

Timo Dorsch, Jana Flörchinger,
Börries Nehe (Hg.)

GEOGRAPHIE DER GEWALT

Macht und Gegenmacht in Lateinamerika

mandelbaum *verlag*

Gefördert von der Rosa-Luxemburg-Stiftung mit Mitteln des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) der Bundesrepublik Deutschland.

Der Inhalt des Buches liegt in der Verantwortung der Herausgeber:innen und gibt nicht notwendigerweise die Position der Rosa-Luxemburg-Stiftung wieder.



Der Film zum Buch:



mandelbaum.at • mandelbaum.de

ISBN 978-3-85476-944-6

© mandelbaum verlag, wien • berlin 2022

alle Rechte vorbehalten

Übersetzungen: DOROTHEA HEMMERLING,
GEROLD SCHMIDT, SARITA BRANDT

Transkription von Wortbeiträgen: TULINE GÜLGÖNEN

Lektorat: JANINA HENKES

Satz: KEVIN MITREGA, Schriftloesung

Umschlag: MÓNICA ALEJANDRA RODRÍGUEZ SOSA

Druck: PRIMERATE, Budapest

Inhaltsverzeichnis

TIMO DORSCH, JANA FLÖRCHINGER, BÖRRIES NEHE

- 7 Geographie der Gewalt. Eine Annäherung

Narrar

CARLOS BERISTAIN

- 20 Von der Konfusion zur Komplexität
Zum Verständnis der Geographien der Gewalt
- 38 Den Horror erzählen.
Journalismus in Zeiten des Ausnahmezustands
Carlos Martínez, Daniela Rea und Marcela Turati im Gespräch

HERIBERTO PAREDES CORONEL

- 67 Warum leben wir im Paradies?
*Fotografisches Porträt einer indigenen Nahuatl-Gemeinschaft
in ihrem Kampf für das Leben*

CHRISTIAN SPERLING

- 90 Der multimediale Journalismus im Kontext
des Mexikanischen »Drogenkrieges«

Cuerpo

RITA LAURA SEGATO

- 112 Der Körper der Frauen als Territorium des Krieges

DINA ALVES

- 126 Rassistische Nekropolitiken: Gott erschafft, die Polizei tötet

EMANUELA BORZACCHIELLO

- 145 Wieder-Existieren in Mexiko
Von Ciudad Juárez zu den vielen heutigen Ciudad Juárez

ALEX WISCHNEWSKI

- 162 Verschiedene Kontexte – geteilte Erfahrung
Was bedeutet es, transnational anzuknüpfen?

Comunidad

RAQUEL GUTIÉRREZ AGUILAR, CLAUDIA LÓPEZ PARDO

- 173 Das Gemeinschaftliche produzieren,
um das Leben zu erhalten
*Anmerkungen zum Verständnis eines sich ausbreitenden gemein-
schaftlich-popularen Horizonts, der den Raubtierkapitalismus
herausfordert, ihn umstürzt und über ihn hinweggeht*

VERÓNICA GAGO

- 196 Finanzextraktivismus und Verschuldung
Zur Einhebung des Prekariats

VERA MALAGUTI BATISTA

- 209 Verbrechen und Krieg im heutigen Brasilien

ALKE JENS

- 220 Stadt, Neoliberalismus und Gewalt

JONAS WOLFF

- 234 Extraktivismus, Konflikt und Demokratie

Memoria

MARIO RUFER

- 245 Erinnerung als Verbindung
Gegen die herrschaftliche Macht

ANNE HUFFSCHMID

- 264 Erzählbarmachung
Bildhandeln und forensische Imagination

- 282 Zu den Autor:innen und Herausgeber:innen

Erzählbarmachung

Bildhandeln und forensische Imagination

Vorüberlegungen

Gewalt ist nicht ohne weiteres erzählbar.

Die Gegenwart ist nicht ohne weiteres erinnerbar, erst recht kann man ihr nicht gedenken.

Es braucht Abstand – zur Gewalt, zur Gegenwart – zum Erzählen und Erinnern.

Ästhetische Arbeit kann einen solchen Abstand unter Umständen herstellen.

Wenn die Gegenwart von Gewalt eingenebelt ist, dann geht es nicht primär um Erinnerung, und erst recht nicht um Gedenkkultur, sondern um Seh- und Vorstellungsvermögen, also um Arbeit an der Imagination.

Eine forensische Perspektive, die materielle Spuren fokussiert und somit auf Materialisierung setzt, kann dabei hilfreich sein. Es geht darum, das Materielle mit dem Immateriellen der Gewalt zu verflechten, das Spezifische mit dem Allgemeinen, das Mikroskopische mit größeren Maßstäben.

Dieser Text versammelt Überlegungen aus der Arbeit an audiovisuellen Erzählungen zu Gewaltlandschaften in Mexiko und anderen Teilen Lateinamerikas. Der Dokumentarfilm *Persistencia*, die Webdokumentation *Forensic Landscapes* und der Kurzfilm *Dato Sensible*¹ erzählen davon, wie Menschenvernichtung sich – buch-

1 Der Text bezieht sich vor allem auf die Arbeit an *Persistencia* (54 Min., Anne Huffschnid, Jan-Holger Hennies, 2019) und an *Forensic Landscapes* (Anne Huffschnid, Pablo Martínez Zarate, 2020, zugänglich unter: www.forensiclandscapes.com [Zugriff 11.1.2022]). *Dato sensible* (16 Min., Anne Huffschnid, Alfonso Díaz Tovar, 2020) wurde im Rahmen des CALAS-Stipendiums der Autorin Ende 2020 fertig gestellt und experimentiert mit der

stäblich – in die Landschaften einschreibt, aber auch, wie Menschen sich dieser ›ontologischen Gewalt‹ des Verschwindens als Auslöschung widersetzen. »Forensischer Widerstand« habe ich das genannt, und damit ist nicht nur die Arbeit der Menschenrechtsforensiker:innen, sondern auch so etwas wie forensische Selbstermächtigung gemeint.

