

DIE MAREIKE MEIS
**ÄSTHETI-
SIERUNG
UND POLI-
TISIERUNG
DES TODES**
HANDYVIDEOS VON GEWALT
UND TOD IM SYRIENKONFLIKT

Mareike Meis
Die Ästhetisierung und Politisierung des Todes

Mareike Meis, geb. 1982, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Friedenssicherungsrecht und Humanitäres Völkerrecht (IFHV) der Ruhr-Universität Bochum und Direktorin des Master-Studienganges Internationale Humanitäre Hilfe im Network on Humanitarian Action (NOHA). Die Forschungsschwerpunkte der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Medienwissenschaftlerin sind die Ästhetik neuer Medien, die Rolle der Medien in Krieg, Konflikt und Genozid, die Wahrnehmung des Todes im Kontext neuer Medien, soziale Bewegungen im Mittleren Osten und Nordafrika sowie die Sozialpsychologie der Gewalt.

Mareike Meis

Die Ästhetisierung und Politisierung des Todes

Handyvideos von Gewalt und Tod im Syrienkonflikt

[transcript]

Angenommen als Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie in der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum unter Begutachtung von Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky und Prof. Dr. Eva Warth.

Datum der Disputation: 05.07.2019

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5080-8

PDF-ISBN 978-3-8394-5080-2

EPUB-ISBN 978-3-7328-5080-8

<https://doi.org/10.14361/9783839450802>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	9
------------------	---

Teil I: Thematischer und theoretisch-methodischer Einstieg

1. Thematischer Einstieg	13
1.1 Handyvideo – Tod – Syrienkonflikt	13
1.2 Das Phänomen der Handy-Todesvideos und die Ästhetisierung und Politisierung des Todes	29
2. Theoretisch-methodischer Einstieg	39
2.1 Diffraktion statt Reflexion: Geschichten, Figurationen und Bedeutungen	40
2.2 Die Kontingenz und Situiertheit des Wissens in einer diffraktiven Perspektive	46
2.3 Entwurf einer diffraktiven Betrachtung und Beschreibung des Phänomens der Handy-Todesvideos	49
2.4 Gesprächsführung unter einer diffraktiven Perspektive	55

Teil II: Handy-Todesvideos – Ereignisse

3. »First-person«-Todesvideos: Das Sterben in der 1. Person	65
3.1 »Man films his own death in Syria protest«: Den eigenen Tod filmen	67
3.1.1 Der Todesschock	68
3.1.2 Waffen-/Kameragewalt	83
3.2 »Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs.22-12-2011«: Das Video-Martyrium	91
3.3 »what, you were filming?!?!«: Der Schuss, die Zeugenschaft und die Anklage	104
3.3.1 Der Schuss: WaffelKamera	107
3.3.2 Die Zeugenschaft und die Anklage der Aufnahme	115
3.4 Syrie Autoportrait: 100.001 Leben in 1.001 Videos ... und ein Film	122

3.4.1	»[...] prises par mille et un Syriens et Syriennes. Et moi.«:	
	Die Politik einer kollektiven Geschichtserzählung	122
3.4.2	»Et le cinéma fut«: Von der Politik der Straße zur Politik des Kinos	128
3.5	SCHLUSS mit UPGRADE: Überleben und Sterben in GoPro-Action	137
4.	›Third-person«-Todesvideos: Das Sterben in der 3. Person	143
4.1	»18+ not for shock! just for fun [...]«:	
	Den Tod des Anderen filmen und betrachten	145
4.1.1	»WHO ARE THE ›WE‹ [...]«: Be- und Entgrenzungen im Todesleid	149
4.1.2	›Vicinity to Obscenity«: Das Videoerlebnis TOD	161
4.2	Enthüllungsmomente einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts	174
4.2.1	»Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soilder [sic]. 18+«: ›Syria's leaked cell phone secrets«	175
4.2.2	»Syrian rebel eats heart«: Der Todeshorror des Syrienkonflikts	179
4.2.3	»FILMED TO DEATH IN SYRIA, [...]«: ›No Cease-Viewing«	186
4.3	»Horrifying Video. James Foley beheading, ISIS Terrorists Behead American Journalist«: Der Tod (nicht) in Szene gesetzt	196
4.3.1	Der orangene Jumpsuit und die Botschaft an uns	201
4.3.2	Die Politik des Affekts einer elliptischen Todesinszenierung	209
4.4	Von desillusionierenden Parodisierungen und identitären Selbstverletzungen	217
4.4.1	»ISIS Bloopers«: Hinter den Kulissen des IS	218
4.4.2	»ISIS-Enthauptung mitten in WIEN«: Die identitäre Selbstverletzung	227
4.5	SCHLUSS mit UPGRADE: <i>Touching Death</i> & die Betrachtung des Todes des Anderen im Videospiel	232

Teil III: Ausstieg

5.	Fazit und Ausblick	243
5.1	Die Ästhetisierung und Politisierung des Todes: Eine Politik der Bedeutung	243
5.2	›Diffraction revisited«	248
	Literatur	255
	Filme, Onlinevideos und Videospiele	279
	Abbildungen	285
6.	Anhang: Beschreibungen von Videos und Filmsequenzen	287
6.1	netspanner (2011): Man films his own death in syria protest (Kapitel 1.1)	287

6.2	MikeTysonFan1011 (2010): Photographer Leonardo Henrichsen filming his death (Kapitel 3.1.1)	288
6.3	hoyarti1 (2011): Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs. 22-12-2011 (Kapitel 3.2)	290
6.4	al-Jazeera English (2011): Syrian protesters capture own death on camera (Kapitel 3.3.1)	291
6.5	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Dimanche & Lundi (Kapitel 3.4.1)	293
6.6	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Havalu, ich bin verwundet (Kapitel 3.4.1)	294
6.7	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Et le cinéma fut (Kapitel 3.4.2)	295
6.8	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Le premier martyr (Kapitel 3.4.2)	298
6.9	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Mohammeds gestohlene Kamera (Kapitel 3.4.2)	300
6.10	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Ciné-Club (Kapitel 3.4.2)	302
6.11	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Die Geschichte ist... (Kapitel 3.4.2)	304
6.12	squidd81 (2016): ISIS Insurgent films own death on GoPro - Graphic Footage (Kapitel 3.5)	305
6.13	SaraNews (2015): 18 Syrian sniper killed precise shot to the head of the terrorist FSA (Kapitel 4.1)	307
6.14	SNN Shaam English News (2013a): SNN Syria Damascus Rural Soldier's Grief Over Dead Brother Jun 17, 2013 (Kapitel 4.1.1)	309
6.15	EsToSa S (2013): Syrian Child cries at the death of his big brother *EMOTIONAL* (Kapitel 4.1.1)	310
6.16	SNN Shaam English News (2013b): SNN Syria Dar'aa Father Refuses To Believe Son Is Dead Oct 8, 2013 18+ ONLY (Kapitel 4.1.1)	312
6.17	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): État de Siège (Kapitel 4.1.1)	314
6.18	EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Miaou (Kapitel 4.1.1)	315
6.19	GazpromFan 18 (2013a): 18+not for shock!) Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE) (Kapitel 4.1.2)	315
6.20	SyrRevoDiary English (2013): Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soldier. 18+ (Kapitel 4.2.1)	317
6.21	ForMotherSyria (2013): +21 Al Qaeda< rebel in Syria, rips out the heart of a Syrian and eats it. (Kapitel 4.2.2)	318

6.22	Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla. (Kapitel 4.2.3)	320
6.23	TriLingua Daniyar NAURIZ (2014): Full Uncensored Video of the James Foley Beheading (Kapitel 4.3)	322
6.24	beerech (2015): ISIS Bloopers (Kapitel 4.4.1)	325
6.25	Ersterreicherr (2015): ISIS-Enthauptung mitten in WIEN Mariahilfer Straße 21.12.2015 (Kapitel 4.4.2)	328

Danksagung

Obwohl es immer heißt, die Dissertation schreibe man allein, hängt ihr Gelingen gerade nicht nur von einem Selbst ab. Es hängt an den vielen Menschen, die einen während des gesamten Studien-, Forschungs- und Schreibprozesses begleiten und beistehen: von der ersten besuchten Veranstaltung im Bachelor, über die Höhen und Tiefen der wissenschaftlichen Selbstfindung bis zur fertigen Dissertationschrift. Auch diese Dissertation ist kein Solo-, sondern ein Gemeinschaftsprojekt, zu dem viele Wegbereiter und Wegbereiterinnen ihren Beitrag geleistet haben und denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte:

Allen voran danke ich meinem Ehemann, Jean-André Meis, und meinem Sohn, Josua Joël Meis, weil sie mir immer wieder gezeigt haben, dass Alles trotz Allem möglich ist. Eure bedingungslose Liebe und immerwährende Zuversicht haben mich stets getragen. Die Ermöglichung der großen und kleinen Freiräume, wenn ›Mama wieder den Arzt‹ schreibt, und Euer verlässlicher Beistand waren für mich von unschätzbarem Wert.

Meiner Doktormutter, Astrid Deuber-Mankowsky, danke ich dafür, dass sie mir mit Geduld und sanfter Beharrlichkeit den Weg gewiesen und meinen akademischen Werdegang vom Bachelor, über den Master bis zur Promotion begleitet hat. Ohne ihre Geduld und ihren Zuspruch während der vielen beruflichen und privaten Hürden, die in mehr als 12 Jahren des Studiums und der Promotion überwunden werden mussten, hätte ich dieses Projekt wahrscheinlich nie zu Ende geführt. Meiner Zweitbetreuerin, Eva Warth, die bereits meine Bachelorarbeit am Institut für Medienwissenschaft (IfM) erstbetreute, danke ich, dass sie auch während der Promotion meine Schritte stets mit kritischer Aufmerksamkeit begleitet und im Doktorandenkolloquium kommentiert hat. Auch möchte ich allen Teilnehmenden des Doktorandenkolloquiums Medien & Gender des IfM für die vielen Kommentare und Gespräche danken, die wir über die Jahre geführt haben und die dem Projekt ›Promotion‹ ein Gefühl von Gemeinschaft verliehen haben. Mein größter Dank richtet sich hier an Jennifer Eickelmann für unsere Debatten über Haraway und Butler, ihre Korrekturen und kritischen Hinterfragungen des Manuskripts, unser Brainstorming und gemeinsames Durchdenken von Themen und Fragestellungen und nicht zuletzt unseren Austausch über die großen und kleinen Probleme eines

(kultur-)wissenschaftlichen Werdegangs. Was für ein Glück, dass wir uns während der Promotion begegnet sind, nachdem wir uns im Master verpasst hatten! Auch Jasmin Degeling und Felix Raczkowski gilt mein besonderer Dank: Jasmin für ihre stets aufmerksame Lektüre und geistreichen Nachfragen zu meinen Texten und Vorträgen. Felix für den witzreichen Erfahrungs- und Sorgenaustausch, der mich immer an die Babykatze denken ließ, wenn das Gespenst ›Disputation‹ mal wieder im Raum stand.

Meiner Studienfreundin, Carina Kötter, danke ich dafür, dass sie, wenn es drauf ankam, immer zur Stelle war, auch wenn man sich mal wieder kurzzeitig aus den Augen verloren hatte. Gemeinsam haben wir Bachelor- und Masterstudium gemeistert und am Ende waren es ihre Korrekturen und Kommentare, die zur Qualität und Präzision meiner Dissertation erheblich beigetragen haben.

Ich danke allen großen und kleinen Helfern und Helferinnen, die ich am Institut für Friedenssicherungsrecht und Humanitäres Völkerrecht (IFHV) kennengelernt und mich bis heute nicht verlassen haben: Katharina Behmer, Kerstin Rosenow-Williams, Charlotte Lülff und Pierre Thielbörger für das Beistehen vor allem in der Anfangs- und Endphase der Promotion, für das gemeinsame Durchstehen von Krisen und eine unvergessliche Zeit in Istanbul, Sonja Hövelmann für die Vermittlung von Gesprächskontakten und das Lesen und Kommentieren des Manuskripts, Daniel Unger für das Lösen von großen und kleinen Hard- und Softwareproblemen.

Meinen syrischen Gesprächspartnern und -partnerinnen möchte ich meinen Dank dafür aussprechen, dass sie trotz Sorgen, Ängste und Frustration bereit waren, ein offenes Gespräch mit mir zu führen und ihre Erfahrungen und Wahrnehmungen zu teilen. Ihr Beitrag hat meine Forschung immens bereichert. An gleicher Stelle danke ich Rabih Mroué und Birgit Hein für den Dialog zu ihren Werken und ihrer Arbeit, der mich das eine oder andere hat anders sehen lassen.

Zuletzt danke ich Anette Pankratz und Cornelia Wächter dafür, dass sie als Prüferinnen für meine Disputation bereitstanden, und Christian Grünbaum und Hilde Hofmann für Moderation und Protokoll der Disputation.

Teil I: Thematischer und theoretisch- methodischer Einstieg

1. Thematischer Einstieg

Les Syriens on réalisé le plus long film de l'Histoire. Mille et un jours. Les plus longues funérailles de l'Histoire. Cent mille vies et une vie.

Eau Argentée (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan)

1.1 Handyvideo – Tod – Syrienkonflikt

Der Syrienkonflikt begegnet uns – ob als mittelbar Betrachtende¹ oder direkt und indirekt Betroffene und Beteiligte – seit seinen Anfängen vor allem in Videos: zunächst mit einfachen Handycameras, später zunehmend auch mit hochauflösenden Hand- oder Helmcameras aufgenommen, werden Videos über das Sterben in Syrien über das Internet verbreitet. Von dort aus finden sie Eingang in eine internationale Medienberichterstattung, die sich als objektiv versteht, jedoch selbst in der Hervorbringung eines bestimmten Bildes des Syrienkonflikts eingebunden ist. Solche Videos werden zum Gegenstand von Filmen, Musikstücken und anderen künstlerischen Auseinandersetzungen, die in einer mehr oder weniger offenkundigen Weise ihr eigenes Bild des Syrienkonflikts zeichnen. Den gewaltsamen Tod von Konfliktbetroffenen und -beteiligten zeigend, spielen solche Videos als genuine Dokumente und juristisch verwertbare Beweisstücke, als Propaganda- und Marketingmaterial, als investigative und enthüllende Momente, als cineastisches und spielerisches Erlebnis, als Fake, Pornografie, Obzönität und Horror eine große Rolle für die Wahrnehmung des Syrienkonflikts wie auch für seine Dynamik und öffentliche Resonanz (vgl. Lynch/Freelon/Aday 2014; Meis 2013 u. 2016).

Diese in einem singulären Augenblick aufgenommenen Videos sind dabei zwar als dokumentarische Fragmente eines konkreten Konfliktgeschehens in Syrien ver-

1 In Hinblick auf eine geschlechtersensible Schreibweise werden in diesem Buch geschlechtsneutrale Funktionsbezeichnungen verwendet, die sowohl die weibliche als auch die männliche Form einschließen. Ist dies aufgrund sprachlicher Restriktionen nicht möglich, ist mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form gemeint.

ortet, sie weisen aber auch stets darüber hinaus. So bspw. auf die Grüne Bewegung als eine junge Studentin namens Neda auf den Straßen Teherans am 20. Juni 2009 durch den Schuss eines (vermeintlich) regimetreuen Milizionärs während einer friedlichen Demonstration zu Tode kam. Ein Video von ihrem Sterben in niedriger Handykameraqualität wurde noch am gleichen Abend auf YouTube hochgeladen und ging binnen kürzester Zeit viral.² Unmittelbar nach seiner Veröffentlichung wurde dieses Video auch auf anderen Social-Media-Plattformen wie Twitter und Facebook in einer grünen Welle der kollektiven Trauer und internationalen Solidarität verlinkt, kommentiert und weiterverbreitet. Gleich darauf wurde Nedas Tod in internationalen Nachrichtensendungen betrauert und verurteilt. Sie wurde zur Ikone und zum Symbol des zivilen Widerstands gegen ein brutales Regime. Ihr Gesicht wurde zum Aushängeschild der Grünen Bewegung, deren Antrieb zunächst der Protest gegen die (vermeintlich) gefälschte iranische Präsidentschaftswahl war. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Nedas Tod wurde diese jedoch zu einer Bewegung für soziale Gerechtigkeit und Freiheit. In den folgenden Monaten wurden Neda, ihr Leben und ihr Tod zum Gegenstand zahlreicher Dokumentationen und international geführter Debatten, die ein uneindeutiges Bild ihres Ablebens zeichneten: Auf der einen Seite der Mord an einer jungen Studentin für den Machterhalt eines despotischen Regimes. Auf der anderen Seite ihre willentliche Opferung für die Ziele oppositioneller Kräfte im Iran und das Resultat einer internationalen Verschwörung gegen den Iran (vgl. Bashi 2010: 40; Sabety 2010: 121; Bach Malek 2010: 287; Dehghan 2010; Emamzadeh 2011: 24; Meis 2014: 85ff.).

Nedas Tod wurde so zu einer Geschichte, die in Gedichten, Liedern, Filmen, Musikvideos und anderen Videowerken geschrieben und auf sozialen Plattformen wie YouTube stetig aktualisiert wird.³ Es ist eine Geschichte mit gegenläufigen Erzählsträngen, die bspw. in kriminalistisch investigativen⁴ Videos auf YouTube sichtbar werden und sich im Gegenüber einer westlichen Deutung der Geschehnisse um Nedas Tod positionieren. Auch ist es eine Geschichte überraschender Wendungen: So kam es, dass sich kurz nach Öffentlichwerden von Nedas Tod die Für-

2 Im Frühjahr 2019 wurde das Video alleine auf dem YouTube-Kanal FEELTHELIGHT 2.378.342-mal aufgerufen. Siehe: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbdEfoQRsLM>>.

3 Siehe hierzu bspw. Songs, die in Reaktion auf Nedas Tod geschrieben wurden: I Am Kawehi 2013 <<https://www.youtube.com/watch?v=k66S471J3as>>, Kiddam And The People 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=3mNE9LWicN4>> oder squarerootofjess 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=htvGYi93CD8>>.

4 Hierunter lassen sich Videos fassen, die versuchen Indizien dafür anzuführen, dass der Tod von Neda inszeniert wurde (91177info 2010 <<https://www.youtube.com/watch?v=E18bWaQL-Ao&xt=11s&bpctr=1544172309>>) oder die den Fake-Charakter des Handyvideos von ihrem Tod in einer analytischen Beweisführung zu belegen suchen (detectivemoonk 2009 <<https://www.youtube.com/watch?v=CBYrglLwGaM&bpctr=1530607563>>).

tot-Erklärte auf einmal in sozialen Medien⁵ und internationalen Nachrichtenmedien zu Wort meldete. Denn in der Anfangsphase der Berichterstattung wurde Neda Soltani fälschlicherweise als die Frau im Video auf Grundlage der Meldungen und Bilder auf Twitter und Facebook identifiziert, deren Nachname große Ähnlichkeit mit dem der später für tot erklärten Neda Agha-Soltan aufweist. Der Name und das Foto von Neda Soltani wurden in internationalen Nachrichtensendungen veröffentlicht. Wenig später war ihr Gesicht nicht nur weltweit in Zeitungen zu sehen, sondern auch auf den Protestplakaten der Grünen Bewegung. Für die lebende Neda Soltani hatte diese Verwechslung weitreichende Konsequenzen: Sie wurde von der iranischen Regierung unter Druck gesetzt und musste aus dem Iran fliehen, nachdem die Versuche, ihr »gestohlenen« Gesicht zurückzugewinnen, scheiterten (vgl. Schraven 2010; Emamzadeh 2011: 24).

Dieser Vorfall und seine Konsequenzen liegen dabei nicht allein in der übereilten Reaktion von Journalisten »in Zeiten der Hysterie« (Schraven 2010) begründet. Ebenso ist er der speziellen Ästhetik des Handyvideos von Nedas Tod und der technologischen Bedingungen der sogenannten sozialen Medien geschuldet: Die 37 Sekunden des Videos sind verwackelt und unscharf. Das Gesicht der jungen Iranerin, die gestützt von zwei Männern zu Boden geht, ist zunächst kaum im Video zu sehen. Als die Frau am Boden liegt geht die Kamera zwar näher heran, jedoch lassen der Aufnahmewinkel sowie die Instabilität und Unschärfe des Bildes das Gesicht kaum klar erkennen, bevor es von Blut überströmt ist und weitere Passanten in der chaotischen Szene immer wieder die Sicht der Kamera versperren. Auch die Audioqualität ist undeutlich: die Stimmen sind dumpf und überlagert von Hintergrundgeräuschen und Schreien (vgl. FEELTHELIGHT 2009). Auf Grundlage dieses Ausgangsmaterials, des im Video fallenden Vornamens *Neda* und der unvollständigen Informationen in den sozialen Medien zum Nachnamen und Hintergrund der Frau im Video, identifizierten Journalisten über Facebook Neda Soltani, kopierten

5 Der Begriff soziale Medien wird hier mit Rückgriff auf van Dijck (2013: 11f.) für soziotechnische Onlineplattformen verwendet, die auf der einen Seite nutzerzentriert sind, zwischenmenschliche Netzwerke unterstützen und im Sinn einer Begünstigung sozialer Verbundenheit den sozialen Zusammenhalt erweitern. Auf der anderen Seite werden hierunter automatisierte Systeme einer technisch entworfenen und arrangierten Konnektivität begriffen, die auf der Kodierung von Wünschen, Vorlieben und Vorstellungen der Nutzenden und deren Übersetzung in Algorithmen basiert. Foto- und Videoinhalte sind in der dafür notwendigen automatisierten Datensammlung zu den sozialen Beziehungen der Nutzenden ein entscheidender Faktor. Diese Datensammlung wird angetrieben von Fragen wie: Wer teilt welche Bilder mit wem? Welche Bilder oder Videos sind bei welchen sozialen Gruppen beliebt? Wer sind die »tastemaker« in diesen Gemeinschaften? Entsprechend dieser soziotechnischen Verfasstheit verweist van Dijck auch darauf, dass der Begriff »connective media« (ebd.: 13) gegenüber Social Media zu bevorzugen sei. Da jedoch die Begrifflichkeiten Social Media bzw. soziale Medien den allgemeinen Sprachgebrauch im nicht-wissenschaftlichen wie auch im wissenschaftlichen Bereich prägen, werden in dieser Arbeit auch ebendiese verwendet.

ihr Facebook-Profilbild und verbreiteten es über verschiedene Medienkanäle weiter (vgl. Schraven 2010).

Im Blick dieser tragischen Verwechslung erhalten nicht nur die Deutungsversuche des iranischen Regimes, die von der Inszeniertheit des Videos bis zu einer Vereinnahmung und zum Komplott westlicher Medien reichen (vgl. ebd.), Substanz. Auch zeigt sich die Bedeutsamkeit medienästhetischer Charakteristika, die geradezu typisch für ›Low-tech‹-Videoaufnahmen sind wie sie 2009 im Iran Verbreitung fanden. Die Bezeichnung ›low-tech‹ rekurriert hier auf Fiskes (2002: 387) Gegenüberstellung von ›videolow‹ und ›videohigh‹, die er mit entsprechenden sozialen Bereichen in Verbindung bringt. Auf der einen Seite sieht er den Bereich des geringen Kapitals, der geringen technologischen Verfügbarkeit und Ausstattung und der geringen sozialen Macht. Auf der anderen Seite verortet er den Bereich des hohen Kapitals, der gehobenen Technologie und der hohen sozialen Macht mit einer entsprechend gesteigerten Möglichkeit zur technologischen und sozialen Intervention. Als ästhetische Merkmale des ›videolow‹ führt Fiske dabei »poor but closely involved vantage points, moments of loss of technical control (blurred focus, too-rapid pans, tilted or dropped cameras), and [...] reduced editing« (ebd.: 389) an. Gerade diese ästhetischen Merkmale sind es, die auch ›Low-tech‹-Videoaufnahmen im Syrienkonflikt auszeichnen und die hinsichtlich ihrer öffentlichen Wahrnehmung durch eine starke Ambivalenz geprägt sind: Auf der einen Seite stehen gerade amateurhafte Handyaufnahmen von direkt Betroffenen und Beteiligten aus der Mitte eines Konflikts für eine unverfälschte, unmittelbare und unbearbeitete Genuität, die sie zu einem besonders glaubhaften Dokument im Konfliktkontext machen. Vor allem dieser Aspekt ist es, der im Rahmen der iranischen Grünen Bewegung internationale Solidarität hervorbrachte und das Handy zum Widerstandssymbol werden ließ (vgl. Meis 2014: 79ff.). Auf der anderen Seite zeichnen sich solche ›Low-tech‹-Handyvideos durch eine medienspezifische Offenheit für diskursive Zuschreibungen und Deutungen, für Reproduktionen und Modifikationen aus, die sich aus der geringen Aufnahmequalität⁶ und dem Möglichkeitsraum digitaler Bild- und Videotechnologien und des Internets ergibt. Dieser Möglichkeitsraum bringt zudem eine hohe Veränderlichkeit und modale Zweifelhaftigkeit mit sich (vgl. Hüppauf 2008: 560ff.; Krenzer 2013: 29ff.; Meis 2013).

Von ästhetischen wie auch diskursiven Gesichtspunkten aus betrachtet zeichnen sich diese Videos somit durch eine Uneindeutigkeit aus, die sie als oszillierende Ereignisse zwischen Leben und Tod, zwischen Fake⁷ und Authentizität, zwischen

6 Typisch für eine geringe Aufnahmequalität sind u.a. verpixelte, verwackelte und unscharfe Bilder, unruhige und zu schnelle Schwenks, schräge oder abgeschnittene Einstellungen oder ein unklarer und chaotischer Ton.

