Bildkonflikt, der nicht nur einen buchstäblichen Konflikt einander widersprechender Aussagen und Aktivitäten zwischen Aktivist\_innen und Pressemitteilungen der EU-Akteure inszeniert, sondern der auch in den Medien

---

45 Vgl. Ebd. S. 9ff.

46 Vgl. Harun Farocki. „Quereinfluss/Weiche Montage“. *New Filmkritik* (12.06.2002), <https://newfilmkritik.de/archiv/2002-06/quereinflussweiche-montage/> [09.05.2021].

47 Für diesen Hinweis, Montage im Sinne des französischen Verbs *monter* als Steigerung zu begreifen, bedanke ich mich bei Marion Biet.

48 Felix Thürlmann. *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage*. München: Fink, 2013. S. 16.

selbst hervorgerufen wird.<sup>49</sup> Der kontrastierende Vergleich der technisch-operativen Registratur mit dem nahkörperlichen Gefüge des Handkamera-Footages wirkt für diese Frage emblematisch. „Heißt Vergleichen nicht, den Konflikt zu begreifen, den jedes Bild im Kontakt mit einem anderen Bild zum Ausbruch bringen kann?“<sup>50</sup> Diese Frage, die Georges Didi-Huberman im Zusammenhang mit den Arbeiten Harun Farockis formuliert hat, scheint sich auch in dem Bildvergleich zwischen Nah- und Fernperspektive, zwischen Beobachtungs- und Selbstdokumentationsinstanz in *Shipwreck at the Threshold of Europe* zu akzentuieren.

Im Anschluss präsentiert das Video jedoch noch eine weitere Einstellung, in der die Wärmebildkamera Mosses und Tweetens und die Counter ROAM Alzakouts über das Bildmotiv miteinander korrespondieren. Sowohl die Nahansicht der Zeugin, als auch die Fernsicht der Beobachter richten sich in den Himmel und registrieren einen Helikopter, der über der Szene kreist. Tatsächlich handelt es sich um die einzige Einstellung, in der Alzakout ihre Kamera einsetzt, um sie gezielt auf und gegen ein Objekt zu richten (Abb. 4).<sup>51</sup> Der Bildkonflikt drängt sich auch in diesen miteinander korrespondierenden Einstellungen auf, in denen eine motivische Einigkeit zwischen den Bildtypen entsteht. Denn nach den offensichtlichen Kontrastmontagen bewirken sie einen Verfremdungseffekt, der das Augenmerk auf die Mittel und den politischen Einsatz der Sichtbarmachung selbst lenkt.



Abb. 4: Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe*  
© Forensic Architecture, 2021.

49 Vgl. dazu Fromm. „Editorial. Images in Conflict“ (wie Anm. 35).

50 Didi-Huberman. *Remontagen der erlittenen Zeit* (wie Anm. 18). S. 179.

51 Diese Information ergibt sich nicht nur als Scheindruck aus *Purple Sea*, sondern entstammt auch einem Q&A mit Amel Alzakout, das im Rahmen eines Screenings ihres Films stattgefunden hat. Vgl. Anthology Film Archives: „Purple Sea – Q&A with Amel Alzakout“, 15.02.2021, <https://vimeo.com/512705438> [09.05.2021].

Durch die Hinzunahme einer dritten Vergleichsinstanz, der Aussagen von Augenzeugen vor Ort, wird dieser Effekt noch unterstützt: „If someone had sent five more boats, it is certain that less people would have died“, fasst Oscar Camps, der Direktor von ProActiva, im Audio-Kommentar zusammen. Auch einige direkte Aussagen Amel Alzakouts werden von der Kommentatorin verlesen: „They weren’t doing anything except making us feel more furious and helpless.“ In diesen Aussagen wird letztlich auch die Bandbreite medialen Sehens und visueller Beweiskraft aufgerufen und wütend befragt. Wie kann es sein, scheinen die Bilder im Dialog mit den Stimmen zu fragen, dass trotz diverser dokumentarischer Möglichkeiten, dass trotz militärischer Sichtordnungen und körpernaher Aufzeichnungen, politische Tatenlosigkeit konstatiert werden muss? In dieser konfliktgeladenen Vergleichskonstellation aus Bild und Ton, die auf der Ebene der Bilder bereits provoziert wird und sich im Verlauf der vergleichenden Montage steigert, liegt der (medien-)politische Einsatz des Kuratorischen innerhalb des Videos.