Dabei geht es um das Wissen der Sinne, der Bilder und Diskurse, um Erfahrung und Lesbarmachung. Wie können wir uns dem Inneren der Gewalt nähern, ohne ihrer Sogkraft und Inszenierung zu erliegen – und ohne vor dem Diktum ihrer Unvor- und Darstellbarkeit zu kapitulieren? Wie lässt sich Gewalt erfahrbar machen, ohne sie zu banalisieren oder zu folklorisieren? Was kann »Sensibilisierung« jenseits von Betroffenheitskitsch bedeuten? Und (wie) lassen sich sensorische und emotionale Zugänge mit analytischem Verstehen kombinieren?

Grenzüberschreitungen

Seit einiger Zeit forsche ich darüber, wie Forensiker:innen in Lateinamerika sich dem Verschwindenlassen widersetzen. Mitte der 1980er Jahre begannen forensische Anthropolog:innen in Argentinien die von der Junta Verscharften gezielt zu suchen und gefundene Überreste zu identifizieren. Ihre Arbeit geht seither als Modell einer den Menschenrechten verpflichteten Forensik um die Welt – deren Botschaft vor allem ist, dass es grundsätzlich *möglich* ist, Verschwundene in die Welt zurückzuholen und auch namenlosen Überresten ihre Namen zurückzugeben, beide also wieder zu sozialen Wesen zu machen, selbst wenn es nur als Tote ist.

Welche Art von Gewalt zum gewaltsamen Verschwinden der Menschen führt, unterscheidet sich teils erheblich: ob unter dem Vorzeichen politischer Repression oder militärischer Aufstandsbekämpfung, wie seinerzeit in Süd- oder Mittelamerika, ob im Kontext der militarisierten Konkurrenz krimineller Ökonomien wie heute in Mexiko, oder auch, mit Blick auf die im Mittelmeer

Gegenüberstellung von abstrakten Luftaufnahmen und sensorischen Texturen, Verfremdungseffekten und Soundlandschaften (zugänglich unter https://youtu.be/BdJmDIKMs_A [Zugriff 11. 1. 2022]).

Ertrunkenen, durch die Abschottung der europäischen Außengrenzen. Was bleibt, ist für zurückbleibende Familien der unerträgliche Schwebezustand des ›nicht tot nicht lebendig‹, der Abschied unmöglich macht und das Weiterleben schwierig. An dieser ›Schwelle‹, so der Titel einer Studie der argentinischen Forensikerin Celeste Perosino (2012), bewegen sich forensische Expert:innen, wenn sie versuchen, die Verschwundenen, wenn schon nicht lebendig, so wenigstens leibhaftig werden zu lassen. Dafür müssen sie Grenzen überschreiten, sich zu den Toten und Verscharren begeben, Gräber und Wunden aufreißen.²

Das forensische Handeln interessiert mich vor allem als Widerstehen gegen den zähen Sog der Wahrscheinlichkeiten, gegen Trägheit oder Resignation. Es ist angetrieben vom Beharren darauf, dass die Überreste irgendwo sein *müssen*, dass es sich bei den Knochenstücken immer noch um Teile von Menschen handelt und von der Überzeugung, dass noch diese Überreste so etwas wie Menschenrechte haben, für die es einzustehen gilt. Mit diesem Credo hatte mich Celeste Perosino schon vor Jahren in den Bann gezogen. Denn es eröffnet ein wahrlich weites Feld: Fordern die namenlosen Toten womöglich etwas von uns Lebenden? Wollen sie beim Namen genannt werden, ihre zerstückelten Körper vervollständigt sehen? Wie kann einer solchen Idee visuell Rechnung getragen werden, ohne in Mystizismus, Esoterik oder gar ins Zombihafte abzugleiten?

Seit ein paar Jahren nun operieren nicht nur Forensiker:innen sondern auch Gewaltbetroffene in diesem Grenzbereich. In Mexiko kam es nach der Entführung der 43 Studenten von Ayotzinapa und den damit verbundenen Suchmanövern, die zwar nicht die Entführten aber eine Reihe von Massengräbern zutage förderten, zu einer neuartigen Form quasi-forensischer Mobilisierung. Mütter und andere Angehörige von Verschwundenen begannen die Suche nach ihren Liebsten im Angesicht eines unwilligen und weithin diskreditierten Staates nun selber in die Hände zu nehmen. Auch diese sogenannten *Buscadores*³ stellen eine Grenzüberschreitung

2 Vgl. dazu Huffs Schmid 2015a und 2015b.

3 Vgl. dazu Huffs Schmid 2019a und 2020.

und damit eine Herausforderung fürs Erzählen dar. Ihr Suchen lässt sich womöglich als eine Form des Erinnerns, aber nur im Sinne einer Vergegenwärtigung verstehen: die Gegenwart freilegen.

Bildhandeln an der Grenze

Dass Terror eine diskursive und kommunikative Funktion hat, ist weithin bekannt. Die Botschaft lautet, dass man zur Auslöschung von Menschen noch jenseits ihres Sterbens in der Lage sei und sie ihres Menschseins berauben könne. Dafür spielen Bilder und auch die Frage nach deren Grenzen in zweierlei Hinsicht eine zentrale Rolle. Gefoltert und exekutiert wird, gerade in Zeiten digitaler Reproduzierbarkeit, immer häufiger vor der bzw. für die Kamera. Verstümmelte und entmenschlichte Körper werden in nekrotheatraler Manier, wie Ileana Diéguez (2016) es nennt, inszeniert und eben diese Bilder dann als Nachweis dieser Potenz, das Leben nach dem Sterben auszulöschen, über verfügbare Kanäle in Umlauf gebracht. Sich dieser nekropolitisch motivierten Bildpolitik zu entziehen, scheint mir eine Selbstverständlichkeit.