7 Wie Martin Doll (2012: 24f.) in seiner diskurskritischen Arbeit zu Akten der Täuschung festhält, ist der Begriff des Fakes zwar eng mit dem Begriff der Fälschung verwandt, aber je nach

Obszönem und Angemessenem niemals stillstehen lässt. Weder lassen sich einzelne Videos auf einen dieser Pole fixieren noch lassen sie sich in ihrer Bedeutung festschreiben, weil diese sowohl von dem Erscheinungs- und Betrachtungskontext als auch von einer spezifischen Temporalität und Lokalität der Videos abhängig ist. Denn wie es Malte Hagener (2011: 47) für den Film beschreibt, sind auch diese Videos in der Umgebung digitaler Medienkonvergenz durch eine mediale, räumliche und zeitliche Instabilität bzw. Veränderlichkeit und Dispersität gekennzeichnet, die verschiedenste Assoziationen, Interpretationen, Relationen und Reproduktionen zulässt. Im Fall von Handyvideos drückt sich dieser Umstand vor allem in ihrer Flüchtigkeit und Situiertheit aus. Zusammen mit der eben beschriebenen Uneindeutigkeit werden je nach Einbettung der Videos in die verschiedensten ästhetischen und diskursiven Zusammenhänge ganz unterschiedliche Assoziationen und Verbindungen zu anderen Videoereignissen und weiteren medialen Materialisierungen, zu gegenwärtigen und vergangenen Konflikten, zu soziopolitischen Debatten und Wissensfeldern aufgerufen, die die Bedeutung der Videos – mehr oder weniger dominant – (mit-)bedingen. Neben den verschiedensten Diskursbezügen und ästhetischen Parallelen zwischen unterschiedlichen Konflikten, wie sie sich für den Iran und Syrien, aber auch allgemein für andere Konflikte des Arabischen Frühlings⁸ (insb. Ägypten oder Libyen) zeigen, sind hier auch motivgeschichtliche und ikonografische Bezüge relevant. Diese stützen sich auf ein kollektives Bildgedächtnis, das häufig unter den Vorzeichen ›christlich‹ und ›islamisch‹ religiös-

Sprachegebrauch und Kontext nicht unbedingt sinngleich mit diesem zu sehen. Eine begriffliche Divergenz liegt bspw. dann vor, wenn der Fake auf eine aufdeckende Geste verweist, die in einem betreffenden Artefakt oder Phänomen genuin mit angelegt ist. Zur selben Zeit findet der Begriff des Fakes jedoch auch gleichbedeutend mit dem Begriff der Fälschung Verwendung im Sinn einer Person, eines Artefakts oder Phänomens, das vorgibt etwas zu sein, was es nicht ist. In der Betrachtung von Handyvideos in dieser Arbeit begegnen sich beide Bedeutungen des Fake-Begriffs in unterschiedlichen Zusammenhängen und Verstrickungen, wenn Videos im Vorhinein mit einer overten Motivation des Fakens produziert und veröffentlicht werden, oder im Nachhinein durch eine Community von Nutzenden sozialer Medien und/oder (selbst-)ausgewiesenen Experten als Fake benannt werden.

- 8 Mit dem Arabischen Frühling wird auf eine größere Protestwelle in der MENA-Region (Middle East & North Africa; Ländergürtel von Marokko bis Iran) verwiesen, die Mitte Dezember 2010 ihren Anfang in Tunesien nahm als Straßenverkäufer Mohamed Bouazizi sich selbst anzündete, weil er keine Lebensperspektive mehr für sich sah. Denen in Tunesien folgten Proteste in Ägypten, Marokko, dem Jemen, dem Oman, Libyen, Syrien und Jordanien. Viele andere arabische Länder folgten in den kommenden Monaten. Auch in nicht-arabischen Ländern wie China und dem Iran fanden Demonstrationen statt, die mit dem Arabischen Frühling in Verbindung gebracht werden. (vgl. Asseburg 2011: 7; Rosiny/Richter 2016) Mitte 2017 wurde kurzzeitig das Aufkeimen eines zweiten Arabischen Frühlings konstatiert als es in Marokko zu erneuten Protesten gegen Arbeitslosigkeit und strukturelle Benachteiligung kam (vgl. Ehlert 2017).

kulturell fundiert ist. Je nach Betrachtungskontext und je nach Betrachtungsperspektive nehmen diese Videos so eine andere Bedeutung ein. Mit anderen Worten: Je nach Situierung der Betrachtung bedeuten die Videos den mit ihnen im Zusammenhang stehenden Konflikt, den Tod und die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Medientechnologien (einschließlich ihres technischen Apparats und ihrer soziopolitischen und soziokulturellen Praxis) in einer anderen Weise. Damit können diese Videos als Kristallisationspunkte situierten Wissens im Sinn Donna Haraways (1988: 592f.) verstanden werden, da sie als Wissensobjekte selbst eine bedeutungsgenerierende Kraft sind und die Darstellungen der ›wirklichen‹ Welt der Logik einer machtgeladenen sozialen Konversationsbeziehung mit ihnen folgt.

Die angesprochene ästhetische Uneindeutigkeit und diskursive Unabgeschlossenheit der Videos erscheinen in diesem Zusammenhang umso gewichtiger, als dass sich ihr primärer Gegenstand – der Tod – durch ganz ähnliche Merkmale in Bezug auf seine wesenseigene Unfassbarkeit (vgl. Macho/Marek 2007) auszeichnet. Die ›unscharfe‹ Gegenwart des Todes scheint sich in der ›Low-tech‹-Ästhetik und diskursiven Offenheit der Videos zu wiederholen. Hierbei lassen diese Videos die Betrachtenden nicht unbeteiligt, sondern binden sie aufgrund ihres Todesbezugs sowie ihrer medienästhetisch und -technologisch bedingten Unmittelbarkeit in den Moment ihrer Bedeutungsgenerierung ein. Beispielhaft zeigt sich dies an einem Handyvideo, das erstmals auf dem YouTube-Kanal *netspanner* unter dem Titel *Man films his own death in syria protest* veröffentlicht wurde. Das betreffende Video wurde dabei auf einem YouTube-Kanal veröffentlicht und kommentiert, der keine direkte Verbindung zum syrischen Medienaktivismus oder irgendeiner spezifischen Konfliktpartei aufweist.⁹ Damit rückt das Video in das Bedeutungsspektrum eines besonders authentischen Dokuments eines sensationellen Ereignisses (vgl. *netspanner* 2011). Neben verschiedenen Nachrichtenkanälen (wie al-Jazeera English, Spiegel Online und The Guardian), die das Video in den Kontext eines profes-

9 Das Video ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=j5jPFHL5rGk&bpctr=1544175210>> abrufbar. Auf dem Kanal *netspanner* stehen im Frühjahr 2019 insgesamt 30 Videos zur Verfügung, die ungefähr im Zeitraum von 2011 bis 2012 hochgeladen wurden und sich ganz unterschiedlichen Kategorien zuordnen lassen: lustige Tiere (*Wormcat is watching*), Missgeschicke und peinliche Situationen (*Firework goes wrong funny*), Naturphänomene und -katastrophen (*Giant waves at sea*), Kurioses (*Tree climbing robot*), Unfälle (*Truck trailer hits overhead sign*), einmalige Bauwerke (*World's Longest Over-Water Bridge*), historische Szenen (*First contact with the Touloumbis tribe in 1976*) sowie Gewalt- und Konfliktszenen (*Dutch boarding team ambushed by Somali pirates, firefight*). Aufgrund dieser Sammlung an unterschiedlichen Videos, die vor allem spektakuläre Ereignisse und Außergewöhnliches betreffen, kann davon ausgegangen werden, dass dieser Kanal keine Verbindung zum syrischen Medienaktivismus oder einer syrischen Konfliktpartei unterhält. Hierfür spricht auch, dass keine weiteren Kanäle empfohlen werden und keine zusätzlichen Kanalinfos oder Diskussionen auf der Seite des Kanals vorhanden sind. Somit ist anzunehmen, dass das Video nicht vor dem Hintergrund etwaiger Konfliktinteressen auf YouTube hochgeladen wurde.

sionellen Journalismus setzen, der im Gegenüber eines amateurhaften Bürgerjournalismus angesiedelt ist (vgl. al-Jazeera English 2011; Black/Hassan 2011; Schröder 2011),¹⁰ griff auch der libanesische Künstler Rabih Mroué dieses Handyvideo auf. Mroué stellt das Video innerhalb seiner ›non-academic Lecture/Performance‹ *The Pixelated Revolution*¹¹ (2012) dabei in Bedeutungszusammenhänge, die auf verschiedenste Weise das Verhältnis von Leben und Tod im Syrienkonflikt thematisieren (vgl. WRO Art Center 2013).

Dieses Video, das von Mroué »double shooting« (ebd.) genannt wird, zeigt wie ein syrischer Handyfilmender seinen Todesschützen filmt. In der auf YouTube verfügbaren Version zieht das Video die Betrachtenden abrupt in eine aufwühlende Szene hinein, die mit den verwackelten und unscharfen Bildern von Wohnkomplexfragmenten beginnt, die auch in Mroués Präsentation zu sehen sind. Im Hintergrund sind gleich zu Beginn Schüsse, entfernte Rufe, Schreie und eine aufgeregte arabisch-sprechende Männerstimme zu hören (vgl. netspanner 2011: min. 0:00-0:09), die, wie man aus Mroués Präsentation erfährt, die Situation kommentiert. Mroués Übersetzung hierzu ins Englische lautet: »The security forces are shooting at our fellow citizens on Sham street, in the neighborhood of Karam al Shami on July 1 2011, for no apparent reason.¹² There is no demonstration or anything like that.« (WRO Art Center 2013: min. 00:45-01:31) Die Aufregung ist deutlich in der Stimme des Kameramannes zu hören. Er atmet schwer. In direkter Nähe zur Kamera ist mindestens eine weitere Männerstimme zu vernehmen. Etwas, das aussieht wie die gemauerte Brüstung eines Balkons, von dem aus der Kameramann filmt, kommt einen Moment von unten ins Bild. Der Kameramann scheint auf die andere Seite des Balkons zu laufen, denn das Bild wird für einen kurzen Moment noch unruhiger. Im Hintergrund ertönen ein Pfeifen und Kreischen. Dann ist ein

10 Dieser journalistische Bedeutungszusammenhang wird eingehender in Kapitel 3.2 betrachtet.

11 Ein Ausschnitt der Videoversion von Mroués ›Lecture/Performance‹ ist unter <<https://vimeo.com/119433287>> abrufbar.

12 Bereits in dieser Aussage im Video tritt die besondere Situiertheit der Handy-Todesvideos hervor. Diese erscheint als eine stark kontext- und betrachtungsabhängige Situationswahrnehmung, die das Handyvideo in einer sehr bestimmten Weise bedeutet. Denn vor dem Hintergrund der historischen, religiösen und soziopolitischen Gegebenheiten in Syrien ließen sich durchaus Gründe (ob ethisch bzw. moralisch vertretbar oder nicht, sei dabei außen vorgelassen) für diese Übergriffe nennen: In Homs leben überwiegend Sunniten, weshalb die Stadt einen potentiellen Gefahrenherd aus Sicht der alawitischen Regierung unter Bashar al-Assad darstellt. Gegenströmungen in sunnitisch dominierten Regionen werden von ihr als existentielle Bedrohung aufgefasst und häufig mit militärischer Gewalt beantwortet. Ein historisches Beispiel für ein solches Vorgehen ist das sogenannte Massaker von Hama im Jahr 1982 als die sunnitische Opposition der Muslimbruderschaft gewaltsam und unter Inkaufnahme zahlreicher ziviler Opfer von dem syrischen Regime niedergeschlagen wurde. (vgl. Schweizer 2016)

Teil eines anderen Hochhauses zu erkennen, an dessen Fuß sich der Todesschütze – von dem zunächst nur die Stiefel, dann die Beine sichtbar sind – vom linken oberen Bildrand langsam, dicht entlang der Gebäudemauer, der Kamera nähert. Das Bild bleibt unruhig, reißt immer wieder ab, zeigt Fragmente des Himmels, des Gebäudes und der Straße mit parkenden Autos. (vgl. netspanner 2011: min. 0:10-0:41; Abb. 1)

Abb. 1: *netspanner* (2011): *Man films his own death in Syria protest*



An dieser Szene setzt Mroués Performance an (vgl. WRO Art Center 2013). Die folgenden Bilder fangen wieder den sich nähernden Todesschützen ein. Er hat sich bis zur Ecke des Gebäudes vorgearbeitet und erscheint nun in voller Größe im Bildausschnitt: Bekleidet mit einem grünen Springeranzug hält er ein Gewehr in Bereitschaftsposition. Er bringt das Gewehr in Anschlag. Das Bild bleibt verwackelt. Es verliert kurz den Mann mit dem Gewehr und zeigt ein weiteres Fragment des Wohngebäudes, während im Hintergrund aufgeregte Rufe und das Hantieren mit dem Handy zu hören sind. Das Bild findet den Mann in schussbereiter Position wieder. Ein alles übertönender Schuss erschallt und die Aufnahme fällt völlig aus dem Rahmen: Ein helles, fast grelles Bild gefolgt von einem rotkarierten Bild und begleitet von knackenden, dumpfen Tönen, als würde etwas auf den Boden fallen, sind zu sehen. Dann folgen wieder helle, zunächst weiße, danach gelbliche Bilder und schließlich weißgrauer Stillstand. Auch auf der Tonebene herrscht einige Sekunden lang Stille bis eine wimmernd murmelnde Männerstimme und eine weitere, aufgeregt arabischsprechende Männerstimme lauter werdend ertönen. Nach

wenigen Sekunden folgen schreiende Ausrufe einer weiteren Männerstimme. Erneut hallen Schüsse im Hintergrund. (vgl. netspanner 2011: min. 0:42-1:02) Mroué interpretiert diese ›leeren‹ Bilder als die Zimmerdecke, die die zu Boden gefallene und aufwärts gerichtete Kamera aufzeichnet. Die wimmernde Stimme benennt er als die des Kameramannes und übersetzt: »I am wounded. I am wounded. I am wounded.« (WRO Art Center 2013: min. 02:22-02:38) Im YouTube-Video reißt der Ton noch einmal ab. Dann sind für knapp 20 Sekunden immer wieder Männerstimmen zu hören, die miteinander reden, während weiterhin Schüsse im Hintergrund ertönen. Nach einer Minute und 23 Sekunden endet das Video unvermittelt. (vgl. netspanner 2011: min. 1:03-1:23)¹³

Laut den Informationen auf YouTube wurde das Video am 04.07.2011 hochgeladen. Dies bestätigt eine Meta-Daten-Extraktion.¹⁴ Auch ist eine kurze englische Beschreibung des Videos verfügbar: »Man films his own death while covering a protest in Syria« (netspanner 2011) sowie eine unvollständige Übersetzung des gesprochenen Arabischen ins Englische:

- »0:00 – the armed services are shooting at my country men for no reason on 1/7/2011, there is no protest or anything.
- 0:13 – Background noises from other people, I couldn't really make it out.
- 0:41 – the cameraman is shot.
- 0:54 – guy #2 says: › the bullet entered your head?!?!‹
- 0:56- guy #2 says: › Oh God, Oh God!!!!‹
- 1:03 – I couldn't make out the victim's mumbling.
- 1:11 – guy #2 says: › what, you were filming?!?!‹« (ebd.)

Im Licht dieser Übersetzung erscheint das Handyvideo mit seinen verwackelten Szenen von Wohngebäudefragmenten und ausschnittshaften Bildern des Schützen als unintendierte, akzidentielle Sequenz, die aus der lebensbedrohlichen Situation resultiert, in der sich der Filmende befindet und die seine Aufregung und Anspanntheit widerspiegelt. In *The Pixelated Revolution* werden die gleichen Szenen zu einer aktiven Handlung umgedeutet: die Suche des Kameraauges/-mannes¹⁵ nach dem Schützen. Insgesamt analysiert und synthetisiert Mroué dieses YouTube-Video zu einer im Vorlesungsstil gehaltenen Präsentation, die die Nutzung von Handykameras und -videos durch syrische Demonstrierenden als eine gewaltlose

13 Eine ausführliche Beschreibung des Videos findet sich im Anhang unter 6.1.

14 Mithilfe des YouTube-Dataviewers von Amnesty International lassen sich Datum und Zeit des Uploads sowie die Video-ID extrahieren. Gleichzeitig wird eine Rückwärtsbildsuche durchgeführt mit der anhand der Videobildvorschau (engl. ›thumbnail‹) ermittelt werden kann, ob ein Video schon einmal oder mehrmals im Internet veröffentlicht wurde. Siehe: <www.amnestyusa.org/citizenevidence/>.

15 Dieses vereinigende Moment von Kamera-Auge-Kameramann wird in Kapitel 3.1 wieder aufgegriffen.

Waffe des Protests thematisiert. Hierbei werden nicht nur Parallelen zu den visuellen Phänomenen der Aufstände des Arabischen Frühlings, der cineastischen Ästhetik und dem Verhältnis von Bild und Tod gezogen (vgl. Fasshauer 2012; Wilson-Goldie 2012; Mroué 2012; WRO Art Center 2013). Auch beschreibt Mroué das Video in einer sehr bestimmten Weise: »One person is shooting with a camera, the other is shooting with a rifle. One shoots for his life and the life of his citizens. And the other is shooting for his life and the life of his regime.« (WRO Art Center 2013: min. 00:29-00:42) In der Ungewissheit über das Schicksal des Filmenden, der um sein Leben und das Leben der Syrer filmt, wird das Video zu einem Moment stilisiert, an dem der Tod unbestimmt bzw. ausgesetzt ist. Die Handyvideos werden bzw. das Filmen mit der Handykamera wird nicht bloß zu einem ästhetischen Kampfwerkzeug, sondern zu einer Überlebensstrategie. Von dieser Perspektive aus betrachtet stellen die syrischen Protestierenden mit den Handyvideos über ihren Tod den letzten Augenblick ihres Lebens der tödlichen Militärgewalt des syrischen Regimes entgegen.¹⁶

Auf der dOCUMENTA (13) 2012 in Kassel präsentierte Mroué auch eine mehrteilige Installation, die seine »Lecture/Performance« ergänzt. Zum einen besteht diese aus einem Wandtext von Empfehlungen und pragmatischen Anweisungen zum Filmen von Protesten und Demonstrationen, die sich an das kinoästhetische Manifest *Dogma 95*¹⁷ anlehnen. Zum anderen enthält die Installation mehrere Übersetzungen des digitalen Ausgangsmaterials in analoge Medien, die die medienästhetischen Charakteristika desselben nur umso deutlicher ausstellen, desto vehementer sie sie zu neutralisieren suchen: Postergröße Ausdrücke der verpixelten Gesichter der Täter aus den YouTube-Videos, die in der »Lecture/Performance« zitiert werden, sollen der Identifikation dieser dienen. Dies scheitert jedoch an der schlechten Qualität und Flüchtigkeit des Videobildes und stellt lediglich eine gesichtslose kollektive Identität des syrischen Regimes aus.¹⁸ Die endlose Projektion einer

16 Dieser Aspekt wird in Kapitel 3 wieder aufgegriffen und weiter ausgeführt.

17 Von den dänischen Regisseuren Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring und Soeren Kragh-Jacobsen mit einer Flugblattaktion »auf einem internationalen Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Films im Pariser Odeon-Theater« (Maneljuk 2007) ins Leben gerufen, stellt das Manifest »die Zehn Gebote: eines kinematografischen Fundamentalismus auf, die den Film von den Genrekonventionen und der Hervorsagbarkeit des Hollywoodkinos befreien sollte.

18 Das Sezieren eines Videos in seine einzelnen Standbilder mit einer aufklärerisch ermittelnden Intention fand bereits im Rechtsfall *Rodney King* Anwendung. Auch damals war dieses Vorgehen wenig zielführend, da die in der Beweisführung vor Gericht analysierten Standbilder wenig zur Rekonstruktion des Tathergangs und zur Urteilsfindung beitrugen, wenn nicht gar diese behinderten. Ronell (2000: 257f.) führt dies darauf zurück, dass die Zerstückelung des Videos in seine Standbilder und die Einpassung dieser in den Rahmen einer Gerichtsverhandlung nichts weiter zum Vorschein brachten als ein von xenophobischen Vorstellungen und rassistischen Stereotypen überschriebenem Phantombild, dessen inhärente

Schattenfigur mit Handykamera vor rotem Hintergrund, die erschossen zu Boden fällt und sich im Rückwärtsabspielen der Szene wieder aufrichtet, um gleich darauf durch denselben Schuss erneut zu Boden zu fallen, kann als Versuch gesehen werden, den Moment des Todes in seiner Zeitlosigkeit und Flüchtigkeit, welche in den Handyvideos medienästhetisch verdoppelt wird, zu bändigen. Sichtbar wird stattdessen nicht mehr als der Effekt: Der Lebende und der Tote. Sieben Daumenkinos mit den ausgedruckten Einzelbildern von YouTube-Videos befestigt auf einem Tisch mit jeweils darüber installierten Lautsprechern, die auf Knopfdruck den Ton des jeweiligen Videos wiedergeben, und der Anweisung: »To watch the video, press the button and flick through the flipbook. Match the pace of the images to the audio.« (Fasshauer 2012), betonen in der Unmöglichkeit dieser Aufforderung nachzukommen, die Vermitteltheit der Ereignisse in Syrien. In der in Aussicht gestellten, aber unerreichbaren Re-Konfiguration des seziierten Bewegtbildes und der separierten Audiospur wird der Anschein der unmittelbaren Erfahrbarkeit auf eine medientechnologische Apparatur zurückgeführt. Appliziert auf Stempelkissen hinterlassen die Daumenkinos dabei blaue Farbe an den Fingern der Besuchenden und sprechen damit das Spannungsverhältnis zwischen der Unerfahrbarkeit und einer nichtsdestotrotz hergestellten Mitwissen- und Zeugenschaft an, die sich in der Interaktion mit diesen Videos vollzieht. Gleichzeitig erweitern sie das ästhetisch-diskursive Bedeutungsspektrum in zweifacher Weise: Nicht nur hinterlassen die Videos *eine Spur* bei den Betrachtenden, gehen also nicht spuren- oder folgenlos an ihnen vorüber. Auch die Betrachtenden selbst hinterlassen eine Spur, indem sie Tisch und Wand der Installation mit ihren blauen Fingerabdrücken markieren so wie sie einen digitalen Abdruck – ihre IP – bei dem Besuch einer Internetseite zurücklassen. Gleichzeitig werden kriminalistische und demokratische Diskurse durch die Ähnlichkeit zum Fingerabdruck in Verbrecher- und Wahlakten sowie zur Unterschrift auf Petitionen aufgerufen. Schließlich verweist ein von Hand abgespielter 8mm-Film des herangezoomten Blickkontakts zwischen Täter und Kamera/-mann in einer Endlosschleife auf die Amateurhaftigkeit der Handyvideoaufnahmen. Durch die enthaltene Referenz zum Super-8-Format¹⁹ steht diese der professionellen (Medien-)Gewalt des syrischen Regimes gegenüber, ohne dabei die bereits angesprochenen ästhetischen Bezüge zum Moment des Todes und zur Täterschaft zu verlieren. Zudem wird hier die kollektive Opferschaft des

und über sich hinausweisende Gewalt die Gerichtsverhandlung überschrieb. In diesem Sinn bringt auch die Videosektion Mroués nicht den Täter, sondern bloß das Phantom einer Gewaltvorstellung hervor, das dem syrischen Regime zugeschrieben wird.

19 Das von Kodak im Jahr 1965 eingeführte Super-8-Format revolutionierte das Amateurfilmen, indem es das Filmemachen massentauglich und u.a. das Genre der ›home movies‹ ermöglichte (vgl. Eastman Kodak 2016).

syrischen Aufstandes und die Ausschnitthaftigkeit und Selektivität des Kamerabil-des in dem Versuch thematisiert, den Filmenden über den Blickkontakt zum Täter in der Reflektion in dessen Augen sichtbarzumachen (vgl. Fasshauer 2012; Mroué 2012; Gespräch²⁰ mit Mroué 2015: 2 u. 9).

Mroué präsentiert damit eine dekonstruktive Lesart der Handyvideos syrischer Aufständiger (vgl. Fasshauer 2012), die sich an Aspekten der Opfer-, Täter- und Zeugenschaft, dem Verhältnis von Bild und Tod sowie dem Verhältnis des Mediums Handykamera zum menschlichen Körper und zur (tödlichen) Gewalt entfaltet. Hierbei wird eine besondere Situiertheit des Handyvideos sichtbar, in der alternative Bedeutungen aus einem Aushandlungsprozess hervorgehen, an dem die Wissenssubjekte und Wissensobjekte gleichermaßen beteiligt sind. Denn wir als Betrachtende bleiben nicht außen vor, sondern werden Teil der Installation und damit in einem Wir der Opfer-, Täter- und Zeugenschaft, des Lebens und Sterbens im Syrienkonflikt eingeschlossen. Es ist ein bewegliches, niemals abgeschlossenes, performativ-hergestelltes Wir innerhalb eines figurativen Zusammenspiels ästhetischer und diskursiver Variablen. Hier werden nicht nur einem oder mehreren bestimmten auf YouTube verfügbaren Handyvideos eine Bedeutung zugeschrieben. Darüberhinaus erhalten der Tod, das Handyvideo und der Syrienkonflikt in einer je bestimmten Weise eine Bedeutung. Am Beispiel dieses einzelnen Handyvideos, das im Mittelpunkt der Kunstperformance und -installation von Mroué steht, auf YouTube in einem offenen Zuschreibungskontext verfügbar ist und von unterschiedlichen Medienkanälen in ihre eigenen Verwertungszusammenhänge gestellt wurde, offenbart sich damit ein Kaleidoskop an Bedeutungen. Je nach diskursiver Einbettung und ästhetischer Produktion und Rezeption sowie je nach Standort der Betrachtenden und ihrer Positionierung gegenüber dem Video stellt sich ein anderes Muster von Bedeutungen ein.