#### 4. (Selbst-)Kuratorischer Überschuss

Zwischen Informationsmanagement, digitaler Medienkompetenz in der kustodischen Verwaltungsarbeit und der konfliktgeladenen Vergleichskonstellation, dem Eröffnen von Imaginations- und politischen Anklageräumen, positioniert sich die kuratorische Situation in *Shipwreck at the Threshold of Europe*. In den 23 Minuten, die die Videoarbeit andauert, wird ein breites Spektrum an faktenbasierten Aufstellungs- und aktivistisch engagierten Ausstellungsprozessen aufgerufen. Beide das Projekt umfassenden Situationen stehen in Verweisungszusammenhängen zu digitalen und analogen Dispositiven und Infrastrukturen, die im Fall der *content curation* vor allem digitale Plattformen, im Fall des vergleichenden Sehens Bildungsinstitutionen und Museen umfassen. Dass sich unter den verhandelten Materialien auch zwei künstlerische Ansätze finden, die im vielleicht klassischsten Sinne kuratorischer Arbeit miteinander verglichen werden, fügt diesem Komplex noch eine weitere Ebene hinzu. Denn die auch außerhalb der Investigation von Forensic Architecture existierenden filmischen Arbeiten von Amel Alzakout und Richard Mosse könnten auch in anderen Zusammenhängen Teil einer kuratorischen Auswahl einer Ausstellung oder eines Filmfestivals sein. Auch diese Foren werden daher als Referenzen mittransportiert, wenn sich die Videoarbeit auf künstlerisches Material bezieht. Kuratorische Praktiken, Räume und Medien werden als verwobene Elemente einer videographischen Interaktion erkennbar.

Die von Beatrice von Bismarck geforderte Perspektive, Kuratorialität relational zu denken, ruft daher mit Blick auf die in der Videoarbeit von Forensic Architecture verdichteten Netzwerke und Konvergenzen einen Exzess hervor. Diese Diagnose leitet sich von der Analyse der exemplarischen Videoarbeit *Shipwreck at the Threshold of Europe* ab, findet aber auch weitere Symptome in der digitalen Sphäre. Die reichhaltige Website der Agentur beispielsweise, ist nicht nur Informationsquelle, Repositorium, Präsentationsplattform und

Marketingtool, sondern auch die Szene einer sich kontinuierlich weiter entwickelnden Werkschau all der Videoarbeiten von Forensic Architecture, die auch in musealen Räumen, vor Gerichten oder eingebettet in journalistische Berichterstattungen gezeigt werden. Anhand von Nummerierungen, Schlagworten, Ortsbezeichnungen, Querverweisen und weiteren Kategorisierungsformen archivalischer Konnotation wird auch auf der Website eine exzessive Form des Selbst-Kuratierens betrieben und den Besucher\_innen vor Augen gestellt. Dieser kuratorische Überschuss erscheint, wie die hier vorgestellte Analyse nahelegt, als Merkmal einer konstanten Auseinandersetzung mit der digitalen Medienkultur und dem forensischen Ansatz, durch kustodische Datenauswertung und vergleichendes Sehen sinnhafte Schnitte zu setzen. Als symptomatische Analysegegenstände zeigen die Videoarbeiten von Forensic Architecture auf, in welche Komplexitäten sich eine komparatistische Praxis des Kuratierens verwickelt, für die digitale Medien nicht nur die Exponate und Werkzeuge, sondern auch eine wesentliche Ausstellungsszene bereitstellen.