Die zweite Bildgrenze hat mit dem Bildloch des Verschwindens zu tun, das einen Krater ins Leben von Betroffenen schlägt, derjenigen, die aus ihrem Alltag gerissen werden und denen, die am Abgrund dieses Nicht-mehr-Daseins bleiben. Man kann nicht folgen in diesen Krater, man weiß nichts von dem, was in seinem Innern passiert. Dies gilt natürlich auch für den Tod, der immer unvorstellbar bleibt. Aber, und das ist der entscheidende Unterschied, der Krater des Verschwindens entfaltet eine gewaltige Sogwirkung, darin einem schwarzen Loch gleich: Es ist eine außerhalb des Sichtfeldes und der Wahrnehmungsschwelle operierende, aber nichtsdestotrotz wirkmächtige Materie, die Naturgesetze wie die Schwerkraft oder den Lebenszyklus außer Kraft zu setzen scheint.

Wie alle Menschen haben gewaltsam Verschwundene einen Lebensanfang, aber eben kein Lebensende. Sie mutieren zu »dunkler Materie«, ein Bild der Astrophysik, das der argentinische Forensiker Maco Somigliana (2012) in einem Aufsatz über lateinamerikanische Menschenrechtsforensik aufgreift. Die »ontologische Gewalt« (Cavarero 2009) des Verschwindens produziert also wirkmächtige Bildlosigkeit und »Ent-Imagination« (*des-imagination*), wie Georges

Didi-Huberman (2007: 38) mit Blick auf die Vernichtungsmaschine des deutschen Faschismus feststellte.

Ein solches schwarzes Loch präsentiert sich physikalisch wie psychisch als unentrinnbarer Schlund. Eben darin liegt die Herausforderung: Wie soll man von ihm erzählen, ohne selbst seinem Sog zu erliegen? Ohne blind zu werden, ohne aber auch seine Allmacht zu reproduzieren? Denkbar ist das wohl nur, indem man von den Rändern berichtet, an denen sich diejenigen bewegen, die den Bann durchbrechen wollen und das Verschwundene re-materialisieren. Doch inwiefern ist das möglich?

Von der Herausforderung und zugleich Unmöglichkeit, gegen den schwarzen Schlund der Sklaverei anzuschreiben, berichtet Saidiya Hartman (2008). Noch jenseits der physischen Menschenvernichtung an Tatorten wie der Galeere oder der Plantage konstatiert sie eine epistemische Gewalt, da in den Archiven der Menschheitsgeschichte weder das Tatgeschehen noch das Menschsein der Vernichteten gespeichert und überliefert sind. Am Beispiel einer imaginären Szene von zwei versklavten Afrikanerinnen auf einer Galeere, die die Tortur der jeweils anderen hätten bezeugen können, diskutiert sie die Möglichkeit, die Entmenschlichung dieser Frauen mit literarischen Mitteln zu konterkarieren: also eine Generenzählung in die Welt zu bringen. Dies aber bleibe, so Hartman, letztlich eine »unmögliche Geschichte« (2008: 6). Von den Frauen sei keinerlei Spur geblieben und es habe auch sonst niemanden gegeben, der sie betrachtet oder ihnen zugehört habe und davon hätte Zeugnis ablegen können. Statt diese Lücke nun mit fiktiven Geschichten zu füllen, was einem Bedürfnis nach Tröstung entspreche, plädiert die Autorin für literarische Strategien, die Lücke kenntlich zu machen, »to respect the limits of what cannot be known« (dies.: 4). Für eine Kulturgeschichte der Versklavten brauche es Narrative, die zwar das Archiv überschreiten, aber nicht mittels Fiktionalisierung. Eher gehe es darum, so etwas wie *black noise* zu erzeugen.

Gemeint ist sowohl die, eben auch phonetische, Materialität des Sich-Widersetzens und Trotzdem-Lebens (Moten 2003) wie auch die verstörende Einsicht, dass dieses *lärmende* Leben zumeist erst im Moment seiner körperlichen Vernichtung in unser Blick-

feld rückt. *Dafür* gilt es, eine Sprache zu finden, als »impossible writing which attempts to say that which resists being said« (Hartman 2008: 12). Dieses »unmögliche Schreiben« setzt also nicht im klassischen Sinne auf Sichtbarmachung, sondern erprobt andere Formen der Materialisierung des Ausgelöschten. Hier könnte eine Verwandtschaft liegen zum Versuch eines *audiovisuellen Schreibens* des Verschwinden(lassen)s: von der Materialität des Geschehens ausgehend, Formen von *visual noise* zu erzeugen.

Körper

Wir alle sind es gewohnt, Gewaltbetroffene vor allem als Leidende und Verzweifelte gezeigt zu bekommen. Selten als Handelnde oder gar als Nachdenkende, die ihre Souveränität zurückgewinnen, in dem sie tätig werden und darüber sprechen. In der filmischen Erzählung möchte ich dieses Tätigwerden als Selbstermächtigung kenntlich machen, ohne es zugleich zu romantisieren oder gar zu heroisieren. So entscheiden wir im Prozess der Edition, auf eine Nacherzählung der Gewalt, etwa die Umstände der Verschleppung ihrer Angehörigen, und sogar auf eine Würdigung der Verschleppten zu verzichten. Wir fokussieren hingegen auf das Tun und auf die Kommentierung dieses Tuns. Umgekehrt werden auch die Forensiker:innen an den Grenzen ihres Tuns und Könnens gezeigt, in ihren Dilemmata und Obsessionen. Alle sollen sie ästhetisch und narrativ möglichst gleichbehandelt werden, weniger als *talking heads* denn als *talking bodies*, als Suchende, Handelnde, Wissende.

Tatsächlich ist der Arbeit in diesen Grenzbereichen eine gewisse Besessenheit zu eigen, die mir im Lauf der Jahre immer wieder aufgefallen ist. Es ist das sture Beharren von Forensiker:innen wie *Buscadores* darauf, dass das hochgradig Unwahrscheinliche grundsätzlich möglich sei: nämlich in der schier endlosen Weite von Landschaften einen toten Körper oder zerstückelte oder geschredderte Überreste zu finden, zu bergen, diese Menschenreste einem Gentest zu unterziehen, dieses Genprofil dem eines lebenden Familienangehörigen zuzuordnen und die Überreste damit zu identifizieren: den Körper also nicht nur als Mensch, sondern auch als Bürger oder Bürgerin kenntlich zu machen.