Dieses eine Handyvideo steht wiederum nicht alleine, sondern neben ihm, vor ihm und nach ihm, über und unter ihm steht ein Konglomerat an verwandten Videos aus dem Syrienkonflikt und anderen Konflikten wie dem Iran, dem Jemen, Ägypten oder Libyen, die ein komplexes Geflecht ganz unterschiedlicher Videoereignisse und Bedeutungszusammenhänge bilden. So finden sich auf YouTube neben Videos, die den Tod von Filmenden durch Waffengewalt aus dem Syrienkonflikt oder anderen Konflikten aus der Point-of-View-(POV)-Perspektive (↳First-person-Todesvideos) zeigen, zahlreiche Videos, die den gewaltsamen Tod (noch im Prozess

20 Im Rahmen des vorliegenden Promotionsprojektes wurden Gespräche mit Kunstschaffenden, deren Werke zitiert werden, und mit Syrern, die direkt oder indirekt vom Syrienkonflikt betroffen sind, geführt. Mehr Informationen zu den geführten Gesprächen sind in Kapitel 2.4 zu finden.

des Sterbens oder bereits vollendet)²¹ in der Beobachterperspektive (Third-person-Todesvideos) wiedergeben. Eine besondere Untergruppe stellen hier Enthauptungsvideos dar. Seit dem Todesvideo des US-amerikanischen Journalisten James Foley, das im August 2014 durch die jihadistische Organisation Islamischer Staat im Irak und in Syrien (ISIS) (heute nur noch als Islamischer Staat (IS) bezeichnet) veröffentlicht wurde, haben diese die öffentliche Wahrnehmung und internationale Debatte um den Syrienkonflikt und die damit in Zusammenhang stehenden Videos im Internet nachhaltig beeinflusst (vgl. Spiegel Online 2014a). Gleichzeitig trifft man ebenso auf investigative Videos, die bestimmte Todesvideos als Fälschungen zu entlarven und die damit in Verbindung stehenden ›Fallgeschichten‹ mit einem kriminalistischen Impetus aufzudecken suchen, wie auch auf offenkundige Fake-Todesvideos, die den Tod im Konfliktkontext parodieren. Eine spezielle Form der Enthüllungsvideos findet sich dabei in einer Reihe von Handyvideos, die sich als ›Leaked-/Cell-phone-secrets‹-Videos betiteln lassen und in der Art von geleakten oder enthüllenden Dokumenten Aufnahmen wiedergeben, die (vorgeblich) auf Handys von toten regierungstreuen Kämpfenden gefunden wurden und deren Brutalität zur Schau stellen sollen. Außerhalb von YouTube trifft man zudem auf unterschiedliche Reproduktionen von Handyvideos aus dem Syrienkonflikt: So werden Handyvideos nicht nur im Nachrichten- oder Kunstbereich zitiert (wie es bspw. bei dem beschriebenen *netspanner*-Video zu beobachten ist), sondern auch zum Gegenstand experimenteller und dokumentarischer Auseinandersetzungen im Filmbereich. Beispiele hierfür sind Birgit Heins ›Found-footage‹-Film ABSTRAKTER FILM (2013) (D, R: Hein) und Ossama Mohammeds und Siam Wimav Bedirxans Dokumentarfilm EAU ARGENTÉE – SYRIE AUTO PORTRAIT (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan).

Dieses lose Konglomerat an Videoereignissen und Bedeutungszusammenhängen scheint auf den ersten Blick in seinen uneindeutigen und mitunter gegenläufigen Erscheinungsweisen, die stets mit einem *vermeintlich* oder *mutmaßlich* versehen sein wollen, kaum fassbar zu sein. Bei genauerer Betrachtung verdichtet es sich jedoch zu einem engverflochtenen Phänomen, das sich als ›Handy-Todesvideos‹ bezeichnen lässt. Mit der begrifflichen Fokussierung auf das Handy bzw. Handyvideo soll dabei keineswegs die je eigene Spezifität anderer Medienapparate und -technologien und der mit ihnen verbundenen Praktiken, Diskurse und Ästhetiken

21 Der Begriff des Todes kann nach Schumacher (2004: 25ff.) in vier Bedeutungen ausdifferenziert werden: (1) die Sterblichkeit (als Beschreibung des Gesamtzusammenhanges von Leben und Tod); (2) das Sterben oder die Agonie, die normalerweise zum Ableben führt; (3) das Ableben oder das Im-Tode-sein (der Moment des Übergangs vom Leben zum Tod bzw. vom Sterben zum Zustand des Todes im Sinn einer Grenzüberschreitung); (4) der Zustand des Todes, der dem Ableben folgt (und die Bedeutung des Wortes *Tod* im eigentlichen Sinn als absoluter Gegensatz zum Leben benennt).

negiert oder unterminiert werden. Doch obwohl sich nicht ausschließlich mit dem Handy aufgezeichnete Videos innerhalb des Phänomens versammeln,²² zeigt sich die mediale Apparatur des Handys bzw. das Handyvideo als diskursiver und ästhetischer Treiber in der Wahrnehmung und Bedeutung des Phänomens – spätestens seit dem Todesvideos der Neda Agha-Soltan im Iran 2009 (vgl. Meis 2013 u. 2014).

Für die Betrachtung in dieser Arbeit ist damit eine Begrifflichkeit entworfen, die von dem performativen Moment der betrachteten Videoereignisse ausgeht, d.h. dort ansetzt, wo ein Video als ein Handy-Todesvideo in Erscheinung tritt: wenn es an den Schnittpunkten Tod–Handyvideo–Syrienkonflikt mit anderen Videoereignissen zu dem übergeordneten Phänomen der Handy-Todesvideos konvergiert. Im Phänomen der Handy-Todesvideo stehen sich dabei alternative Bedeutungen des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts nicht etwa ausschließend gegenüber. Vielmehr überlagern sich unterschiedliche Bedeutungen in einem Modus des gleichzeitig Möglichen innerhalb eines steten Aushandlungsprozesses. Je nach Einbettung der Videos und ihrer Betrachtung kann die eine oder andere Bedeutung in der Wahrnehmung eines bestimmten Videoereignisses stärker hervortreten, ohne jedoch die alternativen Bedeutungen vollständig zu verdrängen. D.h. die ästhetische und diskursive Verfasstheit der Videos wie auch ihrer Erscheinungskontexte sind ebenso bedeutungsgewichtig wie der theoretisch-methodische Rahmen einer wissenschaftlichen oder der situative Rahmen einer nicht-wissenschaftlichen Betrachtung einschließlich der situierten Relation der jeweiligen Betrachtenden zu den Videos.

Wie in dieser Arbeit zu zeigen sein wird, steht das Phänomen der Handy-Todesvideos dabei mit einer gleichzeitigen Ästhetisierung und Politisierung des Todes²³ in Zusammenhang, die gerade spezifische, miteinander existierende Be-

22 Ohne eindeutige Hinweise in der Beschreibung oder dem Titel der Videos kann häufig auch kaum zweifelsfrei bestimmt werden, ob ein Video tatsächlich mit einer Handycamera, einem Camcorder oder einer Helm-/Körperkamera aufgezeichnet wurde.

23 Eindrucksvolle Beispiele, in denen der Tod zur selben Zeit ästhetisiert und politisiert werden, liefern die künstlerischen Arbeiten von Teresa Margolles und die »Immersive-journalism«-Projekte von Nonny de la Peña. Die Mexikanerin Teresa Margolles arbeitet mit Leichen, Leichenteilen und verschiedenen Materialien des Bestattungsrituals von Personen ihres Lebensumfelds, die Opfer sozialer Missstände geworden sind: Drogen- und Bandenkriege, Prostitution und Frauenhandel, gesellschaftliche und polizeiliche Gewalt, militärischer und paramilitärischer Terror, Armut, Hunger und das Versagen des medizinischen Systems. Ihre Kunst soll die erschreckende Realität von Gewalt und Armut in Lateinamerika sowie die Toten dieser Realität sichtbar machen, ihnen eine Stimme zurückgeben und sich mit ihnen solidarisieren. (vgl. Macho 2007: 339ff.) Nonny de la Peña wiederum greift auf Amateurvideomaterial aus Nachrichtensendungen oder dem Internet zu aktuellen gesellschaftlichen Problemlagen, wie dem syrischen Bürgerkrieg und die syrische Flüchtlingskrise oder der herrschenden Ernährungsunsicherheit in den USA, zurück und übersetzt diese in eine virtuelle Realität mit Hilfe von Technologien, die auch bei Videospiele und Computersimulationen

deutungen des Todes, des Syrienkonflikts und des Handyvideos samt seiner medientechnologischen Bedingtheit im Handy-Todesvideo hervorbringt. Der mit dem Begriff der Ästhetisierung²⁴ adressierte Prozess, innerhalb dessen sich in Anlehnung an Hieber und Moebius (2011: 7ff.) eine Wahrnehmung und Beurteilung des Sozialen nicht allein zweckorientiert, sondern auch und zunehmend erlebnisorientiert und nach Aspekten des (eigenen) Gefallen vollzieht, bedeutet bezogen auf die Handy-Todesvideos eine Verschiebung der Wahrnehmung von der inhaltlichen Ebene hin zu der sinnlichen Ebene: von ihrem Abbildungs- und Repräsentationswert zu ihrem Erlebniswert und ihrer Fähigkeit, individuelle Wünsche und Ansprüche zu erfüllen. Gleichzeitig stehen dieselben Handy-Todesvideos gerade im Konfliktkontext mit einem Prozess der Politisierung in Zusammenhang, innerhalb dessen sie in den Widerstand gegen eine Gouvernementalität i. S. einer rationalregulierenden, politischen Souveränität eingebunden sind (vgl. Deuber-Mankowsky 2007: 165 u. 171f.).²⁵ Der Aspekt der Politisierung des Todes soll mit Blick auf die Handy-Todesvideos entsprechend als eine widerständige Praxis adressiert werden, innerhalb derer in Videos thematisierte Tode in Bedeutungskämpfe eingebunden

Einsatz finden. Die Betrachtenden werden virtuell an den Ort des Geschehens bzw. in das Geschehen gebracht, um ihr Verständnis und ihre Bewusstwerdung für das, was dort vor sich geht und was es bedeutet gefährdet und in Not zu sein, zu erhöhen. (vgl. de la Peña et al. 2010; de la Peña 2014)

- 24 Der hier verwendete Begriff der Ästhetisierung rekurriert auf den Ästhetikbegriff in seiner ursprünglichen Bedeutung des griechischen Verbs »aisthanomai« (ich nehme wahr) und des griechischen Nomens »aisthete« (Sinneswahrnehmung). Er bezieht sich somit nicht auf die (philosophische) Erforschung der Schönheit, ihrer Erkenntnis und/oder Beurteilung (vgl. Zettl 2001: 4; Scherke 2000: 110). Unter dem Oberbegriff der gesellschaftlichen Ästhetisierung wird dabei von verschiedenen Autoren die Ästhetisierung der Lebenswelt, des Sozialen oder der Gesellschaft verhandelt (vgl. u.a. Schulze 2000 [1992]; Scherke 2000; Hieber/Moebius 2011; Reckwitz 2012), der als gemeinsamer Nenner die Beobachtung einer (schub-, phasenweisen oder kontinuierlichen) Versinnlichung der Erfahrung zugrunde liegt. An deren Knotenpunkten werden häufig das Aufkommen, die Verbreitung und/oder Verstetigung von Medien oder mediatisierten Praktiken gesehen.
- 25 Nach Astrid Deuber-Mankowsky lässt sich Gouvernementalität im Foucault'schen Sinn als eine Regierungspraxis beschreiben, die »zwischen den Polen der Rationalisierung [i. S. einer politischen Ökonomie; MM] und der politischen Souveränität angesiedelt ist und beide in gewisser Weise verbindet.« (2007: 154) Nach Foucaults Konzeption ist die Gouvernementalität eng mit dem Begriff der Biopolitik, d.h. mit bevölkerungsoptimierenden und realitätskonstituierenden Maßnahmen und Regulationen eines Regierungshandeln, verknüpft (vgl. ebd.: 155 u. 152). In Abgrenzung zu einem politikwissenschaftlichen Verständnis wird in dieser Arbeit mit dem Begriff der Politisierung damit nicht ein Prozess fokussiert, in dem gesellschaftliche Problemlagen, Themen oder Sachverhalte Gegenstand einer öffentlichen Entscheidungsfindung und der Aushandlung des öffentlichen Interesses werden (vgl. ebd.: 153; bpb 2012; Zürn 2013: 13).

sind, in denen sich eine regierende Macht und eine (oder mehrere) dieser regierenden Macht unterworfenen(n) oder antagonistisch gegenüberstehende(n) Gruppe(n) von Menschen (wie eine Zivilbevölkerung, oppositionelle militärische, paramilitärische oder jihadistische Akteure) gegenüberstehen. Diese Einbindung kann sowohl in individualisierter als auch generalisierter Form durch die Verknüpfung mit sozialen Problemlagen, Missständen u.ä., die Hintergrund eines Konflikts sind, erfolgen.

Im Phänomen der Handy-Todesvideos zeigt sich entsprechend dieser gleichzeitigen Ästhetisierung und Politisierung des Todes eine oszillierende Verschiebung der mit dem Tod allgemein und den Toden im Syrienkonflikt speziell verbundenen gesellschaftlichen Diskurse der Gewalt und Trauer, des Martyriums und Heldentums, der Evidentialität und Justiziabilität, der Pornografie und Obszönität, des Terrorismus und Extremismus, der Erlebnisorientierung und Spektakularisierung zwischen den Sphären des Ästhetischen und des Politischen. Entsprechend darf sich diese Arbeit nicht auf einzelne Aspekte verengen – was der Komplexität des Phänomens kaum gerecht werden würde –, sondern muss eine möglichst weite Betrachtung des ästhetischen und diskursiven Spektrums des Phänomens der Handy-Todesvideos anstreben. Eine solche Betrachtung stellt sich angesichts der Heterogenität des Phänomens als ein komplexes Unterfangen dar, das nach einer relationalen Betrachtungs- und Beschreibungsweise verlangt. Denn wie diese Einführung gezeigt hat, vereint das Phänomen ästhetisch wie auch diskursiv nicht nur ganz unterschiedliche Videoereignisse in sich. Auch ist dem Phänomen eine spezifische Situiertheit inhärent, die zum einen den Tod, das Handyvideo und den Syrienkonflikt sowohl darin verankert als auch über diese hinausweist: Als mitkonstituierend tritt nicht nur der Syrienkonflikt in Erscheinung, sondern auch mit ihm gesellschaftspolitisch und ikonografisch verwandte Konflikte, die ähnliche Video- oder Bildereignisse und damit verbundene Praktiken hervorbringen. Nicht nur ist der Tod als singulärer Augenblick dem Phänomen eingeschrieben, sondern auch gewaltsame Handlungen, die ein Überleben oder Sterben zur Folge haben (können). Nicht nur mit den Handyvideos materialisiert sich das Phänomen, sondern auch mit medienästhetisch und -historisch verwandten fotografischen, filmischen wie auch videobasierten Medien gemeinsam mit ihren unterschiedlichen Erscheinungskontexten, die von sozialen Medien, über Filmfestivals und Kunstausstellungen zu Printmedien reichen können. Zum anderen sind die Betrachtenden selbst in ihrer Situiertheit wie auch kollektiv als Zuschauende, Kommentierende, weiterverbreitende und -verarbeitende sowie direkt oder indirekt Konfliktbetroffene Mitkonstituierende des Phänomens sowie durch das Phänomen Mitkonstituierte. Das Phänomen der Handy-Todesvideos ist damit weder in seinen Erscheinungen noch in seinen Bedeutungen festschreibbar. Nachdem die Arbeit nun im Folgenden wissenschaftlich verortet wird, wird die Fragestellung und das Phänomen der Handy-Todesvideos in seiner Situiertheit und Verbundenheit mit einer Ästhetisie-

rung und Politisierung des Todes genauer umrissen. Daraus hervorgehend wird eine im zweiten Kapitel noch auszuführende diffraktive Forschungsperspektive begründet, die die Betrachtung des Phänomens der Handy-Todesvideos leiten wird.

1.2 Das Phänomen der Handy-Todesvideos und die Ästhetisierung und Politisierung des Todes

Angesichts der bisherigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Syrienkonflikt und dem Einsatz sozialer Medien im Konfliktkontext weist die Betrachtung des Phänomens der Handy-Todesvideos diese in eine neue Richtung. In kommunikations- und sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen (insb. politikwissenschaftlicher Fokussierung) mit der Nutzung sozialer Medien (speziell der Veröffentlichung und Verbreitung von Amateurvideos auf Internetplattformen) im syrischen Bürgerkrieg treten diese als zentrale, wenn nicht gar revolutionierende Kraft der Repräsentier- und Erfassbarkeit des Konflikts wie auch der Konfliktführung auf. Der Syrienkonflikt selbst wird hierbei als Initiator neuartiger Einsatzmöglichkeiten sozialer Medien und des Internets durch politische Akteure, aufständische und terroristische Gruppen und Journalisten gesehen. Diese würden mit alternativen Kommunikationsstrategien, Handlungsmustern und Gruppendynamiken sowie einer Veränderung der Beziehung zwischen neuen und traditionellen Medien einhergehen und werden als prägend für zukünftige Konflikte eingeschätzt (vgl. u.a. Seo/Ebrahim 2016; Lynch/Freelon/Aday 2014; Ali/Fahmy 2013; Khamis/Gold/Vaughn 2012; Dauber 2009).

Die von der Friedensforschung und Konfliktprävention informierte Studie *Syria's Socially Mediated Civil War* (2014) von Marc Lynch, Deen Freelon und Sean Aday zeigt insbesondere die wesentliche Funktion kurativer Knoten in sozialen Netzwerken auf. Diese nähmen eine ebenso machtvolle Rolle in der öffentlichen Sichtbarwerdung von Fotos, Videos und Themen ein wie Fernsehproduzenten oder Zeitungsherausgeber. Die Autoren heben die Notwendigkeit eines differenzierteren Verständnisses der strukturellen Verzerrung (engl. ›structural bias‹) in sozialen Medien und der Herausforderungen an einen kurativen Aktivismus hervor. Ebenso betonen sie die erforderliche Entwicklung besserer Methoden der Sentimentanalyse.²⁶ Diese müssten über die Authentifizierung bestimmter Videos und die Überprüfung spezifischer Behauptungen hinausgehen, um zu gesicherten Aussagen der politischen Bedeutung von identifizierten Clustern und Trends zu gelangen (vgl.

26 Das Ziel einer Sentimentanalyse ist es, die emotionale Färbung einer Serie von Wörtern zu bestimmen, um Rückschlüsse auf die mit einer Onlineartikulation zum Ausdruck gebrachte Grundhaltung, Meinung oder Gefühlslage bilden zu können (vgl. Bannister 2018).

ebd.: 26f.). Dabei lassen die Autoren allerdings die Effekte für eine ebensolche Bedeutung unberücksichtigt, die aus den spezifischen ästhetischen Verfasstheiten, medialen Erscheinungskontexten und damit verbundenen diskursiven Einbettungen von videobasierten Aufnahmen gewaltsamer Auseinandersetzungen und anderer kriegerischer Handlungen hervorgehen, indem diese allgemein unter dem Sammelbegriff der sozialen Medien gefasst werden. Die Einbeziehung solcher ästhetischen und diskursiven Partikularitäten verschiebt jedoch, wie diese Arbeit herauszustellen sucht, den Blick der identifizierten Cluster und Trends und öffnet ihn für alternative, überlagernde Bedeutungen, die andernfalls außerhalb des wissenschaftlichen Fokus bleiben.

Aus einer militärwissenschaftlichen Perspektive befasst sich Cori E. Dauber in ihrer Studie *YouTube War: Fighting in a World of Cameras in Every Cell Phone and Photoshop on Every Computer* (2009) allgemeiner mit Video- und Onlinepraktiken terroristischer Organisationen (bspw. al-Qaida und die Taliban) im Zuge des Irakkrieges (2003-2011) nach 9/11 sowie mit dem Umgang der traditionellen Nachrichtenmedien mit diesen. Sie stellt nicht nur eine Kategorisierung und segmentierte Analyse unterschiedlicher terroristischer Videos zur Verfügung. Sie befasst sich insbesondere auch mit der Ikonografie von Enthauptungs- und Tötungsvideos und deren öffentlichen Wiedergabe in den westlichen Nachrichtenmedien sowie deren Einbettung in die politische Debatte (vgl. ebd.: 62ff.). Dabei betrachtet Dauber die Videos aus einer kriegsstrategischen Zentrierung heraus als ausgeklügelte terroristisch motivierte Medienevents, die eine neue Form der Kriegsführung mit sich brächten. In ihrer daran anknüpfenden Einschätzung der öffentlichen Resonanz auf die fragmentierte (sprich: zensierte) Wiedergabe von Gewalt- und Tötungsvideos auf Nachrichtenkanälen, reduziert sie den Erscheinungskontext von Onlinevideoplattformen wie YouTube auf ein Sammelbecken für nicht-reglementiertes Videomaterial. Diese würden eine verfälschte Realität und Unwahrheiten verbreiten, dem eine akkurate Version von Ereignissen und Sachverhalten gegenübergestellt werden müsse (vgl. ebd.: 85ff.). Jedoch ist es gerade die Hervorbringung und das Nebeneinanderexistieren alternativer Realitäts- und Wahrheitsansprüche, die diese Onlinevideos gemeinsam mit ihren Re-Produktionen und Re-Materialisierungen in anderen medialen Erscheinungskontexten und Formaten zu einer bedeutenden Zwischen- und Endstation in der Rezeption von Kriegen und Konflikten werden lässt. Hier liegt die besondere Herausforderung, der diese Arbeit begegnen möchte, in der Frage nach der Wahrnehmung und Bedeutung dieser Videos im Kriegs- und Konfliktkontext.

Kari Andén-Papadopoulos' kommunikations- und medienwissenschaftliche Arbeit *Body Horror on the Internet: US Soldiers Recording the War in Iraq and Afghanistan* (2009) zur Produktion und Verbreitung extremgewaltvollen Fotomaterials und ebenso gewaltvoller Kommentare am Beispiel des ›online bulletin boards‹

NowThat'sFuckedUp.com (NTFU)²⁷ befasst sich mit den Bedeutungen und kommunikativen Funktionen von gewaltvollem Bildmaterial, das von Soldaten im Einsatz im Irak und in Afghanistan online gestellt wurde. Hierbei fokussiert Andén-Papadopoulos die individuelle Motivation hinter der Produktion und Verbreitung eines solchen Bildmaterials als psychologisches Symptom im Sinn eines affektiven Wiederdurchlebens einer traumatischen Kriegserfahrung. Damit verengt sie jedoch die Bedeutung und kommunikative Funktion gewaltvollen Bildmaterials im Kriegs- und Konfliktkontext auf den partikularen Bereich einer selbsttherapeutischen Maßnahme und klammert die Bedeutung und kommunikative Funktion reproduzierender und -publizierender Praktiken und Aneignungen aus. Gerade dies ist jedoch ein Moment, wie bereits im vorherigen Abschnitt hervorgehoben wurde, der mit der Verortung dieses Bildmaterials in der Onlineumgebung sozialer Medien nicht ignoriert werden sollte. Auch droht hier der Blick für alternierende und gleichzeitige Bedeutungen und Wahrnehmungen in der Betrachtung verstellt zu werden, wenn Andén-Papadopoulos' Ansatz von der Vorstellung einer zugleich realitätsauthentifizierenden und -auslöschenden Funktion geleitet ist. Um diesem Diserdat zu begegnen, strebt diese Arbeit gerade einen nicht verengenden Blick an, der die Alternation und Gleichzeitigkeit von Bedeutungen und Wahrnehmungen in der Betrachtung von gewaltvollem Bildmaterial im Kriegs- und Konfliktkontext zulässt.

Die Arabistin und Politologin Cécile Boëx beschäftigt sich wiederum in ihrer Auseinandersetzung *YouTube and the Syrian Revolution. On the Impact of Video Recording on Social Protests* (2017) mit dem Effekt der Videoaufnahme als Praktik in sozialen Protesten. Sie betrachtet hierbei den Verlauf der Revolte aus der Perspektive der Evolution der videografischen Praxis und der audiovisuellen Grammatik, die sie hervorbringt. Boëx setzt hierbei explizit an den Videos als eine neue Form der medialen Kommunikation an, um zu betrachten, wie diese Praktiken, Diskurse und

27 NTFU war ein von Frühjahr 2004 bis Frühjahr 2006 aktives, privates Onlineforum, das als Webseite für Amateurpornographie startete und unter US-Soldaten stationiert in Übersee populär wurde. Diese hatten jedoch Schwierigkeiten die Mitgliedschaftsgebühren zahlen, wenn sie in Irak oder Afghanistan stationiert waren, da die Kreditkartenunternehmen Belastungen aus als starkgefährdet eingestuften Gebieten blockierten. Die Webseitenbetreiber führten daraufhin die Regelung ein, dass US-Truppen ein gebührenfreier Zugriff gewährt wurde, wenn sie authentische Bilder auf die Webseite hochluden, die ihre Stationierung in Übersee belegten. In diesem Zuge wurden nicht nur Aufnahmen von Landschaften, Sandstürmen und Selbstportraits vor schwerer Artillerie gepostet, sondern auch Nahaufnahmen von verstümmelten Körpern toter irakischer Aufständischer und Zivilisten. Diese Aufnahmen lösten einen Hype auf NTFU aus und im September 2005 machte die Webseite unter dem Stichwort »trading gore for porn« (ebd.: 926) internationale Schlagzeilen.

Vorstellungen formen.²⁸ In ihrer Fokussierung auf die visuelle Dramaturgie der Videobilder und der Strategie des filmenden Handelns innerhalb einer Protestpraxis identifiziert Boëx (2017) zwar die Bedeutung der Videos als eine Praktik der Herausforderung der machthabenden Autoritäten und der Zurückforderung des öffentlichen Raums der Straße in der Frühphase des Syrienkonflikts. Auch stellt sie diese als eine Praktik der Sichtbarmachung und öffentlichen Identifikation des Protests in der späteren Phase des Syrienkonflikts heraus. Sie diagnostiziert den Videos hierbei allerdings eine geringe politische Wirksamkeit, als dass die Mehrzahl der Videos keine große Anzahl an ›views‹ erreicht habe und allgemein nicht in der Lage gewesen sei, die Kräfterelationen in der Region zu beeinflussen. (vgl. ebd.: 13) Unberücksichtigt bleiben bei Boëx auch die Republikationen und Reproduktionen von Videos in anderen Erscheinungskontexten, wie auch ihre Rematerialisierungen in anderen medialen Formaten. In einzelnen Fällen haben solche Republikationen, -produktionen und -materialisierungen einen starken diskursiven und ästhetischen Widerhall erfahren (wie bspw. das eingangs zitierte *netspanner*-Video). Als singuläre Ereignisse wie auch als eingebettetes Ereignis in ein umfassenderes Konglomerat an videobasierten Materialisierungen haben diese den Diskurs und die Ästhetik des Syrienkonflikts und der Videos nachhaltig beeinflusst. Auch tragen sie, wie diese Arbeit im vierten Kapitel zeigen wird, eine signifikante politische Bedeutsamkeit in sich, die sich nicht auf eine Veränderung der politischen Lage im Syrienkonflikt selbst reduzieren lässt, sondern die Wahrnehmung von direkt und indirekt Konfliktbetroffenen und politisch ausgerichtete Reaktionen von Akteuren abseits des Syrienkonflikts einschließt.