Dieses Beharren hat seine visuelle und szenische Entsprechung in nicht selten surreal, bizarr oder grotesk anmutenden Situationen und Szenerien: Menschen, die an Metallstangen schnüffeln, im Wüstensand nach Knochenstückchen stochern oder Schädelstücke mit einer Zahnbürste schrubben. Wie erzählt man davon ohne Folklore und ohne Pathologisierung, ohne Gegenüberstellung von Wissen und Wahnsinn, Ratio oder Irrationalität? Forensiker:innen und Familienangehörige verbindet mehr als sie zu trennen scheint. Dem Suchen der *Buscadores*, so verzweifelt oder abgründig es zuweilen anmuten mag, liegt eine spezifische Rationalität zugrunde. Und ein scheinbar so rational abgestecktes Handlungsfeld wie die forensische Wissenschaft, insbesondere die körperlose Genetik, hat durchaus auch mit Glauben, Fühlen und Imagination zu tun.

Landschaften

Die beiden Landschaften, die zu Protagonistinnen unserer Filmhandlung wurden, sind in der Gewaltgeographie Mexikos konkret verortete Räume. Zum einen ein an der Golfküste von Veracruz gelegenes Gelände, auf dem eine lokale Gruppe von Müttern im Sommer 2016 ein klandestines Leichendepot entdeckte und in dem sie bei selbstorganisierten Grabungen im Lauf von drei Jahren die Überreste von mindestens 300 Menschen barg. Zum anderen die Wüste um die an der Nordgrenze Mexikos gelegene Stadt Torreón im Bundesstaat Coahuila, in der gleichfalls eine Gruppe von Angehörigen seit 2015 Woche für Woche Abertausende verstreuter Knochenteilchen einsammelt. Ihr Tun trägt nicht nur Berge von kleinsten Knochenstückchen zusammen, es beweist zugleich die Existenz sogenannter »Vernichtungszonen«.

In beiden Zonen waren je verschiedene Modi der Menschenvernichtung am Werk: hier das heimliche Verscharren von Ermordeten in schwarzen Mülltüten in dem schwer zugänglichen Sandfeld von Veracruz, dort die Verbrennung und Schredderung toter Körper und ihre Zerstreung im Wüstensand von Coahuila. Beide Modalitäten wurden durch die selbstorganisierten Suchmanöver überhaupt erst offengelegt und skandalisiert. Und wie mir erst im Nachhinein klar wird: In beiden Fällen hatten wir es mit je spezifischen Bild- und Vorstellungsgrenzen zu tun.

Bei dem Geheimfriedhof von Veracruz sehen und filmen wir bei keiner unserer Feldaufenthalte die eigentliche Exhumierungsarbeit. Mein anfängliches somatisches Dilemma – dass ich kaum in der Lage sein würde, verrottende Menschenreste tatsächlich zu sehen – wurde uns schon bei unserer ersten Reise ins Feld vom lokalen Mütterkollektiv abgenommen, als man uns kategorisch jede Aufzeichnung an den Gruben untersagte. Was als Bildregulierung diskussionswürdig erscheinen mag – wem gehören letztlich die Bildrechte an diesen Orten und Körpern? – lässt sich zugleich, und dafür entscheide ich mich, als Bemühen um visuelle Souveränität deuten: die Bilder in Schach zu halten.

In der Wüste hingegen sind wir, und zwar buchstäblich, auf Schritt und Tritt mit den für uns Laien gar nicht unterscheidbaren Menschenresten konfrontiert, auf die uns die Expert:innen der Suchbrigade regelmäßig aufmerksam machen. Doch sind diese Teilchen, die oft wie Goldnuggets aus dem Sand herausgesiebt werden, so sehr jeder menschlichen Form entkleidet, dass sie keinerlei Anker für bildliche Vorstellung bieten.

Beide Räume sind Kontaktzonen mit Manövern der Menschenvernichtung, deren materielle Spuren der vollständigen Auslöschung jedoch widerstehen. Ich hatte dafür den Begriff der »forensischen Landschaft« entwickelt. Jenseits der klassischen Unterscheidungen zwischen Landschaft als Natur, als Produkt der Kontemplation oder auch als rein kulturelle Konstruktion (Ingold 1993) meine ich *Landschaft* hier zunächst als Handlungsraum, der sich durch spezifische Materialitäten und durch die sich in ihn einschreibenden Handlungen herausbildet und formt, aber (damit) immer auch ein Raum des Imaginären ist. Mit der Adjektivierung als *forensisch* geht es mir um die grundlegende Ambivalenz dieser Gewalt Räume: Sie sind als Tatorne Szenarien der radikalen Entmenschlichung, in denen mittels forensischer Interventionen zugleich um Rehumanisierung gerungen wird.

In der filmischen Annäherung sollen diese ambivalenten Landschaften möglichst selbst zu Wort kommen. Nicht als metaphorische Projektionsfläche oder leere Kulisse, sondern als jeweils spezifische und zugleich offene Räume, die zum Nachspüren, Denken und Assoziieren verleiten. Die Zeit lassen zum Innehalten und Durch-

atmen und die – als gleichsam *erweiterte* Landschaften – unsere Vorstellungskraft weiten.

Forensik als Erzählung und ästhetisches Verfahren?

Unter *forensic turn* versteht man sehr allgemein gesprochen die Hinwendung zur materiellen Grundierung von Massengewalt, also die »epistemische Wende hin zu Körpern und Gegenständen« (Dziuban 2017: 19) bei der Rekonstruktion, Erinnerung und Bearbeitung von systematischer und massenhafter Gewalt. Das ist etwa für die Aufarbeitung des deutschen Faschismus keineswegs selbstverständlich. Exhumierende Ausgrabungen von Opfern der deutschen Menschenvernichtung galten insbesondere in den jüdischen Gemeinden als Sakrileg. Für die Nürnberger Prozesse war die Fülle der dokumentarischen Beweise und nicht etwa die materielle Evidenz ausschlaggebend (dies.: 17). Körpergebundene Spuren der Vernichtung waren für die affektive Aufladung der Prozesse wichtig, nicht aber für die juristische Argumentation.

Zudem wird die forensische Wende im Kontext von Holocaust- und Genozid-Forschung bis heute durchaus kritisch diskutiert. Zum einen haben Holocaust-Leugner sich in ihren bizarren Argumentationsmanövern immer wieder auf materielle »Beweisführungen« gestützt – etwa indem die Vernichtungstechnik der Gaskammern anhand baulicher Eigenheiten in Zweifel gezogen wurde – und diese daher für längere Zeit diskreditiert. Zum anderen warnen Kritiker:innen dieser forensischen Wende vor einer Relativierung von Zeug:innenaussagen, also der Zurücksetzung von Überlebenden zugunsten einer an Gegenständen orientierten Beweisführung. Meine Erkundungen im Feld der lateinamerikanischen Menschenrechtsforensik weisen darauf hin, dass die materielle Spur das von Überlebenden Bezeugte in der öffentlichen Wahrnehmung eher aufwertet denn zurücksetzt: Was vorher »nur Worte« waren, wie uns der guatemaltekeische Forensiker Erwin Melgar sagte, wurde mit den Exhumierungen zur »Evidenz«.

Das Forensische ist in einem Kontext wie dem Verschwindenlassen zunächst vor allem eine Suchbewegung: nach menschlichen Überresten, nach DNA-Profilen und Verbindungen zwischen Namen und Körperresten, und auch nach Indizien für Täter:innen

und Tathergänge. Nicht als lineare Bewegung, eher als andauerndes Hin und Her zwischen körperlosen Gesuchten und namenlosen Gefundenen, zwischen Einzelteilen und Zusammenhängen. Über diese spezifische Wissensproduktion hinaus, die in wissenschaftlichen und gerichtlichen Szenarien ihre Wirkmacht entfaltet, lässt sich das Forensische auch als diskursive Intervention lesen, die staatlich legitimierte Wahrheitsdiskurse herausfordert und die politische Praxis einer *Counterforensics* (Weizman 2014: 14) begründet.

Schließlich bergen forensische Verfahren ein narratives Potenzial. Sie verweben materielle Spuren in Körpern, Gegenständen oder Landschaften zu größeren Stories, setzen also verstreute Fragmente zu etwas ›größerem Ganzen‹ zusammen – sei es ein Mensch, ein Tathergang oder auch ein Verbrechensmuster. Diese Rekonstruktionen verstehe ich als Erzählung, weil sie Materielles (Vorhandenes) mit dem Imaginären (Gewussten, Vorgestellten) verknüpfen.

Auch bei audiovisuellem Storytelling fügen wir scheinbar Unzusammenhängendes zusammen, verknüpfen Verstreutes, Fragmentiertes und Erinnerungtes, suggerieren eine Verortung in Zeit und Raum, spekulieren über Zusammenhänge und entwerfen dafür neue Bilder. Womöglich ließe sich eine Montage von Bild- und Soundfragmenten zu diesen Grenzgebieten der Gewalt, bei denen imaginäre Geographien und Landschaften entstehen, versuchsweise *forensisch* nennen. Gemeint wäre ein narratives und auch ästhetisches Verfahren, das die übliche Trennung zwischen dem Materiellen, dem subjektiven Sprechen und Erleben sowie der diskursiv oder analytisch motivierten Aufbereitung unterläuft: Hier wie dort (im Labor, am ›Schneidetisch‹) geht es um Arbeit an der Imagination, also das Vorstellbarmachen. Also nicht nur Dinge oder Geschichten zu sagen oder zu erzählen, sondern überhaupt erst sag- und erzählbar zu machen und damit zu konstituieren.

Es ging, so denke ich im Rückblick auf unsere Erzählversuche zu diesen Gewaltlandschaften, um die Erprobung narrativer Strategien, die sich an materiellen Spuren und Texturen ausrichten, dabei aber nicht dem forensischen Komplex als ästhetische Versuchung erlagen und das Materielle nicht zum Fetisch erhoben. Den Anspruch, »neue Gestaltungen des Sichtbaren, des Sagbaren und des Denkbaren« zu befördern, wie Jacques Rancière es für

die Bilder einer politischen Kunst (Rancière 2015 [2008]: 121) fordert, bedeutet, andere als die in der sozialen Imagination eingespeicherten Marker in den Blick zu nehmen, so etwas wie Abstandgewinnung zum Gewohnten zu ermöglichen, die Rancière auch »Aufhebung« (ders.: 71) nennt. Also Sinnliches und Materielles zu fokussieren, das außerhalb der gewohnten Bildordnungen und Narrative liegt.

Eine Rolle könnte die von Rancière ins Feld geführte Figur des »nachdenklichen Bildes« (ders.: 125) spielen. Das Nachdenkliche schlägt er als Begriff für ein Unbestimmtes vor, das »im Bild etwas bezeichnet, was dem Denken widersteht« (ders.: 150). Eine Art ästhetische Eigensinnigkeit, die zwar in der Materialität des Gezeigten aber nicht im Wesen des Bildes begründet liegt, und sich erst aus dem Wechselspiel zwischen verschiedenen Perspektiven einstellt. Womöglich kommt das dem nahe, was ich irgendwann anfang, das Atmen der Bilder zu nennen. Damit meine ich zum einen eine Art visuelles Innehalten oder Durchatmen, aber eben auch, dass *zwischen* den Bildern eine Art Luft sein oder entstehen möge, die in der Betrachtung aufgenommen werden kann und neue Räume eröffnet.