Die Vielzahl und Diversität an verfügbaren Videoaufnahmen des Todes im Syrienkonflikt auf sozialen Onlineplattformen in sogenannten ›rohen‹ und weiterverarbeiteten Versionen ebenso wie deren Reproduktion in anderen Erscheinungskontexten (u.a. im journalistischen, künstlerischen und filmischen Bereich), verweist dabei auf die Relevanz einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Bildern des Todes. Richtungsweisend ist hier die *Bild-Anthropologie* des Kunsthistorikers und Medientheoretikers Hans Belting (2001), innerhalb derer die Bilder des Todes als Kulturtechnik in den Blick kommen. Belting (ebd.: 11f.) führt hierin einen Bildbegriff ein, der sowohl die ›äußeren‹ Bilder in einer materiellen Form, d.h. getragen durch ein Medium und seine bildgebenden Verfahren, als auch die ›inneren‹ Bilder der menschlichen Imagination umfasst, die gemeinsam die symbolische Einheit ›Bild‹ konstituieren. Diesen Bildbegriff setzt er in seiner Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Bild und Tod über verschiedene sozio- und medienhistorische Epochen und Kulturen ein. Mit diesem offenen Bildbegriff gelingt es ihm, die sich wandelnden bildlichen Repräsentationen der Toten und des Todes

28 Insbesondere fokussiert Boëx (2014 u. 2018) in ihren Arbeiten hierbei die Vorstellung des Märtyrers.

und eine dahinterliegende soziokulturelle Bild- und Todespraxis in die Betrachtung einzubeziehen. Gleichzeitig kann er eine sich wandelnde Todeserfahrung am Bild und eine Bilderfahrung am Tod damit in Beziehung setzen. Übertragen auf das Phänomen der Handy-Todesvideos lassen sich damit eine Vorstellung des Todes im Syrienkonflikt und die medialen Materialisierungen des Todes im Handyvideo als gemeinsame Hervorbringende von ineinandergreifenden soziopolitischen Bedeutungen des Todes im Syrienkonflikt verstehen.

Hieran anschließend ist auch der kunst- und kulturwissenschaftlich orientierte Band *Die neue Sichtbarkeit des Todes* herausgegeben von Thomas Macho und Kristin Marek (2007) zentral. Der Tod wird hier im Spannungsverhältnis der Un-/Möglichkeiten seiner Bildwerdung zum Knotenpunkt ästhetischer und diskursiver Praktiken des Einschlusses und Ausschlusses und der Aushandlung von sozialen Un-/Sichtbarkeiten, die mit den neuen Medien (hierzu werden die Fotografie, der Film und digitale Medien gezählt) einem vermeintlichen Wandel unterliegen (vgl. Macho/Marek 2007: 9ff.). Die aktuellere Arbeit *Dying in Full Detail* (2017) der Film- und Medienwissenschaftlerin Jennifer Malkowski wiederum konzentriert sich ausschließlich auf die medialen und sozialen Erscheinungsmöglichkeiten des Todes in Film und Video. Vor dem Hintergrund des Aufkommens digitaler Technologien nimmt sie die damit verbundenen ethisch politischen Implikationen in den Blick. Digitale Medientechnologien erscheinen hierbei als quantitative Kapazitätssteigerer des Aufnehmens und Verbreitens des Anblicks des Todes, welche die Politisierung individueller Tode durch die rhetorische Kraft ihrer dokumentarischen Repräsentation begünstigen (vgl. Malkowski 2017: 6f.). Die soziologische Auseinandersetzung *Sterben als Spektakel – Zur kommunikativen Dimension des politisch motivierten Suizids* von Lorenz Graitle (2011) behandelt das aktuelle Phänomen der Selbstmordanschläge und die damit verbundene mediale Inszenierung. Einbezogen werden in die Analyse neben Abschiedsbriefen in Papier- und digitaler Form videobasierte ›Märtyrer-Testamente‹. Letztere spielen auch im Rahmen des Phänomens der Handy-Todesvideos in der Materialisierung als Märtyrervideos eine signifikante Rolle (vgl. Kapitel 3.2). Einer kommunikations- und sozialwissenschaftlichen Tradition folgend, stützt sich Graitle (2011: 129ff.) in seiner detaillierten Betrachtung von sieben Abschiedsdokumenten auf eine rein textliche und inhaltsbasierte Analyse, die die spezifischen Effekte der verschiedenen medialen Erscheinungskontexte (Veröffentlichungen in Zeitungen, Fernsehnachrichten oder auf Internetseiten) unterthematisiert lässt. Ebenso unberücksichtigt bleibt die unterschiedliche ästhetische Qualität der medialen Erscheinungsform, die Rückschlüsse auf die kommunikative Wirksamkeit politisch motivierter Selbstmorde zulässt.

Je nach Schwerpunktsetzung werden in den zitierten wissenschaftlichen Arbeiten der Tod und seine medialen Materialisierungen als übergreifende Ereignisse diskutiert, denen eine transzendierende Bedeutung innewohnt. Als situierte Ereignisse in bestimmten Erscheinungskontexten, die innerhalb eines umfassenderen

Phänomens zusammen und in ihren Bedeutungen als voneinander abhängig zu denken sind, werden sie nicht begriffen. Entsprechend ist es angesichts des Phänomens der Handy-Todesvideos sinnvoll, nach der Bedeutung bzw. nach alternativen Bedeutungen des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts im Handy-Todesvideo zu fragen. Betrachtet werden muss, wie diese Bedeutungen aufeinander angewiesen sind, miteinander existieren, sich überlagern und das Phänomen selbst hervorbringen:

Was bedeutet der Tod, das Handyvideo und der Syrienkonflikt im Handy-Todesvideo? Wie wirken alternative Bedeutungen des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts ineinander und bringen das Phänomen der Handy-Todesvideos hervor?

Hierbei soll eine Forschungsperspektive verfolgt werden, die ästhetische und diskursive Aspekte mit dem Ansatz des situierten Wissens in Einklang zu bringen sucht. Unter den ästhetischen Aspekten sind sowohl die medientechnologischen Bedingtheiten als auch die medienspezifische Materialität der Handy-Todesvideos in einer Onlineumgebung sozialer Medien mit zu adressieren. Hinsichtlich der mit den Handy-Todesvideos verbundenen diskursiven Effekte sind gerade auch medienhistorische und ikonografische Bezüge zentral, wenn einerseits die Rematerialisierungen von Handy-Todesvideos und andererseits gesellschaftshistorische Motive mit religiösen, politischen und/oder kulturellen Bezugspunkten in den Blick kommen.

Die Wechselwirkung von ästhetischen und diskursiven Bedeutungseffekten ist dabei ein Gesichtspunkt, der in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Rolle von Medien in Kriegen und Konflikten häufig unterberücksichtigt bleibt. Denn, obwohl der kanadische Medientheoretiker Marshall McLuhan mit seinem populären Statement »the medium is the message« (1964: 7) auf die Bedeutsamkeit der ästhetischen Ebene der Medien vor nun mehr als einem halben Jahrhundert hingewiesen hat, gehen gerade sozial- und kommunikationswissenschaftliche Analysen häufig auch heute nicht über die inhaltliche Ebene hinaus (vgl. Zettl 2011: 11). Exemplarisch zeigt sich dies bei Ben O'Loughlin (2011: 85f.), der zwar vor dem Hintergrund der Ergebnisse der ›Shifting-Securities‹-Studie auf ästhetische Effekte – ohne diese allerdings explizit als solche zu benennen – in der Wahrnehmung von Videomaterial US-amerikanischer Luftangriffe im Irak 2003 verweist. Diese bringt er jedoch nicht weiter mit der öffentlichen Resonanz in Verbindung. Die ›Shifting-Securities‹-Studie ist dabei selbst ein Beispiel für die Ausklammerung ästhetischer Aspekte in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem medienbezogenen Phänomen, wenn in der multidisziplinären Betrachtung der Hervorbringung und Veränderung von Sicherheits- und Konfliktdiskursen im Vereinigten Königreich nach dem Irak-Krieg 2003 eine Zuschauerethnografie und Experteninterviews mit einer lediglich textlichen Analyse von Fernseh- und Internetnachrichten ergänzt wird (vgl. ebd.: 75; Gillespi 2007: 26ff.). Ein neueres Beispiel für eine sozial-/kommunikationswissenschaftlich ausgerichtete Medienanalyse, in der

ästhetische Aspekte vernachlässigt werden, ist die vergleichende Framing-Analyse zur visuellen Propaganda auf Facebook im Syrienkonflikt von Hyunjin Seo und Husain Ebrahim (2016: 228 u. 233). Hier wird eine inhaltliche und strukturell formale Bildanalyse mit einer numerischen Auswertung der Reaktionen von Nutzenden anhand der Anzahl der Likes, Shares und Kommentare kombiniert.

Die hier zu entwerfende Forschungsperspektive muss in Hinblick auf das Phänomen der Handy-Todesvideos nicht nur notwendig auf einen wechselseitigen Bezug zwischen diskursiven und ästhetischen Variablen der zu betrachtenden zentralen medialen Materialisierung – dem Handyvideo – aufbauen. Wesentlich ist auch, den Tod selbst weder auf ein ästhetisches Ereignis zu reduzieren noch seine ästhetische Dimension unterberücksichtigt zu lassen. Denn im Phänomen der Handy-Todesvideos stehen, wie im vorangegangenen Abschnitt bereits angedeutet wurde, eine Ästhetisierung und Politisierung des Todes in einem eng verflochtenen Verweisungsverhältnis zueinander. Dieses lässt sich prägnant an der sich wandelnden ästhetischen und diskursiven Verfasstheit der Handy-Todesvideos aus dem Syrienkonflikt auf YouTube ablesen: Während in den ersten beiden Jahren des Konflikts noch eine große Zahl der hochgeladenen Videos von geringerer Bild- und Tonqualität waren, weisen Videos, die seit 2013 hochgeladen wurden, eine zunehmend höhere Bild- und Tonqualität auf, ohne dabei ihre weiteren ›Low-tech‹-Spezifika (wie Synchronon, unmittelbarer Blickwinkel, unscharfer Fokus, zu schnelle Schwenks, schräge Kameraperspektive und reduziertes oder nicht-vorhandenes ›editing‹ (vgl. Krenzer 2013: 43; Fiske 2002: 389)) zu verlieren. Dabei ›werben‹ diese Videos geradezu mit einer unmittelbaren Kriegserfahrung in HD- und GoPro-Optik²⁹ und wecken eher die Assoziation eines filmischen, videospieleischen oder pornografischen Erlebnisses als eines authentischen Miterlebens von tatsächlichen Straßenkämpfen in Syrien (vgl. Krautkrämer 2014a: 124). Wenn hierbei in der anfänglichen Protestphase bis ca. Mitte 2011 die Videoaufnahmen vor allem durch das Bedürfnis ein außergewöhnliches, revolutionäres Ereignis festzuhalten motiviert waren, änderte sich dies in dem Moment als das syrische Regime mit militärischer Gewalt gegen die Proteste vorging und aus friedvollen Straßenprotesten mehr und mehr brutale Auseinandersetzungen wurden. Zunehmend zeichnete sich eine politische Motivation hinter der Aufnahme von Videos (oder deren Verhinderung) ab, in der es nicht bloß darum ging, eine moralische Entrüstung in Bilder und Worte zu fassen. Vielmehr stand im Vordergrund die anhaltende militärische Gewalt und Unterdrückung wie auch Kriegsverbrechen und Menschenrechtsverletzungen als (potentiell juristische) Beweisstücke zu dokumentieren oder ebendiese zu dementieren und

29 Vgl. u.a. WarLeaks (2014) <<https://www.youtube.com/watch?v=tfEjTgUmeWw>>, squidd81 (2016) <<https://www.youtube.com/watch?v=atRahVIINeo>> und R&U Videos (2018) <<https://www.youtube.com/watch?v=Wjh5iKj16Lg>>.

eliminieren. Zur selben Zeit erschienen auch Videoaufnahmen von unterschiedlichen Konfliktgruppen, die einschüchternd oder diskreditierend motiviert waren. (vgl. Wessels 2016: 33f.) Mit der steigenden Aufnahmequalität ab 2013 zeigt sich wiederum auch eine Verschiebung in der hinter den Videos liegenden Motivation, wenn vor allem die Aufzeichnung eines außergewöhnlichen Kriegserlebnisses die Filmenden anzutreiben scheint – insbesondere dann, wenn es sich um unbearbeitetes Material in Längen von bis zu 30 Minuten handelt (vgl. ebd. 44).

Diese Beobachtung auf eine Ästhetisierung und Politisierung des Todes engführend, lässt sich das Phänomen der Handy-Todesvideos, wie diese Arbeit zeigen wird, damit als Konsequenz einer ambivalenten, aber enggewebten videografischen Praxis im Syrienkonflikt beschreiben: Einerseits werden die Todesvideos zunehmend in den Bedeutungskontext einer mehr oder weniger losen Community oder Interessensgemeinschaft gestellt, in dem sie mitunter abseits von einer repräsentierenden und abbildenden Funktion rein nach ästhetischen Gesichtspunkten im Rahmen von Unterhaltungs- oder Freizeitaktivitäten wahrgenommen, beurteilt und gestaltet werden. Andererseits werden dieselben Videos zur gleichen Zeit in denselben Veröffentlichungs- und Distributionskontexten (wie einem YouTube-Kanal) zum Gegenstand von Meinungsbildungs-, Aufklärungs-, Solidarisierungs-, Mobilisierungs-, Selbstvermarktungs- oder Propagandastrategien. Diese Strategien beschränken sich dabei nicht auf den Erscheinungskontext sozialer Medien. Ebenso erstrecken sie sich über die Erscheinungskontexte der Nachrichtenmedien, der Kunst, des Kinos bzw. Films und der virtuellen Realität. Dort verlieren sie nicht etwa ihr politisches Potential, sondern weiten es beständig aus.

Eine Trennung der Aspekte der Ästhetisierung und Politisierung des Todes in der wissenschaftlichen Betrachtung des Phänomens der Handy-Todesvideos würde eben diese Gleichzeitigkeit und dieses Ineinanderwirken von ästhetischen und politischen Motivationen und Effekten unbeachtet lassen, die das Phänomen auszeichnen. Eine Reduktion des Todes auf ein rein ästhetisiertes Phänomen würde insbesondere seine existentielle Dimension, die gerade auf den Ort und den Moment seines Auftretens verweist, ausklammern. Damit würde eine Betrachtung der soziopolitischen Bedeutsamkeit der diskursiven Sichtbarkeit des Todes droht verstellt zu werden, wenn diese Sichtbarkeit in den Bereich eines – mitunter als verwerflich markierten – Spektakels verrückt wird (vgl. Kapitel 4.1.2). Den Tod wiederum als rein politisiertes Phänomen zu diskutieren läuft Gefahr gerade solche Momente einer sensationsmotivierten Wahrnehmung zu überschreiben, die ein wesentlicher Treiber seiner Sichtbarkeit im Sinn der Veröffentlichung, Verbreitung und Weiterverarbeitung von Bildmaterial vor allem in der Onlineumgebung sozialer Medien ist. Eine Ausklammerung der ästhetisierten Dimension des Todes würde zur selben Zeit seiner gesellschaftlichen Tabuisierung Vorschub leisten, die die Betrachtung des Todes bzw. seiner Bilder als Obszönität brandmarkt und in letzter Instanz den Tod selbst außerhalb des Diskurses, d.h. abseits des gesellschaftlichen

Sicht- und Sagbaren, verortet. Dieses Moment ist insbesondere bezogen auf Tode im Konfliktkontext sowie der mit ihm zusammenhängenden Frage der Betrauerbarkeit selbst häufig politisch motiviert (vgl. Butler 2004: 34f.; s.a. Kapitel 3.1.1 u. 4.1).

Wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, darf auch in der wissenschaftlichen Betrachtung und Beschreibung nicht außer Acht gelassen werden, dass die Sichtbarkeit und das In-Erscheinung-treten der Handy-Todesvideos stets Ausdruck sowie Hervorbringungsmodus der Situiertheit der Betrachtenden wie auch des betrachteten Phänomens selbst ist. Für eine medienkulturwissenschaftliche Betrachtung und Beschreibung des Phänomens der Handy-Todesvideos stellt sich somit die Frage: *Wie kann das Phänomen der Handy-Todesvideos in seiner Situiertheit und Komplexität an Ereignissen und Bedeutungen sowie in seiner Verbundenheit mit einer Ästhetisierung und Politisierung des Todes methodisch sinnvoll betrachtet und beschrieben werden?*

Wie im folgenden Kapitel zu zeigen ist, wird hierfür eine Betrachtungs- und Beschreibungsweise benötigt, die in der Lage ist, diskursive und ästhetische Effekte, die kontext- und betrachtungsbezogenen Bedingtheiten der Videos wie auch die Effekte der Ästhetisierung und Politisierung, die aus den Auseinandersetzungen der Nutzenden, Konfliktbetroffenen und -beteiligten, Kunstschaffenden, Filmemachenden, Medienschaffenden und Forschenden mit den Handy-Todesvideos resultieren, gleichermaßen in der Hervorbringung des Phänomens zu berücksichtigen – ohne dabei in die Festgeschriebenheit einer Bedeutung der Handy-Todesvideos zu verfallen, ohne eine Bedeutung über eine andere oder alle anderen zu stellen, ohne divergente Bedeutungen als sich ausschließende Gegensätze eines antagonistischen Deutungskampfes zu verstehen, sondern als produktive Momente des gleichzeitig Möglichen zu erfassen. Ziel muss es sein, eine Geschichte der Handy-Todesvideos zu schreiben, in der unterschiedliche und zuweilen divergente Bedeutungen des Phänomens nicht bloß nebeneinanderstehen, sondern sich gegeneinander verschieben und überlagern, Verbindungen eingehen und neue, andere Bedeutungen hervorbringen. Diese Geschichte darf dabei nicht in einer retrospektiven Analyse und nachfolgenden Synthese eines rekonstruktiv gedachten Sinnzusammenhangs münden. Sie muss gerade das generative und fragile Moment der Bedeutung sowie die Situiertheit der Handy-Todesvideos herausstellen. Dies soll in einer Betrachtungs- und Beschreibungsweise umgesetzt werden, die die Gegenwartsbezogenheit und -bedeutsamkeit der Betrachtung des Phänomens fokussiert und dabei seine Zukunfts- und Vergangenheitsgerichtetheit, d.h. seine Unabgeschlossenheit und Instabilität, im Blick behält. Der hierfür im nächsten Kapitel präsentierte Vorschlag gründet sich auf das optische Bild der Diffraktion, welches Donna J. Haraway in ihren Arbeiten als Ausgangspunkt für eine perspektivische Neuausrichtung des wissenschaftlichen Betrachtens und Schreibens gedient hat.

2. Theoretisch-methodischer Einstieg

[...] any sustained account of the world is dense with storytelling. ›Reality‹ is not compromised by the pervasiveness of narrative; one gives up nothing except the illusion of epistemological transcendence, by attending closely to the stories.

Donna J. Haraway (1997: 64)

Donna J. Haraway hat sich in ihren Arbeiten für eine Abkehr von einem reflexiven Paradigma in der wissenschaftlichen Praxis zugunsten einer diffraktiven Denkweise ausgesprochen. In ihrer Kritik am reflexiven Paradigma schärft sie den Blick dafür, dass es sich bei wissenschaftlichen Perspektiven vor allem um Lese- und Schreibtechnologien handelt, denen Verfahren und Methoden zugrunde liegen, die ein bestimmtes Wissen und daraus hervorgehend bestimmte Sichtweisen und Realitäten evozieren. Sie argumentiert für die Vorstellung umstrittener narrativer Felder von Bedeutungen in der Konstruktion wissenschaftlichen Wissens (vgl. Haraway 1989: 255). Dabei sind ›stories‹ und ›storytelling‹ durchgängige Motive ihrer Arbeiten. So spricht sie in ihren frühen Schriften bspw. von den »narratives of scientific fact« (ebd.: 5), von »story-telling practices« (ebd.) und dem wissenschaftlichen Diskurs als »story telling« (ebd.: 6). Derselbe Leitgedanke findet sich auch in ihrer aktuellen Arbeit, wenn es bspw. heißt: »It matters which stories tell stories, which concepts think concepts.« (Haraway 2016: 101)

Mit dieser Vorstellung des Geschichtenerzählens als Wissenspraktik eröffnet sich die Möglichkeit die diskursive und ästhetische Dimension der Bedeutungs- und Wissensgenerierung zusammen zu denken und zu analysieren. In Haraways Betrachtung sind hierfür zwei Vorstellungen bzw. Konzepte zentral. Zum einen das Konzept der Figurationen bzw. Figuren, die sie als performative, verbale wie auch visuelle Bilder entwirft, in denen sich die materiell-semiotischen Praktiken der Bedeutungs- und Wissensgenerierung verdichten. Zum anderen greift sie auf das bereits erwähnte Bild der Diffraktion zurück, das zu einem übergreifenden Motiv ihrer perspektivischen Ausrichtung avanciert. Haraways Antrieb für die Verfolgung einer diffraktiven Perspektive liegt nicht zuletzt darin, andere Sichtweisen

und Realitäten durch die wissenschaftliche Betrachtung und Beschreibung hervorzubringen und eben nicht in eine Reproduktion des Immergleichen – des eigenen Spiegelbilds – zu verfallen. Denn hier sieht sie die Gefahr, dass eine kritische Praxis, die die Verbindung mit Anderen/m sucht, durch die Sorge um Kopie und Original und die Suche nach dem Authentischen und dem wirklich Wirklichen verstellt wird (vgl. Haraway 1997: 16 u. 273). Haraway verortet sich damit in einer feministischen Tradition, die eine selbstkritische Praxis der Differenz und Konnektivität verfolgt; eines Ich und Wir, das niemals mit sich selbst identisch ist und darauf hoffen kann, Verbindungen mit Anderen/m einzugehen (vgl. Haraway 2004 [1992]: 48). Mit ihrer diffraktiven Perspektive schlägt Haraway – kurz gesagt – eine wissenschaftliche Praxis »for doing [...] knowledge differently« (Schneider 2002: 466) vor.

Vor diesem Hintergrund soll Haraways Ansatz als Ausgangspunkt für den Entwurf einer diffraktiven Forschungsperspektive genutzt werden, die in der Lage ist, das Phänomen der Handy-Todesvideos in seiner Situiertheit und Komplexität an Videoereignissen und Bedeutungen sowie seiner Verbundenheit mit einer Ästhetisierung und Politisierung des Todes zu betrachten und beschreiben. Im Folgenden wird zunächst Haraways diffraktive Perspektive gemeinsam mit ihrer narrativen Konzeption der Figuration vorgestellt, die sie prominent in ihrer Arbeit *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_Onco-Mouse™* (1997) einsetzt. Insbesondere die Figuration bzw. Figur prägt seither ihre Auseinandersetzungen mit den Science-Fiction-Geschichten der Wissenschaft (vgl. hierzu auch Haraway 2016: 101). In einem zweiten Schritt wird Haraways Verständnis des situierten Wissens und der Kontingenz des Wissens fokussiert, das zentral in der perspektivischen Ausrichtung dieser Arbeit als einen diffraktiven Zugang zu einer figurativ-narrativen Praxis der Wissens- und Bedeutungsgenerierung ist. In den letzten beiden Abschnitten dieses Kapitels wird der konkrete Entwurf einer solchen diffraktiven Forschungsperspektive in Bezug auf das Phänomen der Handy-Todesvideos und dessen methodische Umsetzung in dieser Arbeit vorgestellt.

2.1 Diffraktion statt Reflexion: Geschichten, Figurationen und Bedeutungen

In ihrer Argumentation setzt Haraway (1992 & 1997) das optische Bild der Diffraktion dem der Reflektion entgegen. Diffraktion beschreibt in der Physik das Verhalten von Wellen in einem Medium wie Wasser oder Luft, wenn diese auf ein Hindernis treffen und gebeugt werden, d.h. wenn sie von ihrer ursprünglichen Bewegung abweichen. Treffen bspw. Meereswellen auf Felsen breiten sich kugelförmige Wellen im Wasser aus, die ein kreisförmiges Muster mit den Felsen als Mittelpunkt auf die Wasseroberfläche zeichnen. Durch die Beugung erreichen die Wellen Berei-

che, von denen sie ursprünglich abgeschirmt waren. Das gleiche Phänomen lässt sich beobachten, wenn Regentropfen auf eine Wasseroberfläche auftreffen: Mit jedem Tropfen entstehen kreisförmige Wellen auf der Oberfläche, die die Einwirkung der Ereignisse als sich raumzeitlich ausbreitende Veränderungen in Form einer Berg- und Tallandschaft nachzeichnen. Mit zunehmender Entfernung vom Einwirkungspunkt werden die Wellenabstände größer und die Wellenberge kleiner bis die Höhen und Tiefen zu einer Ebene auslaufen und das Wasser zu seinem Ruhezustand zurückkehrt. Treffen zwei Wellen aufeinander interferieren sie konstruktiv oder destruktiv miteinander, d.h. die Wellen überlagern sich und verstärken oder schwächen sich gegenseitig: sie schlagen gemeinsam größere Wellen oder verstummen zu stillem Wasser. (vgl. Deuber-Mankowsky 2011: 89ff.; Spektrum 1998; Tipler 1994)

Wenn Wellen interferieren wirken sie also ineinander, indem sie zu etwas anderem werden und Differenzeffekte erzeugen. Anstatt beim Auftreffen auf ein Hindernis oder eine andere Welle in einem Vorgang der Reflektion auf sich selbst zurückgeworfen zu werden, verändern sie sich und gehen eine Art der Beziehung ein, die eine Vorstellung von Offenheit und relationalem Werden voraussetzt (vgl. Bath et al. 2013: 7). Relationalität hängt im Haraway'schen Denken »nicht von der Rekonstruktion des Ganzen ab, sondern von einer partialen Unabgeschlossenheit: Unabgeschlossen sein heißt relational, verbunden zu sein.« (Trinkaus 2013: 141) Unabgeschlossenheit ist für Haraway (1995: 231) überhaupt erst die Voraussetzung dafür, Relationen mit Anderen/m eingehen zu können. Diffraktion und Interferenz¹ handeln damit nicht von einer Ausschlusslogik, sondern gehen von der Vorläufigkeit und Relationalität jedweder Grenzziehung aus, die einen Ausschluss selbst unmöglich, aber gerade dadurch die Politiken der Ausschließung analysierbar machen (vgl. Bath et al. 2013: 21).

Das im Begriff der Diffraktion enthaltene Bild der Beugung steht einer spiegelbildlichen Vorstellung von Original und Kopie, von Vor- und Abbild gegenüber, in der es um Fragen der Repräsentationalität geht. Stattdessen verweist das Bild der Beugung auf das In-Relation-Treten von Ereignissen², die gemeinsam eine beobachtbare Veränderung bedeuten (vgl. Deuber-Mankowsky/Holzhey 2013a: 3ff.;

1 Die Begriffe der Diffraktion und Interferenz werden in der wissenschaftlichen Literatur häufig synonym verwendet, da die Überlagerung von Wellen in der Natur und im Labor praktisch immer mit der Beugung von Wellen zusammen auftritt (vgl. Ziessow/Unkel 2016: 9). Eine reine Wellenbeugung wäre so gesehen ein Sonder- oder Idealfall, weshalb die Unterscheidung der Begriffe von manchen Physikern lediglich als ein »historisches Artefakt« (Barad 2013: 41) betrachtet wird.

2 Der in dieser diffraktiven Denkweise verwendete Begriff des Ereignisses schließt mit Deuber-Mankowsky (2007: 289) an die Whitehead'sche prozessphilosophische Vorstellung an, die sich von einer substanziell metaphysischen Wirklichkeitsvorstellung abgrenzt und die Wirklichkeit stattdessen in Relationen denkt, in der Ereignisse die Relata darstellen.

Deuber-Mankowsky 2007: 343f.). Unter einem diffraktiven Leitbild können damit unterschiedlichste Phänomene als ein »interferentes Wirksamwerden« (Bath et al. 2013: 17) und Zusammenspiel ko-konstitutiver Beziehungen sichtbar gemacht werden, innerhalb derer das In-Beziehung-Treten niemals völlig abgeschlossen ist (vgl. Haraway 2003: 12). Damit eignet sich eine diffraktive Perspektive besonders, um den steten Aushandlungsprozess der Bedeutungsgenerierung innerhalb des Phänomens der Handy-Todesvideos in den Blick zu nehmen, an dessen Hervorbringung ästhetische und diskursive Variablen in einer ko-konstitutiven Weise beteiligt sind.

In ihren frühen Arbeiten beschreibt Haraway (2004 [1985]: 23) Diskurse als Formalisierungen im Sinn erstarrter Momente der fließenden sozialen Interaktionen, die sie konstituieren. Diskurse sieht sie vor allem als Instrumente der Durchsetzung von Bedeutungen. Entsprechend spricht sie auch von Diskursfeldern als Bedeutungsfelder, die sich auf sprachliche und andere materielle Formen der Signifikation stützen und auf unterschiedlichste Weise strukturiert sein können – bspw. als Kotextualität im Sinn geteilter, wenngleich machtdifferenzierter und umstrittener Konversationen oder als Netz sich durchkreuzender und oft gegensätzlicher »inquiries and commitments« (Haraway 1989: 349). Diskurse sind damit nicht bloß ein Resultat des Sozialen, sondern haben zugleich fundamentale soziale Effekte, als dass sie Modi der Macht sind (vgl. ebd.: 289). Bedeutungen versteht Haraway (ebd.: 111) hierbei als Anwendungen, die Strukturierungen dessen beinhalten, was zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort als Wissen gelten kann. Die Art und Weise wie Bedeutungen konstituiert werden, gehört für sie daher zum Wesen der Politik. Wenn Haraway hier Diskurse vor allem als materiell-soziale Praktiken der Bedeutungsgenerierung und -durchsetzung versteht, greift sie in ihren folgenden Arbeiten auf das Konzept der Figuration zurück, um die materiell-semiotische Dimension der Bedeutungsgenerierung zu adressieren. Semiose begreift sie hierbei als Politik mit anderen Mitteln. Den wesentlichen Impuls für ihre Konzeption der Figuration – und in direkter Verbindung hierzu für die Vorstellung der Figur –, erhält sie von Eric Auerbach. In seiner Studie der mimetischen Praxis in der westlichen Literatur bestimmt Auerbach Figuration in einem tropischen Verständnis als einen fluiden und reziproken Signifikationszusammenhang zwischen zwei Ereignissen oder Personen, innerhalb dessen sich diese in ihrer Bedeutung gegenseitig bedingen (vgl. Haraway 1997: 10). Entsprechend setzt Haraway Figurationen begrifflich und konzeptionell als performative Bilder sowohl im Sinn immaterieller Vorstellungen als auch verbaler und visueller Materialisierungen in unterschiedlichen medialen Formaten ein,³ um die nicht-nachbildende, verschieben-

3 Haraways Konzept der Figuration ist damit anschlussfähig an den Bildbegriff Beltings, der gleichermaßen die materielle und immaterielle Ebene von Bildern adressiert (vgl. hierzu auch Kapitel 1.2).

de Qualität aller materiell-semiotischen Prozesse sichtbar zu machen. Verwandt mit ihrer frühen, diskursinformierten Betrachtungsweise, behandelt sie Figurationen als verdichtete Karten umstrittener Welten von Bedeutungen, die gelesen und geschrieben werden können und von Figuren getragen werden: »We inhabit and are inhabited by such figures that map universes of knowledge, practice and power.« (ebd.: 11) Ihr tropischer Charakter macht Figuren dabei zugleich wörtlich und metaphorisch, jedoch niemals selbstidentisch, da sie stets eine Form der Verschiebung beinhalten, die Identifikationen und Gewissheiten stören. Als materiell-semiotische Knoten versammeln und verkörpern Figuren geteilte Bedeutungen in Geschichten, die die Leser-, Hörer- und Zuschauerschaft zur selben Zeit bevölkern und diese in den Geschichten verwurzeln. Figuren nehmen also Form innerhalb eines gemeinsam materialisierten narrativen Feldes an, innerhalb dessen sie in einer Verwandtschaftsbeziehung der wechselseitigen Verwirklichung – der Trans-Substantion – zueinanderstehen. Zugleich sind sie aber auch Träger von Inhalten, Themen und Bedeutungen, die sich gegenseitig gestalten und prägen. (vgl. Haraway 1997: 11 u. 22f., 2004: 1 u. 2008: 4)

In der diffraktiven Perspektive Haraways (1997: 273) geht es daher gerade nicht darum, eine gleichartige Geschichtlichkeit zu (re-)produzieren, sondern eine Heterogenität von Geschichte bzw. heterogene Geschichten zu ermöglichen: Geschichten, in denen es nicht um »mirroring and straight lines of sight« (Schneider 2002: 472) geht. Geschichten, in denen andere Dinge sichtbar werden als das Bild des Gleichen. Geschichten, in denen die Blicklinien nicht reflexiv zurückgeworfen, sondern gebeugt und verschoben werden und dadurch Relationen und Differenzeffekte sichtbar machen, die ansonsten der Betrachtung entzogen bleiben. Es geht ihr um Geschichten, die kritische Sichtweisen in der Verbindung zu Anderen/m zulassen. Diffraktionsmuster zeichnen entsprechend die Historie von Interaktionen, Interferenzen, Verstärkungen und Differenzen nach. (vgl. Haraway 1997: 273) Bedeutungen resultieren so gesehen aus der figurativen Verschiebung und Überlagerung von Ereignissen innerhalb von Narrativen. Sie sind als generative Differenzen zu verstehen, die sich zu einem Diffraktionsmuster verdichten können. Verdichtet zu einem narrativen Netz von Bedeutungen, Figurationen und Erzählungen sind sie weder wahr noch falsch. Jedoch können sie als materiell-semiotische Praktiken gewichtig oder ungewichtig sein, als dass sie schwere oder leichte Differenzeffekte in der Hervorbringung bestimmter Sichtweisen und Realitäten nach sich ziehen.

Einer realisierten Wirklichkeit steht so betrachtet ein Raum unrealisierter, aber möglicher, wenn auch nicht notwendiger – sprich: kontingenter – Wirklichkeiten gegenüber, die mit Elena Espositos (1998: 269) systemtheoretischen Ansatz als das Virtuelle bezeichnet werden können, das zum Realen in einem wechselseitigem Be-

dingungsverhältnis steht.⁴ Esposito bestimmt dieses Verhältnis als eines von verwirklicht und nicht-verwirklicht, aber potenziell verwirklichtbar. In diesem Sinn stehe das Virtuelle nicht in Opposition zum Realen, sondern bezeichne »ein oder mehrere Möglichkeitsbereiche neben dem Realen, die es begleiten und zur Unterscheidung zwischen wahr und falsch querstehen (also ihr gegenüber gleichgültig sind)« (ebd.: 270). Zwischen dem Realen und dem Virtuellen verlaufen Espositos Annahme entsprechend keine festinstallierten Grenzen. Vielmehr sind sie als veränderliche und durchlässige Felder vorstellbar, die sich gegenseitig bedingen und in denen die Frage der Aktualisierung von Wirklichkeit eine Frage der relationalen Wahrnehmung und Betrachtung ist (vgl. ebd.: 287f.). Die wechselseitige Bedingtheit zwischen Realem und Imaginärem manifestiert sich – wie Haraway (1997: 76ff.) u.a. am Beispiel der ›onkomouse‹ und der mit ihr verbundenen ›Stalking-Cancer-Kampagne des US-amerikanischen Konzerns DuPont zeigt – in mitunter monströsen Figuren, die Gestalt in unterschiedlichen medialen Materialisierungen und Artikulationen sowie hochentwickelten Hightech-Produkten annehmen.⁵ Das Imaginäre und das Reale versinnbildlichen hier einander in konkreten Fakten. Die Figuren sind zugleich Kreaturen vorgestellter Möglichkeiten und harter, alltäglicher Realität (vgl. ebd.: 2; 2008: 4). So lassen sie sich mit Esposito als Bewohnende eines virtuellen Möglichkeitsraums verstehen. In diesen Zusammenhang lässt sich auch Haraways Aussage: »the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion« (2004 [1985]: 8) einreihen, womit sie die Trennung zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Realem und Imaginärem, zwischen Wahr und Falsch als ein

-
- 4 Ein Umstand, den bspw. Jennifer Eickelmann (2017) in ihrer diffraktiven Analyse der mediatisierten Empörungswellen in den Fällen der Amanda Todd und der Anita Sarkeesian deutlich aufzeigt, wenn sie sichtbar macht, wie virtuelle Praktiken der Hassrede durchaus reale Effekte nach sich ziehen.
- 5 Haraway (1992) setzt den Begriff des Monsters ein, um die Potentiale (i.S.v. Versprechen, Hoffnungen, aber auch Verheißungen) aufzurufen, die den aus technowissenschaftlichen, biopolitischen und materiell-semiotischen Praktiken resultierenden Cyborgfiguren zugrundeliegen, die unsere sogenannte postmoderne Welt bevölkern. Als Monster leben sie am Rand der Gesellschaft von wo aus es im Abseits des Mainstreams möglich wird neue Sichtweisen und Theorien zu entwickeln. Das Monster lehrt so nicht nur die Norm, wie Deuber-Mankowsky (2013b: 117) mit Verweis auf Canguilhem festhält, sondern auch welche Möglichkeiten die Abweichung von der Norm bereithält, wenn der der Monstrosität innewohnenden Kontingenz Beachtung geschenkt wird. Der Begriff der Artikulation wird hierbei im Sinn Haraways (1992) in Abgrenzung zu dem der Repräsentation verwendet, um sowohl die Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit von Grenzen, auf denen die artikulatorischen Praktiken basieren, zu betonen, als auch um sich von der Besitzergreifung, die repräsentationalen Praktiken innewohnt, zu distanzieren. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der Artikulation in diesem Sinn gemeinsam mit dem der Materialisierung eingesetzt, um neben textlichen, bildlichen oder audiovisuellen Materialisierungen von Ereignissen auch deren Materialisierungen in mündlichen Konversationen einzuschließen.

»artifizielles kulturtechnisches Artefakt« (Deuber-Mankowsky 2007: 286) illusionären Charakters ausweist. Die kulturtechnischen Verfahren der Hervorbringung von und der Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Realem und Imaginärem, zwischen Wahr und Falsch sind dabei stets als mit politischen Parametern und Ansprüchen verknüpft zu verstehen. So schreibt Haraway den Primatologen Clarence Ray Altmann und Stuart Carpenter auch dieselbe Grundannahme zu wie Science-Fiction-Schriftstellern: »that knowledge is fundamentally political; i.e., dialectically constituted by and constitutive of social possibility.« (Haraway 1989: 111)

Haraway macht dieses wechselseitige Bedingungsverhältnis und die Koexistenz von Imaginärem und Realem in der Science-Fiction namens Wissenschaft durch eine diffraktive Betrachtungs- und Beschreibungsweise sichtbar, in der sie die heterogenen narrativen Verläufe und Bedeutungsgenerierungen gegeneinander beugt und so den Blick auf die Differenzeffekte verschiebt, die in der Interferenz menschlicher und nicht-menschlicher Existenzen erst entstehen (vgl. Haraway 1997: 273; Deuber-Mankowsky/Holzhey 2013a: 25). Was Haraway daher mit ihren Arbeiten vorschlägt und -lebt ist eine andere Art des wissenschaftlichen Schreibens und Sprechens über die Welt, in der sich nicht dem Leitbild der Reflektion und der Reproduktion des Immergleichen verschrieben wird, sondern es um die Hervorbringung und Nachverfolgung folgenreicher Differenzen geht: »Diffraction is a narrative, graphic, psychological, spiritual, and political technology for making consequential meanings.« (Haraway 1997: 273) In diesem Sinn lassen sich ihre Arbeiten auch nicht in die wissenschaftliche Praxis der Produktion eines bestimmten Wissens oder einer bestimmten Wahrheit einreihen. Vielmehr handelt es sich um ästhetische Texte, die einer solchen Praxis widerständig gegenüberstehen und sich ihr vehement verweigern. Wie Deuber-Mankowsky und Christoph Holzhey betonen, spricht sie sich damit etwa »nicht für weniger Wissenschaft, sondern für ein komplexeres Verständnis und eine komplexere Praxis des wissenschaftlichen Wissens« (2013a: 17) aus.

Ebenso wenig wie es dabei Haraways Ansinnen ist, wird im Rahmen dieser Arbeit kein onto-epistemologisches Projekt verfolgt wie es der Anspruch anderer Arbeiten ist (vgl. Deuber-Mankowsky 2011: 89). Prominent ist hier Karen Barad (2007, 2010 u. 2013) zu nennen, die sich Haraways diffraktiver Metaphorik bedient. Diese bettet Barad allerdings in ein quantenphysikalisches Weltbild ein, das ein bestimmtes Wissen und bestimmte Wahrheiten voraussetzt und (re-)produziert. Ihr Anliegen ist es eine neue Ontologie, Epistemologie und – in letzter Instanz – Ethik der Materie bzw. Materialität zu schreiben. Unter diesen Vorzeichen gerinnt eine diffraktive Perspektive jedoch zu einer weiteren wissens(re)produzierenden Technologie, die gerade der Sichtbarwerdung derselben zuwiderläuft. Beispielhaft steht hierfür insbesondere Barads diffraktive Lesart des Quantenradierer-Experiments *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come* (2010). Hier schreibt sie das Quantenradierer-

Experiment in Verbindung mit Derridas hauntologischem Konzept in eine kamerspielartige Dramaturgie ein, um die Narrative zu stören, die den Geschichten des wissenschaftlichen Fortschritts zugrundeliegen. Sie möchte den Lesenden damit eine gefühlte Wahrnehmung der zugleich verbundenen und zerrissenen, kontinuierlichen und diskontinuierlichen, orientierten und desorientierten Erfahrung der Welt von Elektronen vermitteln, die das Wesen der Quanten-Verschränkung ist. Die dramaturgische Schreibtechnologie selbst wird hier zu einem katalytischen Moment, die ebendiese Wahrnehmung nicht nur hervorbringt, sondern als einzig mögliche voraussetzt:

»The reader should feel free to jump from any scene to another (is there any other way to proceed?) and still have a sense of connectivity through the traces of variously entangled threads and of the (re)workings of mutual constitution and unending iterative reconfigurings (of sections, reader, writer, ideas, . . .). My hope is that what comes across in this dis/jointed movement is a felt sense of *différance*, of intra-activity, of agential separability – differentiating that cut together/apart – that is the hauntological nature of quantum entanglements.« (2010: 245)

In Abgrenzung hierzu wird in dieser Arbeit eine Reperspektivierung des wissenschaftlichen Blicks verfolgt, um andere Sichtweisen und Realitäten zu ermöglichen und heterogene Geschichten über das Phänomen der Handy-Todesvideos schreiben zu können. Eine solche diffraktive Perspektivierung setzt dabei eine Situierung der Betrachtung wie auch der Betrachtenden selbst voraus.

2.2 Die Kontingenz und Situiertheit des Wissens in einer diffraktiven Perspektive

Die Kontingenz und Situiertheit des Wissens bzw. wissenschaftlicher Tatsachen sind wesentliche Aspekte in Haraways diffraktivem Zugang zur figurativ-narrativen Praxis der Wissens- und Bedeutungsgenerierung. In dieser Praxis ist Wissen über die Welt nicht nur historisch kontingent, sondern eine umkämpfte – mitunter militarisierte – Zone (vgl. Haraway 1989: 111). Haraway verfolgt allerdings keine Fortschreibung dieser Kriegsgeschichte, sondern möchte mit Hilfe des Ansatzes des situierten Wissens den Blick dafür schärfen, dass *wir* als verkörperte Tatsachen auch hätten anders sein können und noch sein könnten.⁶ Mit Verweis auf Susan

6 In ihrer aktuellen Arbeit *Staying with the Trouble* (2016) macht es sich Haraway dabei zur Aufgabe eine andere Form der geochronologischen Epoche zu entwerfen: nicht Anthropozän als das Zeitalter des Menschen; nicht Kapitalozän als das Zeitalter der kapitalistischen Produktionsweise, sondern ›Chthuluzän‹ als das Zeitalter der erdverbundenen mythischen Figuren. In dieser wird Erdgeschichte nicht im Sinn der »Man-making tale on a quest to kill and bring back the terrible bounty« (ebd.: 39) und des ewigen Krieges einer heldenhaften Autorität

Leigh Star hebt Haraway daher hervor, dass in einer Welt, in der es bei Macht darum geht, wessen Metaphern Welten zusammenbringen, die Fragen »where to begin and where to be based« (Haraway 1997: 39) fundamental sind. Denn sobald wir den Chronotopos, der Geschichten auf die eine oder andere bestimmte Weise erzählt, selbst bevölkern, wirkt alles innerhalb dieser Geschichten ausgesprochen real und möglich, vielleicht sogar unausweichlich (vgl. ebd.: 44). Entsprechend sind alle Akteure – menschliche wie nicht-menschliche – innerhalb dieser Wissens- und Bedeutungspraktiken als situiert in »dense worldly webs« (Haraway 2004: 4) vorzustellen.

Wesentlich in einer diffraktiven Perspektive ist daher das Moment der Situiertheit ernst zu nehmen und sichtbar zu machen, da jedwede Betrachtung und Beschreibung von innen heraus geschieht. D.h. Betrachtende wie auch Betrachtete konstituieren sich wechselseitig innerhalb der Betrachtung und sind selbst Konstituierende der Betrachtung. Eine Situierung des Wissens setzt damit nicht nur voraus, dass die Wissensobjekte als bedeutungsgenerierende Agenten anstatt als bloße Bildfläche oder Ressource der wissensproduzierenden Subjekte verstanden werden. Ebenso müssen die Praktiken, in denen die Wissensobjekte und -subjekte verstrickt sind, als konstituierend für die eigene Position und Interpretierweise begriffen und offengelegt werden, da erst aus diesen Praktiken heraus etwas sichtbar oder unsichtbar wird. Denn, wie es Haraway ausdrückt: »Accounts of a ›real‹ world do not [...] depend on a logic of ›discovery‹ but on a power-charged social relation of ›conversation‹. The world neither speaks itself nor disappears in favor of a master decoder.« (Haraway 1988: 592f.)

»I am a marked woman« (Haraway 1997: 2) schreibt Haraway entsprechend gleich zu Beginn in *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan[®]_Meets_Onco-Mouse[™]* und verweist damit auf eben diese Lese- und Schreibtechnologien, die nicht nur sie, sondern uns als legitime Bewohnende der Geschichten ausweisen, die das narrative Netz der christlichen Heilsgeschichten und des technikkwissenschaftlichen Fortschritts bilden. Diesem narrativen Netz stellt Haraway ihr eigenes narratives Netz einer diffraktiven Betrachtung gegenüber, in dem ein alternativer »modest witness« (ebd.: 3) als zentrale Figur agiert, der zugleich wissend und unwissend, sorgen- und hoffnungsvoll, misstrauisch und selbst eingebunden innerhalb des Netzes der Geschichten, »agencies« und Apparate ist, die die Technowissenschaft konstituieren. Haraways diffraktive Perspektive setzt sich somit von dem Gestus des distanzierten wissenschaftlichen Blicks eines unsichtbaren, geschichtsfreien »modest witness« ab, dessen

namens Wissenschaft geschrieben (vgl. ebd.: 42), sondern als eine Geschichte von »attentive practices of thought, love, rage, and care« (ebd.: 56), die diverse menschliche und nicht-menschliche Akteure in jeder Faser ihres Gewebes einbindet (vgl. ebd.: 55).

»narratives have a magical power—they lose all trace of their history as stories, as products of partisan projects, as contestable representations, or as constructed documents in their potent capacity to define the facts. The narratives become clear mirrors, fully magical mirrors, without once appealing to the transcendental or the magical.« (ebd.: 24)

Unter diffraktiven Vorzeichen wird dieses ›reine‹ Unterfangen eines »naked way of writing« (ebd.: 26), dem die Autorität transzendentaler Wahrheiten und Fakten durch das Abstreifen der Spuren der Bedeutungsgenerierung unterliegt, durch eine wissenschaftliche Betrachtung und Beschreibung abgelöst, die »finite and dirty« (ebd.: 36) ist. In dieser bleiben die Standorte/-punkte der Betrachtung und Beschreibung sicht- und nachvollziehbar bzw. werden sicht- und nachvollziehbar gemacht. Anstatt also die Situiertheit der eigenen wie der anderen wissens- und bedeutungsgenerierenden Praktiken zu neutralisieren, geht es unter einem diffraktiven Leitbild gerade darum, jedwede Wissens- und Bedeutungspraktik in ihrer je eigenen Situiertheit sichtbar zu machen, den wissenschaftlichen Blick zu verschieben, Bedeutungen gegeneinander zu beugen und übereinander zu legen, und die daraus erwachsenden Differenzeffekte nachzuzeichnen.

Haraway geht es in ihrem Konzept des situierten Wissens darum, die Gesten der Bestimmtheit, Abgeschlossenheit und Universalität, die den Wissenstechnologien der – wie sie es mit Verweis auf Sharon Traweek benennt – »culture of no culture« (ebd.: 23) der modernen Wissenschaft abzulegen und stattdessen eine Wissenschaftspraxis partieller und lokalisierbarer Wissensansprüche zu verfolgen (vgl. hierzu auch Schneider 2002: 471). Hierbei orientiert sie sich an Sarah Hardings Konzept der ›strong objectivity‹, das darauf insistiert, dass sowohl die Objekte als auch die Subjekte der Wissenspraktiken in diesen verortet sein müssen: »Nothing comes without its world, so trying to know those worlds is crucial« (Haraway 1997: 37). Betrachtende können sich nicht abseits der Wissensgenerierung positionieren. Sie können nicht unbeteiligt oder unverbunden gegenüber den bedeutungsgenerierenden Technologien sein. Sich als Betrachtende innerhalb dieser Praktiken zu situieren heißt somit auch verantwortlich und verpflichtet gegenüber der eigenen Betrachtung und Positionierung sowie stets offen gegenüber der (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung und Kritik zu sein, anstatt sich ihr in einem relativierenden Objektivierungsgestus zu entziehen.

Haraway grenzt sich damit von einer Wissenschaftspraxis ab, die zwar alle Wissensansprüche als relativ und kontingent sowie alle Wissensobjekte als untrennbar verbunden mit den Praktiken der Wissens- und Bedeutungsgenerierung begreift, dabei jedoch die Wissenssubjekte selbst außerhalb dieser Wissensprakti-

ken platziert.⁷ Die Wissenssubjekte sind in gleicher Weise wie die Wissensobjekte als Resultate von sich verändernden Grenzziehungen zu begreifen, d.h. nicht als vorgegebene Entitäten, sondern als historisch kontingent (vgl. Haraway 1988: 595; Deuber-Mankowsky/Holzhey 2013a: 9). Haraways situierter Ansatz handelt somit von einer Kontingenz des Wissens, bei der es um ein verortetes und lokalisierbares Wissen geht; bei der es gerade darum geht, mögliche andere Welten »der einen realen Lebenswelt« (Luhmann 1991 [1984]: 152) hervorzubringen. »Zu wissen« wird so zu einem risikoreichen Projekt: Es geschieht an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit, von einem bestimmten Körper aus (vgl. Schneider 2002: 469ff.).

2.3 Entwurf einer diffraktiven Betrachtung und Beschreibung des Phänomens der Handy-Todesvideos

Das Phänomen der Handy-Todesvideos aus einer diffraktiven Perspektive zu betrachten und zu beschreiben verlangt in der methodischen Umsetzung von je spezifischen Ereignissen – wie einem konkreten Handyvideo, einer konkreten Kunstperformance oder einem konkreten Dokumentarfilm – auszugehen und das in der Betrachtung jeweils erwachsende Beugungsmuster an Geschichten, Figurationen und Bedeutungen in einer medialen Online- und Offline-Umgebung nachzuzeichnen. Diese Geschichten, Figurationen und Bedeutungen verbinden dabei die betrachteten Ereignisse mit anderen Ereignissen. Diese wiederum schreiben die Geschichten fort, verschieben sie oder entwerfen alternative Geschichten, die sich über transnarrative Figurationen und Bedeutungen zu einem narrativen Netz verbinden, aus dem heraus das Phänomen der Handy-Todesvideos sichtbar wird. In der diffraktiven Betrachtung und Beschreibung fügen sich auf diese Weise heterogene, mitunter divergente, Geschichten zu einem eng verwobenen narrativen Netz zusammen, das von Figurationen und Bedeutungen zusammengehalten wird.