Zu Beginn unserer Filmrecherchen war mir vor allem ein Film im Kopf, *Nostalgia de la Luz* (Nostalgie des Lichts, 2010) des chilenischen Dokumentarfilmers Patricio Guzmán. Vom thematischen Fokus her liegt das nahe: Der Film berichtet von der Suche nach den winzigen Menschenresten in der Atacama-Wüste, von der Rekonstruktion der nicht mehr vorhandenen Folterlager der Pinochet-Diktatur und dem Kampf gegen die Spurlosigkeit der Menschenvernichtung. Auch Guzmáns späterer *El botón de nacar* (Der Perlmutterknopf, 2015) macht sich auf die Suche nach den Spuren zweier Manöver der Auslöschung, das Verschwindenlassen von Junta-Opfern und der Genozid an einem indigenen Volk in Südpatagonien zu Beginn. Mehr noch als die inhaltliche Nähe interessiert mich die Rolle der Landschaften als Zeuginnen, in die sich die Verbrechen buchstäblich einschreiben, und die Verschränkung von weit auseinanderliegenden Blickrichtungen, Maßstäben oder Zeitebenen: In *Der Perlmutterknopf* verweben sich die 1970er Jahre mit dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, in

Nostalgie des Lichts ist es der Blick der Astronom:innen, die von der Wüste aus das Weltall absuchen und das suchende Stochern der Mütter im Wüstensand. Das Winzigkleine verbindet sich in einem durchaus forensisch zu nennenden Sinne mit dem unermesslich Großen. Die Versuchung von Pathos und narrativem Kitsch liegt nahe, bestärkt noch durch den altmodischen Gestus einer über allem liegenden Erzählerstimme. Die Materialitäten, von denen hier die Rede ist – die sandkorngroßen Mensehteilchen, der Perlmutterknopf am Meeresgrund oder die Gestirne am Himmel – aber halten ihr stand.

Später stoße ich auf Guzmáns kleines Handbuch über »Filmen, was man nicht sieht« (Guzmán 2016). Darin finde ich die schöne Aufforderung, den »Dingen Gesellschaft zu leisten« (*hacerle compañía a las cosas*) und »der Materie habhaft zu werden« (*atrapar la materia*) (ders.: 52). Eine forensische Erzählung erschließt die Sinnlichkeit des Materiellen, die sich durch das Sensorische (sehen, schauen, hören, fühlen) vermittelt. Aber sie hätte, so glaube ich, auch einen Beitrag zu liefern zum Verstehen solcher Landschaften, gerade in derart opaken Gewaltverhältnissen wie dem gegenwärtigen Mexiko. Nicht als vollständige Entzifferung und analytische Erschließung, doch es sollte schon Hinweise zu ihrer Lesbarmachung geben. Im Film *Persistencia*, der ohnehin auf eine durcherzählte Hauptgeschichte verzichtet, gliedern wir die filmische Erzählung durch eine Sequenz von Tätigkeitswörtern: *recuperar, reconstruir, retornar, exterminar, evidenciar, seguir*. Sie lenken den Fokus auf das Handeln derjenigen, die diese Landschaften zu dem machen, was sie sind: neben Suchenden und Forensiker:innen auch die Toten und ihre Mörder.

Staat

Aus Sicht vieler Gewaltbetroffener in Mexiko ist der Staat nicht weniger ungreifbar als ihre verschleppten Angehörigen. Schon beim Suchen nach den Entführten zeichnen sich staatliche Ermittler und Behördenvertreter:innen, so dokumentieren Berichte in bestürzender Einmütigkeit, durch Ineffizienz, Unwilligkeit und oft zynisch anmutende Indifferenz aus. Vollends inexistent und gleichsam verschwunden aber ist der Staat in den Augen der betroffenen

Familien, wenn es um Rechtsstaatlichkeit oder Justiz geht. So hegen die meisten von ihnen keinerlei Hoffnung auf eine strafrechtliche Aufarbeitung und gar Bestrafung von Täter:innen und Taten. »Wir suchen nur nach den Körpern, und nicht nach Gerechtigkeit«, lautet seit Beginn der selbstorganisierten Suchmanöver der Leitsatz vieler Gruppen, dem ich im Laufe der Recherchen unzählige Male begegnet bin. Das Täterwissen, also die anonymen Hinweise, denen sie in den Sucheinsätzen folgen, ist für sie von großem Wert. Anders als Länder wie Kolumbien, wo es oft das Wissen von bereits im Gefängnis einsitzenden Täter:innen ist, das in Prozessen einer Transitional Justice ›verhandelt‹ wird, sind in Mexiko die am Morden und Verscharren Beteiligten meist auf freiem Fuß. Für viele *Buscadores* sind sie eine wichtige Informationsquelle.

Meine Irritation darüber wird mit der Zeit nicht kleiner. Auch wenn ich um die tief verankerte Kultur der Strafflosigkeit in Mexiko weiß, vermag ich mich vom Horizont des Strafrechts und der Rechtsstaatlichkeit nicht zu lösen, also von der Möglichkeit, dass Strafflosigkeit überwindbar sein muss. Der Horizont der meisten Familien aber ist ein anderer: Dass aus dem bodenlosen Schrecken wieder bewältigbare Trauer werden möge. Es gilt zur Kenntnis zu nehmen und eine Sprache dafür zu finden, dass das Politische, also Fragen nach Macht oder Gerechtigkeit, sich für die allermeisten nicht über den Diskurs dar- oder herstellt, sondern einer *Erfahrung* entspricht: der Ohnmacht und Demütigung durch das schamlose Nichtstun oder der sagenhaften Empathielosigkeit. Das mag eine Erklärung dafür sein, dass Wut, Zorn und das Verlangen nach Bestrafung sich, wenn überhaupt geäußert, meist auf Funktionär:innen und Uniformierte beziehen, und nicht auf die oft abstrakt bleibenden Täter:innen.