Bedeutungen sind dabei im Sinn von Anwendungen zu verstehen, die generative Differenzen erzeugen: als Unterscheidungen, die zugleich Verbindungen in den Diffraktionsmustern figurativer Geschichten produzieren. Karen Barads Modell des Agentiellen Realismus⁸ stellt hierbei die hilfreiche Vorstellung der agentien-

7 Gegenstand ihrer anhaltenden Kritik ist hierbei der Ansatz von Bruno Latour, dessen Akteur-Netzwerk-Theorie sie gerade nicht als Durchbrechung, sondern als Fortschreibung des Narrativs einer Kriegsgeschichte sieht, die Helden und Feinde voraussetzt und hervorbringt (vgl. ebd.: 33ff.; 2016: 42f.).

8 Das von der Quantenphysik ebenso wie von feministischen und poststrukturalistischen Theorien und Ansätzen der »queer theory« informierte Modell des Agentiellen Realismus geht von einer grundsätzlichen (und keineswegs unproblematischen) Verschränkung jeglichen Daseins aus. Materie ist hier keine leblose Gegebenheit, die *vor* der Interaktion ist, sondern ein iteratives, intra-aktives Werden. Weder Individuen noch Materie gehen Realität oder Be-

ellen Schnitte bereit, mit dem sich das gleichermaßen verbindende und trennende Moment der differentiellen Bedeutungsgenerierung betonen lässt: ein »cutting together-apart, where cuts do violence but also open up and rework the agential conditions of possibility« (vgl. Dolphijn/van der Tuin 2012: 52). Wenn Haraway dabei Figurationen als materiell-semiotische Knoten bestimmt, sollen hier aufgrund der medienkulturwissenschaftlichen Fokussierung der Arbeit und der zentralen Themenfelder des Handyvideos, des Todes und des Syrienkonflikts Figurationen als ästhetisch-diskursive Knoten begriffen werden. Insbesondere lassen sich auf diese Weise die ästhetischen und technologischen Bedingtheiten des Handys bzw. des Handyvideos und der Social-Media-Plattformen⁹, auf denen die Videos Verbreitung finden, ebenso wie diskursive, medienhistorische und ikonografische Bezüge zentral in die Betrachtung einbeziehen.

Da unter einem diffraktiven Zugang weder das Phänomen der Handy-Todesvideos selbst noch die es konstituierenden Ereignisse festschreibbar, sondern eingebunden in einer fortwährenden Aushandlung ihrer Bedeutung sind, wird die Betrachtung und Beschreibung zu einer prozesshaften Angelegenheit. Sie gleicht einem Schnapsschuss, der im Moment seiner Aufnahme schon vergangen, aber nichtsdestotrotz gegenwarts- und zukunfts wirksam ist. Denn Diffraction handelt vor allem, wie Deuber-Mankowsky betont, von der »Nachträglichkeit und [...] Verbindlichkeit von Ereignissen, die immer schon vorbei sind und anderswo stattgefunden haben« (Deuber-Mankowsky 2007: 345), die in ihrer Wirkung aber eine gegenwärtige und zukünftige Bedeutung tragen. Anstatt also das Phänomen der Handy-Todesvideos, das erst aus der Betrachtung und Beschreibung hervorgeht, zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu machen, verschiebt sich der analytische Fokus unter einer diffraktiven Perspektive zu den folgenreichen Differenzen der Beugung und Überlagerung spezifischer Ereignisse, die verdichtet in einem Diffraktionsmuster von Geschichten, Figurationen und Bedeutungen sichtbar werden (vgl. Haraway 1992 u. 1997: 273). Es geht in der Betrachtung und Beschreibung also um die Differenzeffekte von Ereignissen, die dagewesen sind, aber aufgrund ihrer

deutung voraus. Realität stellt sich vielmehr als eine soziomaterielle Praxis der anhaltenden Differenzierung der Welt dar, an der diskursive und materielle, menschliche und nicht-menschliche, natürliche und kulturelle Faktoren reziprok beteiligt sind. (vgl. Barad 2007: 26; Barad/Kleinman 2012: 80)

- 9 Wichtige Aspekte sind hier bspw. Such- und Vorschlagsalgorithmen, die eine spezifische Serialität der Handy-Todesvideos innerhalb des »media flows« auf YouTube durch die verschlagwortete Verlinkung von Videos hervorbringen. Ebenso sind hier zusätzliche Anwendungsfunktionen hervorzuheben, die das bloße Uploaden und Abrufen von Videos ergänzen (wie z. B. Kommentar-, »sharing«-, »friending«- und Like-Funktionen) und die technologischen Dimensionen der Plattform mit sozioökonomischen und -kulturellen Dimensionen verknüpfen. (vgl. van Dijck 2013: 11ff.; Snickars/Vonderau 2009: 15)

Flüchtigkeit und Instabilität nur in ihrer differenzbedeutenden Nachträglichkeit als ein zusammenwirkendes Phänomen sichtbar werden.¹⁰

Spezifische Ereignisse wie ein Handyvideo, einen Dokumentarfilm oder eine Kunstperformanz unter dem übergreifenden Phänomen der Handy-Todesvideos zusammenzufassen und als dieses in seiner Bedeutungsgenerierung zu beschreiben, erscheint damit als eine nachträgliche Pragmatik, die das Ergebnis einer kontingenten und situierten Betrachtung ist. Ändern sich eine, oder mehrere, Variablen können in der Betrachtung und Beschreibung derselben Ereignisse, andere Differenzeffekte als signifikant hervortreten. Diese wiederum verweisen auf wieder andere Ereignisse, machen andere Bedeutungen sichtbar und bringen das Phänomen anders hervor.¹¹ Denn es ist ein Sichtbarwerden, das von Wissenspraktiken und -technologien bedingt wird, in denen Betrachtete und Betrachtende gleichermaßen eingebunden und an der Hervorbringung und Aktualisierung von Sichtweisen und Realitäten beteiligt sind. Damit sind weder die in der Betrachtung und Beschreibung erwachsenden Diffraktionsmuster an Geschichten, Figurationen und Bedeutungen verallgemeinerbar, noch diffraktives Betrachten oder Beschreiben an sich standardisierbar. Jedoch lassen sich unter Anwendung einer diffraktiven Perspektive – wie es sich in Anlehnung an Bath et al. (2013: 21) formulieren lässt – die Politiken der Bedeutung sichtbar und analysierbar machen. Insgesamt können mit einem solchen diffraktiven Vorgehen nicht nur die Bedeutungsgenerierungen der betrachteten konkreten Ereignisse nachverfolgt werden und mit spezifischen ästhetischen Qualitäten und diskursiven Relationen in Zusammenhang gebracht werden. Auch können Aussagen über die Politiken der Bedeutung innerhalb des Phänomens der Handy-Todesvideos in Bezug auf den Tod, das Handyvideo und den Syrienkonflikt getroffen werden. Insbesondere die Verstrickung des Phänomens mit einer umfassenderen Ästhetisierung und Politisierung des Todes lässt sich damit betrachten und beschreiben.

10 Besonders prägnant zeigt sich dieser Umstand an der sich ständig verändernden Verfügbarkeit von potentiell jedem beliebigen Videomaterial, das auf YouTube hochgeladen wird: In einem Moment noch unter einer bestimmten URL und auf einem bestimmten Kanal auf der Plattform abrufbar, kann schon im nächsten Moment dieselbe URL in die Sackgasse eines enttäuschten blickenden Bildschirm-Emoticons führen. Gleichzeitig kann dasselbe Videomaterial in identischer Weise oder in anderen Versionen, Ausschnitten und Videoeinbettungen auf anderen Kanälen weiterhin abrufbar sein. Der Verfügbarkeitsrahmen von Videomaterial auf YouTube folgt damit einer fließenden und unvorhersehbaren Zu- und Abnahme-Logik.

11 In diesem Zusammenhang ist auch zu beachten, dass Social-Media-Plattformen wie YouTube oder Facebook sich stetig verändernden Algorithmen unterliegen, die auf Basis des Nutzerverhaltens festlegen, welche Videos bzw. Inhalte einem spezifischen Betrachtenden angezeigt bzw. empfohlen werden und damit auch bestimmen, welche Videos überhaupt sichtbar werden (vgl. Gielen/Rosen 2016; Seo/Ebrahim 2016).

Von welchen konkreten Ereignissen die Betrachtung und Beschreibung aus erfolgt und welche weiteren Ereignisse mit diesen innerhalb der Betrachtung und Beschreibung in Beziehung treten, ist dabei selbst Ausdruck der Situiertheit und Kontingenz des Betrachtungs- und Beschreibungsprozesses. Insofern erscheinen die Betrachtung der Ereignisse und die Beschreibung des aus ihr hervorgehenden Diffraktionsmusters an Geschichten, Figurationen und Bedeutungen zunächst zufälligen Charakters zu sein. Allerdings sind weder die Betrachtung noch die Beschreibung beliebig, da sowohl die Ereignisse als auch die Betrachtenden innerhalb des Betrachtungsprozesses, d.h. innerhalb der wissensgenerierenden Praktiken und Technologien, verortet und lokalisierbar bleiben. Denn, wie Deuber-Mankowsky (2007: 291) betont, Diffraktionen treten in keiner unvermittelten, sondern einer kontingenten¹² Weise in Erscheinung, die sie an spezifische Standpunkte und partielle Sichtweisen knüpft. Die in Beziehung tretenden Ereignisse können dabei in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft liegen; d.h. vor dem, gleichzeitig zu dem oder nach dem Erscheinen des Ereignisses, von dem die diffraktive Betrachtung ausgeht. Voraussetzung für das Betrachten und Beschreiben von Diffraktionen ist nur, dass die erwachsenden destruktiven oder konstruktiven Differenzeffekte der Bedeutungsgenerierung in der jeweiligen Betrachtungsgegenwart wirksam und nachspürbar sind. Das so entstehende narrative Netz an Geschichten, Figurationen und Bedeutungen, das das Phänomen der Handy-Todesvideos hervorbringt, bleibt damit unabgeschlossen und stets offen für neue, andere Relationen, d.h. für alternative Differenzeffekte und Bedeutungsverschiebungen.

Die medienkulturwissenschaftliche Fokussierung der Arbeit und das zentrale Themenfeld der Handy-Todesvideos bedingen dabei, dass als Ereignisse mediale Materialisierungen und Artikulationen (wie YouTube-Videos inkl. ihrer Kommentare, Nachrichtensendungen und -artikel, Kunstperformances und -installationen, Dokumentar- und Experimentalfilme) in den Blick kommen, die sowohl auf das Handyvideo als mediale Erscheinungsform als auch auf das Handy als mediale Apparatur des Aufnehmens, Bearbeitens und Verbreitens von Bildmaterial verweisen. Videos in ›rohen‹ Versionen, die mit dem Handy aufgenommen und in unbearbeiteter Form online gestellt wurden, fließen ebenso in die Betrachtung ein wie filmische, künstlerische und videobasierte Auseinandersetzungen, die mit dem Handy

12 Nach Luhmann (1991 [1984]) handelt der Kontingenzbegriff von der »Ausschließung von Notwendigkeit und Unmöglichkeit. Kontingent ist etwas, was weder notwendig noch unmöglich ist. Was also so, wie es ist (war, sein wird) sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein. Er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus; bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist. [...] Die Realität dieser Welt ist also im Kontingenzbegriff als erste und unauswechselbare Bedingung des Möglichseins vorausgesetzt.« (ebd.: 152)

aufgenommenes Material beinhalten, in Reaktion auf ein solches produziert wurden und/oder in ihren ästhetischen und diskursiven Effekten figurativ mit einem solchen verstrickt sind.

Mit dem Themenfeld des Todes rücken daneben wissenschaftliche Aussagen zum Tod als soziokultureller Gegenstand wie auch als Gegenstand der Kunst und medialen Auseinandersetzung in den Blick. Aufgrund der gleichzeitigen Fokussierung auf den Syrienkonflikt werden zudem Artikulationen in Form von Aussagen von direkt oder indirekt Betroffenen und Beteiligten des Syrienkonflikts berücksichtigt, mit denen Gespräche geführt wurden. Konkret handelt es sich hierbei um Gespräche mit vier Syrern im Alter zwischen 25 und 45 Jahren, die im Frühjahr 2013 stattgefunden haben.¹³ Im selben Zeitraum wurden auch Gespräche mit dem libanesischen Künstler Rabih Mroué und der deutschen Filmemacherin Birgit Hein in Hinblick auf ihre Werke mit Bezug zum Syrienkonflikt geführt, die ebenfalls Teil der diffraktiven Betrachtung und Beschreibung sind. Hierbei geht es unter dem Leitbild der Diffraktion nicht darum, subjektive Bedeutungen oder Sichtweisen bzw. Wahrnehmungen bestimmter Personen oder Gruppen von einem Ereignis zu zentrieren, sondern um das Nachvollziehen der Hervorbringung und Veränderung von Wahrnehmungen und Bedeutungen, die aus dem In-Beziehung-treten der betrachteten Ereignisse, d.h. der unterschiedlichen medialen Materialisierungen und Artikulationen, entstehen und in der diffraktiven Betrachtung und Beschreibung nachträglich das Phänomen der Handy-Todesvideos hervorbringen.

Unter dem diffraktiven Leitbild wird es mit dem hier formulierten methodischen Ansatz möglich verschiedenste, zuweilen auch divergente, Materialisierungen und Artikulationen in einer Betrachtung und Beschreibung zu vereinen und miteinander in Beziehung zu setzen. Ebenso kann der Fokus innerhalb des Betrachtungsprozesses verschoben und ohne Kohärenzverlust variiert werden, da nicht von einem festgeschriebenen Moment ausgegangen wird, sondern von der Diffraktion von Ereignissen. So können die Differenzeffekte der Bedeutungsgenerierung als ein »relationale[s] Gefüge[...]« (Deuber-Mankowsky/Holzhey 2013a: 7) betrachtet werden, indem mal mehr auf ein spezifisches Medium und seine ästhetischen und technologischen Bedingtheiten oder mal mehr auf die diskursiven Formationen eines bestimmten Ereignisses verwiesen wird. In einem solchen Vorgehen sind dann mögliche Gegensätze nicht als oppositionelle Dualismen zu begreifen, bei denen sich der einen oder anderen Seite zuzuwenden ist, sondern im

13 Um die Identität der syrischen Gesprächspartner zu schützen, werden in dieser Arbeit keine weiteren Details genannt, die Rückschlüsse auf Person oder Aufenthaltsort zulassen. Soweit es für das Verständnis und die Einordnung der Aussagen der Gesprächspartner notwendig ist, erfolgt eine Kontextualisierung im direkten Zusammenhang der jeweiligen Textpassagen. Weitere Details zur Gesprächsführung und den Gesprächen selbst folgen im nächsten Kapitelabschnitt.

Sinn eines, wie es Schneider beschreibt, »both, and« (Schneider 2002: 474): Als eine Geschichte, die nicht nach einer privilegierten Berechtigung unserer Beachtung und Betrachtung verlangt. Als eine Geschichte, der nicht die Bürde auferlegt wird, alle rivalisierenden Geschichten bezwingen zu müssen, um als einzig wahre gelten zu können (vgl. ebd.).

Wie es dabei auch Jennifer Eickelmann in ihrer gender- und medienkulturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter (2017) für die diffraktive Betrachtung des Phänomens der mediatisierten Missachtung in den Fällen der Anita Sarkeesian und Amanda Todd darstellt, geht es vor dem Hintergrund der leitenden Fragestellungen dieser Arbeit vor allem darum, Geschichten des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts im Phänomen der Handy-Todesvideos zu schreiben, die von deren vermeintlichen Bedeutung abweichen. Es geht um »eine perspektivische Verschiebung, so dass Phänomene in anderem Licht erscheinen können« (ebd.: 71). Statt eines abbildenden Schreibens, geht es also um ein »verschiebendes« Schreiben, das andere Bedeutungen des Syrienkonflikts, des Todes und des Handyvideos möglich und sichtbar macht. Entsprechend der situierten – d.h. verantwortungsvollen, lokalisierbaren, partialen und kritisierbaren – Positionierung bzw. Verortung als Betrachtende innerhalb des Betrachtungsprozesses ist in der diffraktiven Beschreibung dabei eine Darstellungsweise zu wählen, die das hierin angelegte Moment eines »always-open engagement of contestation and critique« (Schneider 2002: 471) in den Praktiken und Technologien der Wissensgenerierung zu erfassen vermag. Anstelle eines wissenschaftlich distanzierten Schreibstils, der die Schreibenden aus der Beschreibung ausschließt bzw. sich ihnen entzieht und ihre Lokalisierung unmöglich macht, ist bei Haraway »we« das operative und kritische Pronomen diffraktiven Schreibens – so unsicher, angreifbar und risikobehaftet es auch sein mag (vgl. Schneider 2002: 473). Im Sinn dieses verantwortungsvollen Eingebunden- und Verbundenseins – eines »being engaged in« – wird in dieser Arbeit ein eben solches diffraktives Schreiben verfolgt, in dem *Wir* für eine kollektive Opfer-, Täter- und Zeugenschaft des Lebens und Sterbens im Syrienkonflikt steht ebenso wie für eine Gemeinschaft an betrachtenden Mit-Todesleidenden und Mit-zu-Verantwortenden im Syrienkonflikt innerhalb des ko-konstitutiven Zusammenspiels diskursiver und ästhetischer wie auch menschlicher und nicht-menschlicher Variablen.

Das hier eingeführte diffraktive Vorgehen eignet sich für die Betrachtung und Beschreibung des Phänomens der Handy-Todesvideos somit besonders, weil es sowohl die Relationalität und Instabilität seiner konstituierenden Ereignisse adressiert als auch die enge Verwobenheit von medienästhetischen und -technologischen sowie diskursiven Bedingtheiten der Bedeutungsgenerierung zu ihrem Kern macht, anstatt diese als Resultat einer bestimmten wissenschaftlichen Lese- und Schreibtechnik künstlich zu separieren. Damit wird der wissenschaftliche Gestus der projektiven Annäherung an ein Phänomen, der immer in einem

Außen verweilen muss, abgelöst durch einen Gestus der introjektiven Betrachtung. Die diffraktive Perspektive wird zum konstitutiven Teil des Phänomens selbst.

Angesichts der zu Beginn angedeuteten Komplexität an unterschiedlichen Ereignissen und Bedeutungen des Phänomens der Handy-Todesvideos orientiert sich der Aufbau der Arbeit dabei an den Geschichten und Figurationen, die die betrachteten Ereignisse in einem narrativen Netz verbinden: Jedes Kapitel setzt an einem spezifischen Ereignis des Phänomens der Handy-Todesvideos an – d.h. entweder an einer konkreten medialen Materialisierung oder Artikulation – und verfolgt das hiervon ausgehende Diffraktionsmuster nach, das zusammen mit den Diffraktionsmustern der weiteren Kapitel das Phänomen der Handy-Todesvideos als ein figurativ-narratives Netz der Wissens- und Bedeutungsgenerierung oder – anders ausgedrückt – der Politiken der Bedeutung sichtbar werden lässt. Die einzelnen Kapitel sind dabei nicht als undurchlässige, festbegrenzte Bereiche vorzustellen, denen einzelne Ereignisse eindeutig zugeordnet werden können. Vielmehr besteht ein reziproker Verweisungszusammenhang zwischen ihnen, in dem die Ereignisse kapitelübergreifend über transnarrative Figurationen und Bedeutungen in Beziehung zueinanderstehen. »Diffraktiv« beschreibt in diesem Sinn auch die Struktur der Arbeit. Das Wiederaufgreifen einzelner Wellen und deren Weiterverfolgung über mehrere Kapitel hinweg ist eine notwendige Konsequenz einer diffraktiven Struktur, die nicht als ein festes Gerüst, sondern als ein bewegliches Gefüge konzipiert ist. Auf diese Weise kann eine Momentaufnahme des Phänomens der Handy-Todesvideos gezeichnet werden, in der der Tod, das Handyvideo und der Syrienkonflikt ausgehend von ihrer Relation zueinander gedacht und vor dem Hintergrund der formulierten Leitfragen gedeutet werden. Innerhalb der einzelnen Kapitel werden hierbei Unterfragen aufgegriffen, die sich während des Betrachtungsprozesses entsprechend der jeweils im Vordergrund stehenden Figurationen und Bedeutungen ergeben und den Fokus der Betrachtung hinsichtlich der erwachsenden Differenzeffekte ständig erweitert, angepasst und ausgerichtet haben.

2.4 Gesprächsführung unter einer diffraktiven Perspektive

Unter den hier formulierten diffraktiven Vorzeichen wurde für die bereits erwähnten Gespräche eine freie ethnografische Herangehensweise in Anlehnung an den Soziologen und Kulturanthropologen Roland Girtler (2001) gewählt. Haraway selbst hat dabei die Ethnografie in einem weiten Verständnis (nicht verengt auf ein spezifisches Verfahren der Anthropologie) als eine Methode des »being at risk in the face of the practices and discourses into which one inquires« (Haraway 1997: 190) beschrieben. Eine ethnografische Grundhaltung ermögliche es, achtsam und verantwortungsvoll gegenüber den eigenen Risiken, Absichten und Hoffnungen und

denen der anderen zu bleiben, die in den Praktiken der Wissensgenerierung eingebettet sind (vgl. ebd.: 191). Die Einbeziehung von Gesprächen mit direkt oder indirekt Konfliktbetroffenen und mit Kunst- und Filmschaffenden stellt damit eine konsequente Weiterentwicklung eines diffraktiven Ansatzes dar, der die Politiken der Bedeutung innerhalb einer figurativ-narrativen Praxis der Wissens- und Bedeutungsgenerierung als situierte und lokalisierbare Praktiken nachzeichnen möchte. Die Gespräche treten hierbei als partikuläre Erzählungen des Erlebens und der Wahrnehmung von Handyvideos und des Todes im Syrienkonflikt wie auch des Syrienkonflikts selbst in Erscheinung. Sie sind als verortende Momente der Politiken der Bedeutung zu begreifen, die die Wissenssubjekte und -objekte innerhalb der Praktiken der Wissens- und Bedeutungsgenerierung positionieren und diese als zugleich individuelles und kollektives Erleben und Wahrnehmen kartierbar machen.

Die Gespräche fanden entsprechend dieser ethnografisch und diffraktiv informierten Herangehensweise mit der Grundhaltung statt, dass beide Gesprächsseiten sich als Fragende und Erzählende einbringen und das Gespräch möglichst offen und flexibel für unterschiedliche Fragen und Erzählanstöße bleibt. Auf diese Weise konnte nicht nur ein unverbindlicher Raum für die mitunter dramatischen Erfahrungen und Wahrnehmungen der Gesprächspartner geschaffen werden. Auch wurde es möglich sich als Forschende in die Gespräche durch die eigene Positionierung im Sinn eines Sich-in-Beziehung-Setzen mit der Welt (vgl. Deuber-Mankowsky 2007: 287) einzubringen. Damit konnte eine Situierung der Forschenden, der Gesprächspartner und der Bedeutungsgenerierung erfolgen und eine partielle und lokalisierbare Perspektive eingenommen werden, die offen gegenüber der »historische[n] Kontingenz aller Wissensansprüche und Wissenssubjekte« (Deuber-Mankowsky/Holzhey 2013a: 9) und »einer kritischen Positionierung des Wissens« (ebd.: 10) ist.

In den Gesprächen wechselten sich narrative Episoden mit Frage-Antwort-Episoden ab.¹⁴ Fragen wurden nicht im Vorhinein festgelegt, sondern entwickelten sich aus dem Gespräch und der Situation heraus und gingen auch von den Gesprächspartnern aus. Somit glichen die Gespräche weniger einem Interview als vielmehr einem Dialog, in dem sich beide Gesprächsseiten gleichwertig gegenüberstanden. Gerade in Bezug auf Ereignisse, die tabu- und affektbehaftet sind, wie es bei Handyvideos von Todesmomenten im Syrienkonflikt der Fall ist, zeigte

14 Dieses Vorgehen lässt sich mit dem episodischen Interview der qualitativen Sozialforschung vergleichen. Bei diesem werden offene Befragungen und Erzählungen miteinander kombiniert, um sowohl das semantische Wissen als auch das episodische Wissen der Gesprächsteilnehmer zu adressieren. Während semantisches Wissen an Begriffe und ihrer Beziehung zueinander geknüpft ist, ist episodisches Wissen an Erinnerungen an Situationen gebunden. (vgl. Flick 2011: 273f.).

sich ein solches Vorgehen als sinnvoll. Fragen und Erzählungen waren, wie es auch Girtler (ebd.: 152) in seinem ethnografischen Ansatz beschreibt, geschickt miteinander zu verbinden, indem sowohl Forschende als auch Gesprächspartner wechselseitig die Rolle des Fragenden und Erzählenden einnehmen.

Entsprechend der ethnografischen Ausrichtung des Gesprächsansatzes fand nur die erste Kontaktaufnahme zur gegenseitigen Verständigung auf einen Ort und Zeitpunkt für ein persönliches Treffen per E-Mail statt. Mit dem Anspruch eine persönliche und vertrauliche Atmosphäre während der Konversation zu schaffen, wurden die Gespräche nach den Wünschen der Gesprächspartner entweder in deren Wohn- oder Arbeitsräumen oder in einem öffentlichen Lokal ihrer Wahl geführt. Die Gespräche wurden nach ausdrücklichem Einverständnis der Gesprächspartner mit einem digitalen Diktiergerät aufgezeichnet und nach der Transkription einer fortlaufenden Auswertung während des Betrachtungs- und Beschreibungsprozesses unterzogen, indem die Äußerungen kontinuierlich hinsichtlich ihrer figurativ-narrativen Beziehung zu den betrachteten Ereignissen begangen wurden und die daraus erwachsenden Differenzeffekte für die Bedeutungsgenerierung Eingang in den Betrachtungs- und Beschreibungsprozess fanden.