Es ist klar, dass wir von ihnen, den trotz ihrer Allgegenwart seltsam gesichtslosen und ungreifbaren Kriminellen, besonders mit Blick auf ihre Verstricktheit mit Teilen des Staatsapparates, nicht sprechen können, ohne uns und unsere Protagonist:innen in Gefahr zu bringen. Die poröse, fragmentierte und diskreditierte Staatlichkeit aber möchte ich als Teil dieser Landschaft durchaus in den Blick nehmen. Und auch hier ist ein Fokus auf Materialität, der über die bekannten visuellen Rhetoriken von Staatsmacht

oder Staatsgewalt hinausführt, hilfreich: nämlich auf die Art, wie die Behörden oder Institutionen in diesen Landschaften materiell repräsentiert und verkörpert sind.

Als geradezu surreales Leitmotiv kristallisiert sich dabei mit der Zeit heraus, wie die Uniformierten, die die Behörden zur Sicherung der Grabungsarbeiten abgestellt haben, in diesen Suchlandschaften stehen: meist im Schatten, wie wartend, unbeteiligt, immer am Rande des Geschehens. Als hätten sie die Weisung, sich nicht einzumischen, sondern allenfalls zu bezeugen, was sich vor ihren Augen abspielt. Sie verkörpern das paradoxe Vakuum, das die staatlichen Behörden in diesen Vernichtungszonen generieren: zwar allgegenwärtig, aber nicht zuständig.

Neben den Uniformträger:innen, die mit den Landschaften zu verschmelzen scheinen, gilt es auch, Bilder für die Funktionsträger zu finden. Bildfolgen, die nicht die Einzelnen satanisieren – wir haben es durchgehend mit wohlmeinenden Funktionären zu tun, die andernfalls auch kaum vor der Kamera gesprochen hätten –, wohl aber ihre Eingeschriebenheit in den Behördenlandschaften markieren. Es entsteht eine Sequenz aus drei Schreibtischen, hinter denen jeweils ein Behördenvertreter in die Kamera blickt, seine Stimme erklingt dazu aus dem Off. Sie loben die Arbeit der Suchbrigaden, doch aus diesem Lob klingt ihre ganze institutionelle Befangenheit heraus: der Paternalismus, die Arroganz, auch die Hilflosigkeit. Dabei geht es nicht um ihre Person, sondern die Rolle, die sie ausfüllen und verkörpern, also eben materialisieren.

Erzählung als Raum

Dass forensische Verfahren, bei aller Wissenschaftlichkeit, niemals linear verlaufen, dürfte klar geworden sein. Dass ich mich im Anschluss an *Persistencia* für das Format einer interaktiven und daher nicht-linearen Webdokumentation entscheide – Forensic Landscapes – entspricht den Suchbewegungen im Feld, ob Familien oder Forensiker:innen, daher womöglich mehr als die Storyline eines durchgehenden Films. Denn auch ihre Suchmanöver folgen ja keinem durchgezeichneten Skript, auch bei ihnen gibt es Abzweige, Umwege und Unterbrechungen. Eine interaktive Er-

zählung, in der Besucher:innen selber ihre Routen festlegen und Verknüpfungen herstellen, bietet also die Chance, Sehen und Suchen in ein (neues) Verhältnis zu stellen.

Wie zuvor geht es hier darum, die dunkle Materie porös werden zu lassen und sich eine forensische Perspektive eigen zu machen, die auf das Vorhandensein der Verschwundenen beharrt und auf die Möglichkeit ihrer Rekonstruktion. Gewohnte Vorstellungen von Betroffenheit, Verantwortung oder auch Expertise sollen perforiert werden, die Zonen des Vorstellbaren geweitet und zudem verschiedene Geographien, und Zeithorizonte, zu einer imaginären Landkarte verflochten oder sogar verschmolzen werden. Mittels einer sogenannten Daten-Architektur wurden dafür nun digitale Landschaften gebaut: die Storyline wurde zum narrativen Raum erweitert. Dieser Erzählraum lässt sowohl die Zweidimensionalität der linearen Geschichte, aber auch das Georeferenzielle hinter sich: in den acht gestalteten imaginären Landschaften – und den darin eingelassenen mehr als zwanzig Videoessays – spielt es keine entscheidende Rolle mehr, ob das Gezeigte in Mexiko, Argentinien oder Guatemala verortet ist.

Die einzelnen Tableaus sind als ›thematische Atmosphären‹ gestaltet – die Schwärze des Verschwindens, die Weite einer imaginären Suchlandschaft, die Sterilität eines Laborsettings, eine fiktive historische Kartographie, das Abschiednehmen von den Toten, das Maschinelle einer Behördenlandschaft, das Fragmentierte des Gesellschaftlichen bis zum Überbordenden der Kunst. Aus diesen atmosphärischen Tableaus bildet sich eine zusammenhängende Raumlandschaft, in der – als zweites Level der Erzählung – die jeweils in sich geschlossenen Videoessays eingelassen sind.

Es sind also zwei Raum- und Erzählebenen, die hier miteinander verschränkt sind und zwischen denen Besucher:innen sich hin und her bewegen. Das Durchqueren ist als Reise gedacht, in der die fortwährende Entdeckung von Details, Nebenschauplätzen, Protagonisten, als Vor und Zurück, Anhalten und Weiterziehen gleichsam programmiert sind. Dabei wird die Navigation tatsächlich zum narrativen Mittel und Medium einer forensischen Logik. Denn die Videos werden in den Landschaften geradezu versteckt, Besucher:innen müssen nach ihnen suchen, sich dafür

genau umsehen und immer wieder die Perspektive wechseln. *Take your time, look for signs. Everything will speak to you: objects, details, even what's most unexpected*, heißt es im Begrüßungstext. Die Videos können in einem Erdhaufen, einem Hemd, einem Pappkarton oder einem Rippenknochen stecken. Fündig wird man immer da, wo ein Gegenstand tatsächlich Signale aussendet: Die anzuklickenden Icons sind animierte Konturen, sie fallen durch visuelles Vibrieren ins Auge. Wenn ein Video angesehen wurde, wechselt der Gegenstand seine Farbe. *Your gaze will make the difference as it transforms the landscape*.