Damit fügt sich diese Herangehensweise in das Leitbild der Diffraktion ein. Sie folgt nicht einer traditionellen wissenschaftlichen Operationalisierung oder einer metaphysisch basierten Wissensobjektivierung, wie es sich in klassischen Frage-Antwort-Schemata wiederfindet in denen es um das Testen von vorbestimmten Sichtweisen und Hypothesen geht (vgl. Gitler 2001: 50f.; Baudrillard 2011 [1976]: 113ff.). Vielmehr brachten die Gespräche in ihrem narrativ-dialogischen Moment Differenzeffekte hervor, die im überlagernden Zusammenspiel der Wellenbewegungen, die von den unterschiedlichen medialen Materialisierungen ausgehend den Blick auf Bedeutungen des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts gebeugt haben, die andernfalls außerhalb der Betrachtung standen. Diese Differenzeffekte wirkten bezogen auf bestimmte Bedeutungen des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts verstärkend oder abschwächend und damit perspektivisch verschiebend. Die Gespräche treten somit einerseits als in Beziehung tretende Ereignisse innerhalb von Diffraktionsmustern in Erscheinung, die destruktive oder konstruktive Differenzeffekte in der Bedeutungsgenerierung nach sich ziehen.¹⁵

15 Insbesondere sind hier auch die ästhetischen und diskursiven Bedingungen des Gesprächskontexts zentral, in denen die räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten ebenso hineinspielen, wie die wissensgenerierenden Techniken der Gesprächsführung. Ein besonders markantes Beispiel liefert hier das anwesende Diktiergerät, das als digitaler Mithörer und Tonschreiber sowohl Einfluss auf die Gesprächssituation als auch auf den Prozess der Bedeutungsgenerierung nahm, da mit ihm eine spezifische Möglichkeit der Übersetzung mündlicher Artikulationen in schriftliche Materialisierungen geleistet wurde. Das Diktiergerät brachte auch Diskurse der Überwachung und des Verhörs in die Gespräche ein, welche insbesondere in Hinblick auf eine häufig konstatierte Internierungspraxis des syrischen Regimes von Rele-

Damit werden sie ein konstitutiver Teil der verfolgten diffraktiven Perspektive. Andererseits sind sie als ein Effekt derselben diffraktiven Perspektive zu sehen, wenn sie erst aus der Betrachtung und Beschreibung heraus entstehen. Indem die Sichtweisen direkt und indirekt konfliktbetroffener Syrer, eines libanesischen Künstlers und einer deutschen Filmemacherin mit der einer Medienkulturwissenschaftlerin in Dialog treten, spannt sich somit ein komplexes und vieldeutiges narratives Netz interferierender ästhetischer und diskursiver Effekte auf.

Zum Zeitpunkt der Gespräche waren die syrischen Gesprächspartner dabei entweder bereits seit mehreren Jahren in der Bundesrepublik Deutschland ansässig oder lebten erst seit kurzem in der Bundesrepublik (weniger als ein Jahr) auf der Basis von Arbeitsvisa. Der Kontakt zu den syrischen Gesprächspartnern wurde über persönliche Netzwerke und das offizielle Netzwerk des Flüchtlingsrats Nordrhein-Westfalen e.V. hergestellt. Die einzigen Auswahlkriterien waren eine direkte oder indirekte Betroffenheit durch den Syrienkonflikt und irgendeine Form der Erfahrung mit Handyvideos im Syrienkonflikt.¹⁶ Im Gegensatz dazu erfolgte die Kontaktaufnahme mit Rabih Mroué und Birgit Hein direkt über E-Mail-Adressen, die auf ihren persönlichen und werkbezogenen Internetauftritten verfügbar waren. Je nach Sprachkenntnissen der Gesprächspartner wurden die Gespräche auf Deutsch oder Englisch geführt. Eine Gesprächsführung nicht in der Muttersprache der syrischen Gesprächspartner zeigte sich als wesentlicher Einflussfaktor der Konversationen, wenn bspw. eine niedrige Sprachkompetenz den Gesprächspartner in seiner Aussagefähigkeit beschränkte und den verstärkten Einsatz von Gesten und Wörterbüchern zur Folge hatte oder Ausdrücke und Wendungen in der jeweiligen Fremdsprache verwechselt wurden. Um die allgemeine Verständlichkeit der Aussagen zu gewährleisten, werden die Aussagen der syrischen

vanz sind (vgl. hierzu bspw. ROG 2015). Entsprechend war das Diktiergerät als Dokumentationsapparat von als delinquent bewertbarer Aussagen mit einem besonderen Risiko und einem eigenen Moment der Vulnerabilität für die syrischen Gesprächspartner verbunden. Auch steht das Diktiergerät mit einer Geständnispraxis in Relation, die nach Foucault (2008 [1976]: 1071ff.) eine spezifische wahrheitsproduzierende Technik im wissenschaftlichen Diskurs ist und mit einer besonderen Machtwirkung bzw. mit der Etablierung einer besonderen Form der Machtbeziehung zwischen Sprechendem und Zuhörendem einhergeht. Im Einklang hiermit waren auch eine gewisse Erleichterung und Entspannung bei den syrischen Gesprächspartnern zu beobachten als das Diktiergerät am Ende des Gespräches ausgeschaltet wurde.

- 16 Drei der vier syrischen Gesprächspartner waren dem Konflikt in Syrien direkt ausgesetzt. Der Konflikt wirkte sich stark auf ihr Leben in Syrien aus und zwang sie das Land 2014 oder 2015 zu verlassen. Alle drei gaben an, selbst keine Videos vom Konflikt aufgenommen zu haben jedoch Personen zu kennen, die solche Videos aufgenommen und verbreitet hatten. Der vierte Gesprächspartner hatte Syrien bereits vor Ausbruch des Konflikts für ein Studium in Deutschland verlassen, steht aber seither mit Verwandten und Freunden in Syrien – von denen einige selbst Videos aufnehmen und verbreiten – über soziale Medien in Kontakt.

Gesprächspartner in dieser Arbeit daher nicht wortwörtlich, sondern in einer vereinfachten Form wiedergegeben, die auch extralinguale Aspekte und interpretative Leistungen in Hinblick auf den Gesamtzusammenhang des Gesprächs beinhalten.

Aufgrund dieser stark zum Tragen kommenden extralingualen und interpretativen Momente und der damit verbundenen eigenen Situiertheit der Gespräche, wird des Weiteren auf eine Veröffentlichung der Transkriptionen verzichtet. Als situierte Ereignisse sind die geführten Gespräche in gleicher Weise wie die Handy-Todesvideos einer fortwährenden Aushandlung ihrer Bedeutung ausgesetzt, die stets nur als Effekt einer spezifischen Betrachtung und Beschreibung in Erscheinung tritt. Das eigene ›being engaged in‹ und ›being at risk‹ als Forschende infolge der aktiven Involviertheit in den Gesprächen mit einer eigenen wissenschaftlichen und soziokulturellen Situierung macht es nahezu unausweichlich, dass andere Betrachtende andere Bedeutungen in den transkribierten Aussagen der Gesprächspartner lesen. Ebenso wenig sind die mitunter verzerrenden Effekte der Übersetzungsleistung eines gesprochenen Dialogs in einen Schrifttext, der die Intonation, Mimik und Gestik sowie die mitschwingenden Emotionen nur unzulänglich zu erfassen vermag, hinsichtlich potentieller Bedeutungsverschiebungen nicht zu vernachlässigen. Ein mit einer Veröffentlichung einhergehendes potentielles Heraustrennen aus dem sich hier entfaltenden figurativ-narrativen Netz und eine mögliche entkontextualisierende und reinterpretierende Wieder- und Weiterverwendung von transkribierten Artikulationen erscheint auch insbesondere in Hinblick auf die Einwilligung der Gesprächspartner in die Gespräche und deren Aufzeichnung ausschließlich für den Rahmen des Promotionsprojekts als nicht vertretbar. Schließlich darf angesichts der politischen Parameter im Syrienkonflikt nicht übersehen werden, dass eine Veröffentlichung der Gesprächstranskriptionen ein unüberschaubares Risiko für die syrischen Gesprächspartner darstellt. Einer möglichen Forderung nach wissenschaftlicher Transparenz ist damit das persönliche Interesse der syrischen Gesprächspartner gegenüberzustellen, die sich mit der Einwilligung in ein offenes Gespräch zu ihren Erfahrungen, Eindrücken und Meinungen zu den Handyvideos, aber auch zum Syrienkonflikt, einem gewissen Risiko der politischen Verfolgbarkeit aussetzen. Dieses Risiko sollte den Rahmen dieses persönlichen Gesprächs möglichst nicht überschreiten. Angesichts der nichtsdestotrotz legitimen Ansprüche an eine wissenschaftliche Transparenz können auf Anfrage und vorbehaltlich der einzuholenden Zustimmung der Gesprächspartner, die Gesprächstranskriptionen in Einzelfällen zur Verfügung gestellt werden.

Nach dieser theoretischen und methodischen Einführung wird sich nun im zweiten Teil der Arbeit den heterogenen Geschichten, Figurationen und Bedeutungen gewidmet, die das figurativ-narrative Netz des Phänomens der Handy-Todesvideos bilden. Kapitel drei fokussiert Ereignisse, die Geschichten des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts in der 1. Person erzählen, d.h. die die Perspektive der Filmenden und Sterbenden im Syrienkonflikt wiedergeben. Zunächst

ausgehend von dem im ersten Kapitel vorgestellten *netspanner*-Video und die hieran anschließende ›non-academic Lecture/Performance‹ von Rabih Mroué, fällt unser beugender Blick auf die Artikulationen aus den Gesprächen mit Syrern ebenso wie auf die ikonische Filmaufnahme von Leonardo Henrichsen aus dem Jahr 1973, die ästhetisch und diskursiv mit dem *netspanner*-Video verflochten ist. Von dem hier kartierten Diffraktionsmuster, führt uns die Betrachtung sowohl weiter zu anderen ›First-person‹-Handy-Todesvideos aus dem Syrienkonflikt als auch zu den filmischen Auseinandersetzungen von Birgit Hein sowie von Ossama Mohammed und Wiam Simav Bedirxan. Kapitel vier wiederum nimmt Ereignisse in den Blick, in denen von einer Erzählperspektive der 3. Person gesprochen werden kann, d.h. von der Perspektive der Anderen, die den Tod und das Sterben im Syrienkonflikt filmen und betrachten. Ansetzend an ›Third-person‹-Handy-Todesvideos aus dem Syrienkonflikt, die über eine religiöse und mythologische Motivgeschichte an die ikonischen Todesbilder des Che Guevara und des Benno Ohnesorg anschließen, werden wir in der diffraktiven Betrachtung erneut zu dem Tod der Neda Agha-Soltan getragen. Von hier aus führen uns die figurativen Verflechtungen weiter zu Videoereignissen, die als ›leaked‹ und enthüllende Dokumente in Erscheinung treten und mit gegenläufigen Erzählungen aus den Gesprächen mit Syrern interferieren. Auch gelangen wir zu den IS-Enthauptungsvideos westlicher Staatsangehöriger aus dem Jahr 2014 von denen aus sich ein komplexes Diffraktionsmuster mit Bezügen zu einer jihadistischen Ikonografie und einer selbstexponierenden Praxis des Betrachtens ausbreitet. Gleichzeitig verflechtet sich dieses mit Diffraktionsmustern, die von parodistischen und rechtspopulistischen Videoereignissen ausgehen.

Die Unterscheidung zwischen ›First-person‹- und ›Third-person‹-Handy-Todesvideos ist dabei nicht bloß das Ergebnis einer analytischen und schreibtechnischen Pragmatik. Vielmehr zeichnet diese den eigenen Blick der wissenschaftlichen Betrachterin nach. Dieser nahm 2012 seinen Anfang mit der künstlerischen Arbeit von Rabih Mroué und setzte damit an Handyvideos an, die den Tod aus der POV-Perspektive zeigen. Von dort aus richtete er sich zunächst auf Handyvideos, die den Tod der Filmenden im Syrienkonflikt oder den soziopolitisch verwandten Konflikten in der MENA-Region zu dieser Zeit festhalten und in unterschiedlichen künstlerischen und filmischen Werken reproduziert und zitiert werden. Ebenso tauchte er in eine Motivgeschichte der Bilder des Todes im Kriegs- und Konfliktkontext ein und wurde eng mit dem aus einer Beobachterperspektive aufgezeichneten Tod der Neda Agha-Soltan verflochten. Mit Erscheinen der IS-Enthauptungsvideos im Jahr 2014 erhielt dieser Blick dann eine neue, folgenreiche Stoßrichtung: Mit dieser politisch aufgeladenen Reperspektivierung auf den Tod des Anderen verschob sich der Blick und ließ andere Geschichten, Figurationen und Bedeutungen in den Fokus rücken, die das Phänomen und die sich mit ihm ausbreitenden Wellenmuster veränderten. Die folgenden zwei Kapitel sind in

diesem Sinn auch als Kartierungen des Wegs zu verstehen, den der Blick einer wissenschaftlichen Betrachterin mit dem Phänomen der Handy-Todesvideos genommen hat, wie dieser mit dem Phänomen verändert und hervorgebracht wurde, und wie dieser wiederum das Phänomen selbst verändert und hervorbracht hat.

Teil II: Handy-Todesvideos - Ereignisse

3. ›First-person«-Todesvideos: Das Sterben in der 1. Person

Film- oder Videosequenzen, die den Tod hinter der Kamera vermitteln, sind keine Ausnahmeerscheinung. Ein frühes Beispiel sind die Filmaufnahmen von Leonardo Henrichsens Tod in Chile 1973. Im Auftrag argentinischer, schwedischer und US-amerikanischer TV-Kanäle dokumentierte er den ersten missglückten Militärputsch gegen den damals amtierenden Präsidenten Chiles, Salvador Allende, und geriet dabei selbst ins Visier der chilenischen Militärkräfte (vgl. Elter 2008: 450). Im Zuge der anhaltenden Konflikte und Krisen in der MENA-Region seit dem Arabischen Frühling scheinen solche Sequenzen des Todes aufgenommen mit tragbaren digitalen Videokameras – ob in Form von Handys, Smartphones oder Camcordern – allerdings Konjunktur zu haben und für die Bedeutung dieser Konflikte und Krisen eine entscheidende Rolle zu spielen. Diese Beobachtung ist auch ein Ankerpunkt von Rabih Mroués ›Lecture/Performance« *The Pixelated Revolution*, wenn diese von syrischen Protestteilnehmenden aufgenommen und ins Internet hochgeladenen Videos uns als Betrachtende mehr über den Tod im heutigen Syrien erzählen sollen (vgl. HKW 2012).

In diesem Kapitel setzt unser Blick im ersten Teil an eben diesem Ereignis an und vollzieht das hiervon ausgehende Diffraktionsmuster an Geschichten, Figurationen und Bedeutungen des Handyvideos, des Todes und des Syrienkonflikts nach. In Form einer ›non-academic lecture« rückte Rabih Mroué die Videos syrischer Protestteilnehmender aus seiner Perspektive eines im libanesischen Bürgerkrieg aufgewachsenen Künstlers zunächst abseits musealer Institutionen in den Kontext einer akademisch orientierten Öffentlichkeit. Innerhalb dieser sollte dieses Vortragsformat strategisch zur künstlerischen Hinterfragung institutioneller Beschränkungen und der Erforschung der Produktion von Wahrheit dienen. Schließlich erschien *The Pixelated Revolution* allerdings in eben den institutionellen Kontexten, die es hinterfragt. So war die Performance u.a. auf der dOCUMENTA 2012 zu sehen, wo der nicht-akademische Vortrag gemeinsam mit einer in den institutionellen Rahmen einer musealen Kunstaussstellung eingepassten, mehrteiligen Installation präsentiert wurde (vgl. SFMOMA 2012; Bruch/Nagel 2016; HKW 2017). In der vorliegenden diffraktiven Betrachtung wiederum wird *The Pixelated Revolution*

in wissenschaftlich orientierte Zusammenhänge gestellt ohne dabei ihre eigentlichen, mehr oder weniger institutionalisierten Situierungen aus den Augen zu verlieren. Das nachgezeichnete Beugungsmuster ist daher insbesondere auch als das Ergebnis des In-Beziehung-tretens der Perspektiven einer Akademikerin und eines Kunstschaffenden zu lesen, deren persönlicher und auf medialen Materialisierungen basierter Dialog¹ spezifische Differenzeffekte innerhalb des narrativen Netzes erzeugt, das sich um die Handy-Todesvideos aufspannt. Dabei erwächst eine Geschichte, die das Filmen des eigenen Todes im Syrienkonflikt als einen ästhetisch und diskursiv geführten widerständigen Überlebenskampf erzählt.

Hieran anknüpfend rückt im zweiten Teil ein Video in unser diffraktives Blickfeld, mit dem eine besondere Form der Martyrisierung in den Handy-Todesvideo sichtbar wird. In der diffraktiven Betrachtung des Todesvideos des syrischen Videografen Basel Alsayed, einem CNN-Bericht zu seinem Tod, dem *netspanner*-Video und der Praktik des islamischen Martyriums und des Märtyrervideos zeigt sich hier eine verschiebende Bewegung, in der das Video selbst wesentlich in der Begründung des Martyriums ist. In der Praktik des Filmens des eigenen Todes als widerständigem Überlebenskampf kommt deutlich eine Politisierung des Todes zum Tragen, mit der eine Verkehrung des Märtyrermotivs in vergangenen und aktuellen videobasierten Martyrisierungen radikaler Gruppierungen einhergeht.

Uns einem zentralen Moment der Handy-Todesvideos zuwendend – dem Schuss – kommt im dritten Teil der ›Found-footage‹-Film *ABSTRAKTER FILM* (2013) (D, R: Hein) von Birgit Hein in den Blick. In der figurativen Verflechtung des Schusses der Kamera und des Schusses der Waffe wird in der Betrachtung von *ABSTRAKTER FILM*, dem *netspanner*-Video und *The Pixelated Revolution* eine den ›First-person‹-Handy-Todesvideo eigene Form des Schuss-Gegenschuss-Prinzips sichtbar. Diese steht mit einem Szenarium der kollektiven Zeugenschaft und Anklage im Syrienkonflikt in Verbindung. In diesem rufen die überlebenden und nicht-überlebenden Syrer gemeinsam mit der Videoaufnahme und uns als mitbezeugende Betrachtende ein potentiell juristisch verwertbares Nicht-Überlebenszeugnis einer unverhältnismäßigen Gewaltanwendung auf und stellen

1 Neben dem geführten Gespräch mit Rabih Mroué am 28. Januar 2015 in Berlin sind hier der von ihm zu seiner ›Lecture/Performance‹ veröffentlichte, gleichnamige Text in *The Drama Review (TDR)*, Videomitschnitte von Aufführungen der ›Lecture/Performance‹ im Rahmen des Berlin Documentary Forum 2 vom 31. Mai bis 3. Juni 2012 (Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin) und der 15th Art Biennale vom 08. Mai bis 30. September 2013 (WRO Art Center, Wrocław, Polen) sowie von einem Interview im San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, USA) im Jahr 2012 zu nennen. Darüberhinaus sind auch die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen von Carol Martin und Florian Krautkrämer in die Betrachtung eingeflossen. Anzumerken ist hierbei, dass dieser mediate und immediate Dialog bereits in dem Format der ›non-academic lecture‹ in *The Pixelated Revolution* selbst angelegt ist (vgl. Wellershaus 2017).

dieses dem Auslöschungswillen der regulierenden politischen Macht des syrischen Regimes entgegen.

Im vierten Teil blicken wir mit dem Dokumentarfilm *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan), der auf Handyvideos basiert, schließlich auf eine cineastische Erzählung des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt. Hier wird eine Verschiebung von einer Politik der Straße zu einer Politik des Kinos sichtbar, in der das politische Potential einer alternativen Geschichtserzählung von einer Intentionalität überlagert wird, die der videografischen Praxis nachträglich zugeschrieben wird.

Der letzte Teil führt die in den einzelnen Unterkapiteln nachgezeichneten Beugungsmuster einer übergreifenden Bedeutung der ›First-person‹-Handy-Todesvideos innerhalb eines syrischen widerständigen Überlebenskampfes zu, die die betrachteten Ereignisse und Figurationen miteinander verwebt. Insbesondere das konstruktive und destruktive Zusammenwirken ästhetisierender und politisierender Effekte in der widerständigen Praktik des Filmens des eigenen Todes wird hier noch einmal fokussiert. Mit Ausblick auf das anschließende Kapitel zu den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos und der damit verbundenen Praktik des Filmens des Todes des Anderen schwenkt unser Blick abschließend von den Handy-Todesvideos des ›frühen‹ Syrienkonflikts zu den Handy-Todesvideos des ›späteren‹ Syrienkonflikts und skizziert die sich damit manifestierenden ästhetischen und diskursiven Verschiebungen.

3.1 »Man films his own death in Syria protest«: Den eigenen Tod filmen

Den Tod des Anderen in der 1. Person – d.h. aus den Augen des Sterbenden heraus – zu betrachten, birgt eine besondere Erfahrung des Todes. In *The Pixelated Revolution* kristallisiert sich diese zu einem Satz und seinen Hinterfragungen aus, die die gesamte ›Lecture/Performance‹ und mit ihr alle verwandten Handy-Todesvideos mit einer spezifischen Uneindeutigkeit überschreiben:

»The Syrian protesters are recording their own deaths. [...] How could the Syrians be documenting their own death when they are struggling for a better life? When they are revolting against death itself – both moral and physical death? When they are fighting for life itself? Are [...] they really shooting their own death?« (HKW 2012)

An dem bereits im ersten Kapitel beschriebenen Handy-Todesvideo, das in *The Pixelated Revolution* unter dem Begriff ›double shooting‹ eingeführt wird und auf dem YouTube-Kanal *netspanner* unter dem Titel *Man films his own death in Syria protest* zu finden ist, lässt sich in der diffraktiven Betrachtung nachvollziehen, wie diese Uneindeutigkeit in dem In-Beziehung-treten mit anderen Videoereignissen, ihren

Materialisierungen und Artikulationen den singulären Augenblick des individuellen Sterbens selbst erfasst. Zugleich wird das affektive Miterleben der Umstände des Todes eingeschlossen und lässt uns als Betrachtende zu Teilhabenden am Überleben und Sterben im Syrienkonflikt werden. In Hinblick auf das Phänomen der Handy-Todesvideos stellt sich damit die Frage: *Was bedeutet es den eigenen Tod zu filmen? —im Syrienkonflikt? —mit der Handkamera?*

Zentrale Gesichtspunkte dieser affektiven Einbindung sind ein Schockmoment, der den Bildern des Todes innewohnend, und die symbolische Verbundenheit von Kamera und Waffe über den Aspekt der Gewalt. Diese lassen sich als Figurationen des Todesschocks und der Waffen-/Kameragewalt beschreiben. In dem entlang dieser Figurationen nachgezeichnetem Diffraktionsmuster überlagert sich die künstlerisch informierte, nicht-akademische Auseinandersetzung von Rabih Mroué mit den wissenschaftlichen Ausführungen von Hans Belting zu den Bildern des Todes, von Walter Benjamin zur Schockwirkung filmischer Bilder sowie von Roland Barthes zur Schockwirkung fotografischer Bilder. Zum Tragen kommen hier auch Elena Espositos systemtheoretisches Verständnis von Realität, Fiktion und Virtualität, Bernd Hüppaufs Bestimmungen zur bildlich fotografischen Unschärfe, Florian Krautkrämers Anmerkungen zum Handy-Dokumentarfilm sowie Judith Butlers Auseinandersetzungen zur politischen Dimension der Prekarität von Leben und der damit zusammenhängenden Betrauerbarkeit und diskursiven Sichtbarkeit von Tod bzw. Toten. Hinzu stoßen die Wellenbewegungen der Videomanifestation auf dem *netspanner*-Kanal auf YouTube, der ikonografisch verwandten Todesaufnahme von Leonardo Henrichsen und der Artikulationen von Syrern hinsichtlich ihres Erlebens der Handyvideos im Syrienkonflikt.

3.1.1 Der Todesschock

Trichromasie tears are running over my face! I'm totally shocked!

twigothique OMFG!!!!!!!!!! Noooo!!! Wtfff the fuckin asad needs his bitch coward ass kicked hard n stabbed to fuckin death!! R.I.P all the protesters fighting for freedom =(Hollyyy shiiiiiiiiit..... THIS is courage, video taping ur DEATH for the freedom of ur country <333 God bless =(

Sam Kabbani @twigothique I hope all protesters rot in hell. They are getting what they deserve.

netspanner (2011)

Was im *netspanner*-Video als ein subjektives Miterleben einer Konfliktszene beginnt, mündet mit dem Schuss des Scharfschützen in eine schlagartige Präsenz des Todes. Davor wird uns die Bedrohlichkeit der aufgezeichneten Szene mit den

unkontrollierten, körperbezogenen Kamerabewegungen und dem unbearbeiteten Synchronon vermittelt, der die aufgeregte Stimme des Filmenden und sein angestregtes Atmen ebenso einfängt wie die Schüsse und Rufe eines nicht-sichtbaren Geschehens. Mit dem Schuss kulminiert diese Bedrohlichkeit kurzzeitig in ein audiovisuelles Chaos von lauten, kratzenden Tönen und schnellwechselnden, abgeschnittenen Bildern, um schließlich den ganzen Frame mit einer Totenstille und -leere auszufüllen, die uns als Betrachtende umfängt und affektiv in die Szene einbindet. Hans Belting beschreibt die affektive Wirkung des Todes allgemein als Schrecken darüber, »daß sich vor aller Augen und mit einem Schlage in ein stummes Bild verwandelt, was gerade noch ein sprechender, atmender Körper gewesen war« (Belting 2001: 145). Besonders hervorgehoben werden hier nicht bloß emotionale Aspekte, wie die Trauer um den Verlust eines Lebens bzw. die Trennungsangst von einem (nicht mehr lebenden) Körper, sondern gerade auch die Plötzlichkeit und Unwiderruflichkeit des Todes, die im *netspanner*-Video so eindrucksvoll sichtbar werden. Zentraler Aspekt des Todesschocks im Handy-Todesvideo ist hier die ästhetische Blickverschmelzung zwischen Filmenden, Handykamera und Betrachtenden, die die POV-Perspektive der Aufnahme mit sich bringt und uns vor dem Bildschirm abseits des physischen Konfliktortes zum virtuellen Endpunkt der Schusslinie werden lässt:² Die plötzliche Wucht, mit der der Todesschuss die Aufnahme trifft, überträgt sich in einem affektiven Schockmoment auf uns. Die folgende abrupte Bildunordnung unterbricht dabei, ähnlich wie es Walter Benjamin (1936: 24) in seinem vielzitierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*³ für den Film beschrieben hat, den Assoziationsablauf mit einer kurzweiligen Reizüberflutung schnellwechselnder Bilder und Töne. Nur wenige Sekunden später folgt der Bildstillstand, mit dem die Aufnahme in eine blanke Leinwand umschlägt und sich die Gelegenheit zur Kontemplation des Gesehenen eröffnet: Die Schockwirkung des Todesschusses kann sich in einem Augenblick der gesteigerten Aufmerksamkeit gänzlich entfalten.