Auch eine räumliche Erzählung hat eine Dramaturgie. Sie beginnt mit dem Limbo der Ungewissheit über die Zeiten und Geographien hinweg – die Mexikanerin, die nach ihrer 2004 verschwundenen Tochter sucht; die Guatemaltekin, deren Bruder 1984 verschleppt wurde oder der Argentinier, dem die Junta 1976 seine Jugendliebe entrissen hat. Gemein ist ihnen die Desorientierung, die Bodenlosigkeit. Und dass sie, das haben sie wiederum mit den Forensiker:innen gemein, noch im Dunkeln mit dem Suchen beginnen. Klar war auch, dass die Erzählung über das forensische Suchen und Handeln mit all seinen Abzweigen und Neben Bühnen, und auch über das Irreparable und Unversöhnliche, die diese Landschaften prägen, hinausführen soll. Nicht in ein esoterisches Jenseits, aber in die Möglichkeiten der Kunst.

So setzen wir an das Ende die poetische Aktion eines argentinischen Künstlers, Jorge Velarde, auf dem Rio de la Plata. Den Rio de la Plata hatten die sogenannten Todesflüge, bei denen tausende politische Gefangene abgeworfen wurden, in den 1970er Jahre zu einer Art Massengrab gemacht hatten. Die am Meeresgrund vermodernden Überreste sind mit den Mitteln einer noch so modernen Forensik weder zu lokalisieren noch zu bergen. Die Kunstaktion aber nimmt diese unmögliche Materialisierung auf und führt sie mit künstlerischen Mitteln weiter: Mittels nautischer Karten »errechnet« Velarde fiktive Koordinaten als Abwurfpunkte, an denen er von seinem kleinen Boot aus Blumen ins Wasser warf, die gleich darauf versanken. Die Performance erfindet also eine Markierung und verweist zugleich darauf, dass auch Wasser eine Materie ist, in der sich menschliche Körper nicht zur Gänze auflösen können.

Literatur

- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorism: Naming Contemporary Violence*, New York: Columbia University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *Bilder trotz allem*, München: Wilhelm Fink.
- Diéguez, Ileana (2015). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Monterrey/Mexiko-Stadt: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Dziuban, Zuzanna (2017). »Introduction. Forensics in the Expanded Field«. In: dies. (Hg.): *Mapping the ›Forensic Turn‹. Engagements with Materialities and Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, Wien: New Academic Press, S. 7–35.
- Forensic Architecture (Hg.) (2014). *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Berlin: Sternberg Press.
- Hartman, Saidiya (2008). »Venus in Two Acts«. In: *Small Axe*, Nr. 26 (vol. 12, Nr. 2), S. 1–14.
- Guzmán, Patricio (2016). *Filmar lo que no se ve*, Madrid: DOCMA.
- Huffschmid, Anne (2015a). »Knochenarbeit. Wider den Mythos des Verschwindens – Forensische Anthropologie als subversive Praxis«. In: Anne Huffschmid/Wolf-Dieter Vogel/Nana Heidhues/Michael Krämer (Hg.): *TerrorZones. Gewalt und Gegenwehr in Lateinamerika*, Berlin/Hamburg: Assoziation A, S. 60–75.
- Huffschmid, Anne (2015b). »Huesos y humanidad. Antropología forense y su poder constituyente ante la desaparición forzada«. In: *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 15 (3). URL: <http://atheneadigital.net/article/view/v15-n3-huffschmid/1565-pdf-es>.
- Huffschmid, Anne (2019a). »Los (des)bordes de la justicia. Agencias y procesos forenses desde las fosas del presente (mexicano)«. In: Silvia Dutrénit Bielous/Octavio Nadal Amendóla (Hg.): *Pasado recientes, violencias actuales: antropología forense, cuerpos y memorias*, Mexiko-Stadt: Instituto Mora, S. 31–67.
- Huffschmid, Anne (2019b). »Neue forensische Landschaften. Verschwundene, Suchmanöver und die Arbeit der Bilder in Mexiko«. In: *Forensik. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 1/2019 (Hg. von Zuzanna Dziuban, Kirsten Mahlke, Gudrun Rath), S. 69–82.
- Huffschmid, Anne (2020). »The Human Remains. Forensic Landscapes and Counter-Forensic Agencies in Violent Presents – the Mexican Case«, In: *Forschung DSF*, Nr. 54. URL: <https://bundesstiftung-friedensforschung.de/blog/forschung-dsf-no-54/>
- Ingold, Tim (1993). »The Temporality of Landscape«. In: *World Archaeology* 25: 2, S. 152–174.
- Mbembe, Achille (2003). »Necropolitics«. In: *Public Culture* 15: 1, S. 11–40.
- Moten, Fred (2003). »Black Mo'nin«. In: David L. Eng/David Kazanyian (Hg.) *Loss: The politics of mourning*, Berkeley: University of California Press, S. 59–76.
- Perosino, Celeste (2012). *Umbrales. Praxis, ética y derechos humanos en torno al cuerpo muerto*. Unveröffentlichte Dissertation im Fachbereich Philosophie, Universidad de Buenos Aires, Argentinien.
- Rancière, Jacques (2015 [2008]). *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen-Verlag.

- Somigliana, Carlos (2012). «Materia Oscura. Los avatares de la Antropología Forense en Argentina». In: Andrés Zarankin/Melisa A. Salerno/Celeste Perosino (Hg.): *Historias desaparecidas. Arqueología, memoria y violencia política*, Córdoba: Encuentro Grupo Editor, S. 25-34.
- Weizman, Eyal (2014). «Introduction: Forensis». In Forensic Architecture (Hg.): *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Berlin: Sternberg Press, S. 9-32.
- Weizman, Eyal (2017). *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books.