Mit Referenz zu Karl Heinz Bohrer (1981: 7) Ausführungen zur Plötzlichkeit schlägt sich der Todesschock im Handy-Todesvideos damit in einer diskontinuierlichen ästhetischen Erfahrung nieder, die sich – zunächst – der ästhetischen In-

-
- 2 Die ästhetische Blickverschmelzung und der Schuss der Waffe in die Kamera werden in Kapitel 3.3 hinsichtlich ihres Zusammenwirkens innerhalb einer Figuration der Zeugenschaft eingehender betrachtet.
 - 3 In seinem erstmals 1936 erschienen Aufsatz formuliert Benjamin Problemstellungen, die der speziellen Ästhetik fotografischer und filmischer Darstellung geschuldet sind und sich heute im Kontext der Handy-Todesvideos erneut manifestieren. Zum einen sind hier Fragen nach dem Hier und Jetzt, der Echtheit und der Autorenschaft zu nennen (vgl. ebd.: 4 u. 17). Zum anderen stellt Benjamin die Flüchtigkeit, Wiederholbarkeit und Ausstellbarkeit des fotografischen und filmischen Mediums ebenso wie seine analytische und durchdringende Wirkung auf die perzeptive Wahrnehmung heraus (vgl. ebd.: 6, 9, 19 u. 21).

tegration in das Zuvorgesehene widersetzt, um im Nachhinein mit der affektiven Einbindung von uns als Betrachtende einen umso stärkeren Effekt hervorzurufen. Diese Nachträglichkeit des Todesschocks konvergiert dabei mit der Flüchtigkeit des Handy-Todesvideos und des Moments des Todes selbst. In dem Augenblick, in dem sich der Tod ereignet und gleichzeitig in seiner medialen Dokumentation betrachtet wird, ist dieser (Bild-)Moment bereits vergangen und hinterlässt die affektive Spannung eines leblosen (Bild-)Körpers. Der tote Körper wiederholt sich so im *netspanner*-Video ästhetisch in den leeren und stillen Frames, die auf den Todesschuss folgen und in ihrem Stillstand im Kontrast zu der ästhetischen Form des Videos als »lebendiges« Bewegungsbild stehen (vgl. Koch 2009: 59). Wird die Totenstille durch die Stimmen des Entsetzens aufgehoben, löst sich in Teilen auch die affektive Spannung des Todesschocks. Aber eben nur teilweise, denn das Bild bleibt leer und das Schicksal des Filmenden in der Schweben: Weder erscheint der lebende noch der tote Körper im Frame, um uns seines Überlebens oder Todes zu versichern. »Is he dead? We don't know.« (WRO Art Center 2013), kommentiert Mroué am Ende des Videos. Mit diesen Fragen wird von einer rein ästhetischen Wahrnehmung zu einer inhaltlich kontextuellen Verarbeitung des Gesehenen übergeleitet, die Benjamin (1936: 24) folgend, die Wirkung des Todesschocks nicht verringert, sondern erhöht.

»almost like a movie or something«: Die Virtualität des Todes

Innerhalb der oben beschriebenen Blickverschmelzung von Filmenden, Handkamera und Betrachtenden entfaltet sich ein paradoxes Verhältnis des Verkennens und Erkennens des Todes, das sowohl in *The Pixelated Revolution* als auch in den Kommentaren zum *netspanner*-Video auf YouTube in Erscheinung tritt. So beschreibt Mroué eine Antinomie zwischen dem Verhalten des Kameramannes und dem, was in dem Video offensichtlich scheint:

»Is it not better to run out of sight of these killers before they kill them? Why do they continue to film even as their eyes watch the guns being aimed at their lenses to shoot them? [...] every time I watch this video and a few other similar videos, I can see that the camera man would have had escaped if he had wanted to. He had enough time to run away before the sniper shot him. But instead he kept filming.« (WRO Art Center 2013)

In mehreren Kommentaren auf der YouTube-Seite zum *netspanner*-Video wird in ähnlicher Weise der Umstand thematisiert, dass der Filmende nicht in Deckung geht, obwohl in der Aufnahme eindeutig zu sehen sei, wie das Gewehr auf ihn gerichtet wird. Die Reaktionen der Kommentierenden rangieren dabei von Unverständnis und Unglauben des Gesehenen bis hin zu Abwertungen und Beleidigungen des Filmenden:

»**applecom1de** Why is he not stepping back??? He aims for some seconds at him, and he is not moving a tiny bit! This is either fake or he is one of the dumbest victims in this damn war.« (netspanner 2011)

»**nickrod32** why didn't he duck for cover he saw the fucking guy pointing a gun at him!! while you can hear innocents getting shot dead in the background« (netspanner 2011)

»**891trigfoot** guy was aiming at you duck, you should play more c.o.d., it would've helped you recognise this.damn, you can see bullet hole in camera lens, soilders [sic] a bastard, but damn good shot« (netspanner 2011)

»**nope Nunya** Lets see here... man with video camera sees a man with a gun. Man with video camera stands where he can see man with gun better. Man with camera sees man with gun taking aim so he decides to take better aim with camera. Man with camera gets shot... what did he expect? Not very bright. (netspanner 2011)

»**precosious5150** seriously? what the heck? that was so messed up. the guy should have gotten down or something. this is a very sad thing to see, you read about it and hear about it but you never really see it up close in personal for real to an outsider? almost like a movie or something. wtf??« (netspanner 2011)

»**Charles Chan** stupid idiot sorry.« (netspanner 2011)

Was für uns als Betrachtende vor dem Bildschirm problemlos erkennen zu sein scheint, scheint der Filmende selbst nicht zu antizipieren: die von dem Scharfschützen ausgehende Lebensgefahr für den Filmenden bzw. sich selbst. Der drohende Tod wirkt dabei so offensichtlich, dass die Authentizität des Materials in Zweifel gezogen und die Aufnahme mit Videospiele- und Filmszenen verglichen wird. Diese cineastische Anmutung des Videos ist es, die in *The Pixelated Revolution* in einer weiterführenden Deutung aufgegriffen wird, wenn in dem Verhalten des Filmenden eine Verkennung der Letalität des bevorstehenden Schusses ausgemacht und dies mit der Vermitteltheit der Wahrnehmung über das Handydisplay begründet wird:

»The Syrian camera man will be watching the sniper directing his rifle towards him as if it were happening inside a film and as if he were only a spectator. This is why he does not feel the danger of the gun and does not run away. Because as we know, in a film the bullet will not lose its way as it withers past and out of the screen. I mean, it will not break through the screen and hit one of the spectators. No way! It will always remain there in the virtual world, in the fictional world.« (HKW 2012)

Da der Filmende das Geschehen nicht mehr unmittelbar mit seinen eigenen Augen, sondern nur noch in zweiter Instanz über das Handydisplay betrachte, erfahre er die Geschehnisse wie Kinobesuchende über die Filmleinwand. In der auf sie gerichteten und abgefeuerten Waffe sehen diese keine reale Bedrohung, weil sie sicher sein können, dass die Kugel die fiktiv-imaginäre Welt der Leinwand nicht verlassen und in die real-physische Welt der Zuschauenden eindringen wird. Wie die Betrachtenden vor ihren Bildschirmen abseits des physischen Konfliktortes, nehme der Filmende somit zwar den Schuss des Scharfschützen vorweg, nicht aber die davon ausgehende tatsächliche Lebensgefahr für sich oder gar die Möglichkeit des eigenen Todes. Denn in der Wahrnehmung des Filmenden bleibe diese im fiktiven Bereich eines Kinoerlebnisses verhaftet (vgl. WRO Art Center 2013). Wir als Zuschauende hingegen antizipieren sowohl diese Gegenwart der Lebensgefahr als auch den potentiellen Tod des Filmenden. Dies mindert den Effekt des Todeschocks wiederum nicht, sondern verstärkt ihn in der Suspense eines steigenden Spannungsbogens, der auf den Klimax des Todesschusses und der plötzlichen Präsenz eines unsichtbaren und ungesicherten Todes zuläuft.

In Anlehnung an Elena Espositos (1998: 284) systemtheoretische Betrachtung von Fiktion und Realität lässt sich dieses Verkennen des Todes als eine Überlagerung von Selbst- und Fremdreferenz der Beobachtung zweiter Ordnung beschreiben. Die selbstreferentielle Beobachtung des Filmenden überlagert sich mit seiner eigenen fremdreferentiellen Beobachtung über das Handydisplay und lässt ihn sich selbst nur als Beobachtender, nicht aber als Teil des beobachteten Geschehens, d.h. als der Aufnahme immanent, erkennen. In der Beobachtung dritter Ordnung durch uns als Betrachtende vor dem Bildschirm fernab des physischen Austragungsortes erscheint dieser Effekt, der durch die Überlagerung eines Außerhalb und Innerhalb der Aufnahme auftritt, als Paradox: als ein Widerspruch in sich, denn Selbst- und Fremdreferentialität überlagern sich in unserer Wahrnehmung nur auf der Ebene eines cineastischen Erlebnisses. Auch wenn im Handy-Todesvideo der Raum im Bild und der Raum vor dem Bild, wie es Krautkrämer (2014a: 125) mit Blick auf *The Pixelated Revolution* beschreibt, stärker zusammenhängen und die ästhetische Blickverschmelzung uns als Betrachtende in das Aufnahmegeschehen fiktiv einschließt, verbleiben wir im Außerhalb einer filmischen Erfahrung verhaftet. Denn der Schuss des Scharfschützen trifft uns nicht. Mit der ästhetischen Blickverschmelzung von Handykamera, Filmenden und Betrachtenden im Handy-Todesvideo wird so gesehen eine Virtualität des Todes hervorgebracht in der sich Fiktion und Realität des Todes überlagern. Gesprochen mit Esposito (1998: 269f.) liegt der (tödliche) Irrtum des Filmenden somit in der Annahme, die virtuelle Wirklichkeit auf dem Handydisplay werde sich nicht aktualisieren, sondern im Raum nicht-aktualisierter Möglichkeiten verweilen.

Mit dieser Verbindung der Fiktion und Realität des Todes zu einer Virtualität des Todes, d.h. der gleichzeitigen Möglichkeit seines Eintretens und Nicht-

Eintretens, wird der Tod im Handy-Todesvideo jedoch selbst ungewiss. Sehen wir *tatsächlich* eine gewaltsame Konfrontation, in der der Filmende zu Tode kommt oder ist er bloß die Figur einer Inszenierung – einer Fiktion – des Todes aus der er unversehrt hervorgeht? Das Handy-Todesvideo oszilliert damit in einem virtuellen Raum heterogener Möglichkeitsbereiche (vgl. ebd.: 287f.) in dem sein Status als ein Dokument des Todes oder des Überlebens nicht festlegbar ist und wir als Betrachtende mit der akkreditierenden oder diskreditierenden Kommentierung und Weiterverbreitung des Videos zur aushandelnden Instanz seiner Bedeutung innerhalb des Phänomens der Handy-Todesvideos werden.

»THESE ARE FAKE VIDEOS!!!!«: Diskursive, ästhetische und existentielle Auslöschungen

In der ästhetischen Erfahrung des Todesschocks spielt die in Anlehnung an Fiske (2002: 387ff.) als ›low-tech‹ benennbare Videoästhetik des *netspanner*-Videos eine besondere Rolle, indem sie hier für einen Kontrollverlust auf mehreren Ebenen steht. Zunächst zeugen die Handy-Todesvideos von einem technisch-ästhetischen Kontrollverlust, der sich von einer bewussten Inszenierung des Schrecklichen abhebt. Einer solchen willentlichen Inszenierung des Schrecklichen spricht Roland Barthes (2016 [1957]) in Bezug auf die Schockfotos der Ausstellung in der Galerie d'Orsay das erschütternde Moment ab. Hinter der künstlerischen Überladung »mit grellen Hinweisen« (ebd.: 135) und »der welt schöpferischen Präsenz des Photographen« (ebd.: 137) verschwinde nämlich die schockierende Wirkung der Bilder, da sie in ihrer überkonstruierten Bedeutung keine Geschichte in sich trüge, die es zu ergründen gebe. Für Barthes sind die einzigen Schockfotos diejenigen, in denen sich das Grauen in seinem Eigensinn ohne einen künstlerischen Eingriff zeigt und als überraschendes Faktum »in seiner Buchstäblichkeit, in der Evidenz seiner Stumpfheit hervorspringt« (ebd.). Erst dieses »*Natürliche*« (ebd. [Hervor. i.O.]) der Bilder animiere zu einer durchdringenden Befragung und einem Empfinden des Schrecklichen. Wie Bernd Hüppauf (2008: 563f.) dabei zur fotografischen unwillentlichen Unschärfe bemerkt, wohne der Bezeugung der Abwesenheit der schöpferischen Absicht des Fotografen auf der einen Seite und der Anwesenheit der schöpferischen Kraft des technischen Apparates und des Objekts der Aufnahme auf der anderen Seite, ein Moment der Wahrhaftigkeit inne. Dieses spiegele gerade im Kriegskontext die Widersprüche der Aufnahmesituation wider, die eine subjektive Steuerung der Aufnahme verhindere.⁴

4 In ähnlicher Weise hebt auch Susan Sontag (2003: 23f.) zur Fotografie von Gräueltaten hervor, dass Bilder von höllengleichen Ereignissen authentischer wirken, wenn ihnen die Optik einer fachgerechten Ausleuchtung und Komposition fehlt, weil der Fotograf entweder ein Amateur ist oder einen anti-künstlerischen Stil angenommen hat. Aus der Perspektive einer professionellen fotografischen Praxis würden solche amateurhaft wirkenden Bilder gar von

So sind es auch die Widrigkeiten des Syrienkonflikts, die mit der ›Low-tech‹-Ästhetik im *netspanner*-Video zu einem Extrem des Todesschocks kumulieren. Das amateurhafte Erscheinungsbild der Aufnahme steht entsprechend auch nicht unbedingt mit einem Mangel an Wissen um professionelle Techniken des Filmens in Zusammenhang. Vielmehr können die situativen Umstände einen Aufnahmemodus notwendig machen, bei dem Aspekte einer guten Rezipierbarkeit der Aufnahme gegenüber dem Einfangen der Geschehnisse überhaupt in den Hintergrund treten (vgl. Krenzer 2013: 43). So findet sich auch in Mroués Manifest pragmatischer Gestaltungsempfehlungen für Handyvideos, das sich an dem Dogma-95-Manifest orientiert, der Hinweis: »Do not worry about the clarity of the image, or its quality, or its resolution. What matters is to record the event as it takes place.« (Mroué 2012: 27) Damit legen die Handyaufnahmen eine Verbindung zur Schnapsschussfotografie nahe, die weniger an technisch-ästhetischen Aspekten orientiert ist als vielmehr daran, bedeutsame Erlebnisse festzuhalten, um diese mit anderen zu teilen. Wie das Aufkommen einer weniger voraussetzungsvollen Kamertechnik erst die Schnapsschussfotografie möglich machte, scheint es eben die automatisierte Kamerafunktion neben der ständigen Verfügbarkeit und leichten Handhabbarkeit von Mobiltelefonen zu sein, die den Einsatz von Handykameras im Konfliktkontext praktikabel macht (vgl. Lehmuskallio 2009: 268; Krautkrämer 2014c).⁵ Gleichzeitig sind es aber auch gerade die technischen Parameter der Handykameras selbst (wie bspw. Fixfokusobjektive, Autofokus- oder Autobelichtungsfunktionen), die nur eine geringe Kontrolle über die Ästhetik der Aufnahme zulassen und sich in dieselbe einschreiben (vgl. Krenzer 2013: 42f.). Der in der Ästhetik des *netspanner*-Videos implizierte technisch-ästhetische Kontrollverlust interferiert somit mit einer ästhetischen Erfahrung des Todesschocks auf der einen und den situativen Umständen und der technischen Bedingtheit der Aufnahme auf der anderen Seite.

Daneben ist mit den Handyvideos auch ein technisch-diskursiver Kontrollverlust verbunden, der sich im Zusammenhang ihres vorrangigen Erscheinungs- und Betrachtungskontextes ergibt: dem Internet und seinen technischen Begebenheiten. In *The Pixelated Revolution* beschreibt Mroué diese folgendermaßen:

»[...] the world of the Internet is constantly changing and evolving. It's a world that is loose, uncontrollable. Its sites and locations are exposed to all sorts of assaults and retaliations from viruses and hacking to incomplete, fragmented and distorted downloads. It's a world of rumors and unspoken words.« (HKW 2012)

den Bildkonsumenten gefordert und als weniger manipulativ sowie nicht bloß eine oberflächliche Anteilnahme oder Identifikation hervorrufend erachtet.

5 So weist bspw. Birgit Hein (vgl. Krautkrämer 2014c) auf die unterschiedliche Trag- und Halteweise von Handykameras im Gegensatz zu anderen Digitalkameras hin, die es leichter mache, mit dem Handy im Aufnahmemodus zu rennen bzw. zu fliehen. Daher verändere das Handy grundsätzlich die Generierung von Bildmaterial im Konfliktkontext.

Nicht nur hebt er hier die in den technischen Parametern eingeschriebene Unbeständigkeit des Internets, sondern die ihm ebenso technisch inhärente Angreifbarkeit bzw. Zerstörbarkeit und diskursive Verletzbarkeit seiner Präsenzen in Form von Webseiten, Locations und Dokumenten hervor. Trotzdem, so Mroué, habe diese technisch-diskursive Unkontrollierbarkeit auch ihre spezifischen Reize, die sich für eigene Zwecke nutzen ließen:

»Nonetheless, it's still a world of temptation, of lust and seduction. And like fishermen we go to this world willingly in order to catch an image or a story, in order to possess and rework it and eventually to present it at a later stage in a shape of a text, a story or a performance or a non-academic lecture.« (HKW 2012)

Diese beschriebene Bewegung des Habhaftwerdens und der eigenen Vereinnahmung zeigt sich nicht nur in den unterschiedlichen, mehr oder weniger erfolgreichen, Versuchen des syrischen Regimes, syrischer Aktivisten oder anderer oppositioneller Interessensgruppen den Diskurs über den Konflikt zu kontrollieren (vgl. Lynch/Freelon/Aday 2014: 8). Es ist eine Bewegung der diskursiven Kontrollrückgewinnung in Form einer bedeutungszuschreibenden Einpassung der Videos in andere mediale Formate, die gerade durch die technisch-diskursive Unkontrollierbarkeit des Internets ermöglicht wird. Es ist eine Bewegung, die Mroué selbst vollzieht und im Sinn eines Wegbereiters als eine legitime Praktik ihrer Rematerialisierung vorlebt.

Darüber hinaus spielt in der ästhetischen Erfahrung des Todesschocks im *net-spanner*-Video ein Kontrollverlust über das eigene Leben hinein, der sich in einem undefinierten Zustand der Ausgesetztheit von staatlichen Schutzansprüchen äußert, der gewaltsame Übergriffe legitimiert. Seit Beginn der Proteste – die bereits im kleineren Ausmaß im Januar 2011 ihre ersten Anläufe nahmen – setzte das syrische Regime nicht nur auf eine rigorose Unterdrückung der Berichterstattung mit einer weitreichenden Einschränkung der Meinungs- und Pressefreiheit. Auch wurden im Zuge einer extensiven Desinformationskampagne Tote unter den Protestteilnehmenden geleugnet und Gewalttaten staatlicher Sicherheitskräfte in Antwort auf die Proteste weitestgehend dementiert oder damit gerechtfertigt, dass die Protestteilnehmenden als islamistische Terroristen⁶ benannt wurden (vgl. Ger-

6 Wie Pfahl-Traugher (2016) darstellt, ist mit der Deklaration einer politisch-motivierten Gewalttat als ›terroristisch‹ eine negative Bewertung und Diskreditierung derselben bzw. der ausübenden Gruppierungen verbunden, die terroristische Handlungen als politisches Kampfmittel einsetzen. Terrorismus bezeichnet in diesem Zusammenhang die systematische Ausübung von Gewalthandlungen zur Erreichung politischer Ziele (insb. die Abschaffung einer gegebenen und das Einsetzen einer neuen politischen Ordnung), deren Kern nicht die Gewaltanwendung an sich, sondern die durch sie erzielte psychische Wirkung im Sinn der Verbreitung von Furcht und Schrecken innerhalb eines Gesellschaftssystems ist. Als Kommunikationsstrategie zielen terroristische Taten darauf ab – bspw. durch eine hohe Zahl von To-

lach/Metzger 2013: 5; ROG 2013: 22f.). Letzteres zielte dabei nicht nur auf eine Untergrabung des gesellschaftlichen Zuspruchs bzw. Rückhalts für die Widerstandsbewegung. Es kennzeichnete auch etwaige Tote als nicht betrauerbar und die damit verbundenen Leben als nicht lebenswert im Sinn ihres vertretbaren bzw. legitimierte Verlustes, der zur Aufrechterhaltung und zum Schutz des syrischen Gesellschaftssystems unausweichlich wäre. Mit Bezug zu Judith Butler (2009: 13f.) lässt sich hierin der Versuch sehen eine Prekarität bestimmter Leben, die auf ihren schutzwürdigen Status innerhalb einer interdependenten Abhängigkeitsbeziehung zwischen Staat und Bürger verweise, zu negieren. Denn ein Leben als lebenswert zu kennzeichnen ist für Butler gleichbedeutend damit seinen prekären Status im Sinn seiner Verletz-, Zerstör- und Missachtbarkeit bis hin zur Schwelle des Todes anzuerkennen und seine Abhängigkeit gegenüber Anderen anzunehmen. Butler (2004: 34f.) hebt hierbei hervor, dass der Effekt eines nicht-betrauerbaren Lebens nicht bloß das Resultat einer diskursiven Dehumanisierung sei. Dieser sei eine Begrenzung des Diskurses selbst, die die Grenzen der menschlichen Intelligibilität festsetze:

»It is not simply, then, that there is a ›discourse‹ of dehumanization that produces these effects, but rather that there is a limit to discourse that establishes the limits of human intelligibility. It is not just that a death is poorly marked, but it is unmarkable. Such a death vanishes, not into explicit discourse, but in the ellipses by which public discourse proceeds.« (Ebd.: 35)

Verstärkt wird diese elliptische Diskurspraxis durch realitäts- bzw. authentizitäts- absprechende Markierungen, wie sie auch in den Kommentaren zum *netspanner*-Video zu lesen sind, die gerade in der Kennzeichnung der Videos als Fake einen Schritt in Richtung ihrer diskursiven Auslöschung vollziehen:

»**eye mihawk** lol fake video and nice acting. Allah souria bashar ou bas« (netspanner 2011)

»**Eric Lewis** Fake, totally animated« (netspanner 2011)

»**hotneszzzzz1** THESE ARE FAKE VIDEOS!!!!« (netspanner 2011)

In Interferenz mit der diskursiven Auslassungspraxis des syrischen Regimes wird hierbei der dem Handy-Todesvideos innewohnende Todesschock zu neutralisieren versucht, der das verlorene Leben nicht nur als lebens- und schützenswert, sondern auch als betrauerbar kennzeichnet. Ist mit Butler (2004: 34f.; 2009: 14) Betrauerbarkeit als eine Voraussetzung für das Leben, das zählen kann, zu verstehen, dann

desopfern – sowohl auf emotionaler als auch auf rationaler Ebene Aufmerksamkeit für das ihnen zugrundeliegende politische Anliegen zu erreichen.

versucht die widerständige Praktik des Filmens des eigenen Todes eine öffentliche Betrauerbarkeit der Toten im syrischen Widerstandskampf herzustellen und die damit verbundenen Leben durch die Nachträglichkeit der Videoaufnahme in den öffentlichen Diskurs einzuschreiben. Mit anderen Worten ist es der Versuch, die Toten nicht in den Auslassungspraktiken eines hegemonialen Diskurses verschwinden zu lassen, sondern die verlorenen Leben als diskursiv benennbar und bedeutsam zu markieren. Im Sinn einer »kritischen und kämpferischen Politik« (Butler 2011: 117), wie sie Butler u.a. vor dem Hintergrund der Proteste auf dem Tahir-Platz in Ägypten im Frühjahr 2011 benennt, bezieht sich die Praktik des Filmens des eigenen Todes im Syrienkonflikt damit auf eine Aushandlung des Lebens selbst. Sie wirkt der ungleichen Verteilung seines Wertes, seiner Sichtbarkeit und seiner Betrauerbarkeit entgegen. Die Handy-Todesvideos stehen damit für den widerständigen Versuch eine Prekarität des eigenen Lebens im Speziellen und des Lebens der Syrer im Allgemeinen wiederherzustellen bzw. aufrechtzuerhalten. Der den Videos ästhetisch inhärente Todesschock wirkt dabei katalysierend, indem er in seinem affektiven Moment nach einer besonderen Trauerhaltung der Entrüstung und des Entsetzens verlangt.

Als eine widerständige Praktik richtet sich das Filmen des eigenen Todes damit sowohl auf eine Durchbrechung der Schranken der Meinungs- und Pressefreiheit des syrischen Regimes als auch auf eine Umkehrung der diskursiven und ästhetischen Negierung und Diffamierung der Tode im syrischen Widerstandskampf. Besonders deutlich tritt dies auch in *The Pixelated Revolution* hervor, wenn dort die Praktik des widerständigen Videografierens im Syrienkonflikt als ein Filmen um das eigene Leben und das Leben der Syrer beschrieben wird (vgl. WRO Art Center 2013). Der hier angesprochene wesentliche Antrieb des Filmenden ist vor diesem Hintergrund nicht unbedingt dem Tod an sich zu entgehen, sondern einen bedeutungsvollen Tod zu sterben bzw. das verlorene Leben als ein »life that matters« (Butler 2009: 14) zu kennzeichnen: Anstatt dass der Tod für eine breitere Öffentlichkeit unbemerkt bleibt, fließt er mit der Videodokumentation als nekrologische Materialisierung in eine syrische Widerstandspraxis ein und kann eine nachhaltige Bedeutung im öffentlichen Diskurs erlangen. In eben diesem Sinn spricht Butler (2009: 97f.) mit Verweis auf Roland Barthes auch von der aufwühlenden und heimsuchenden Qualität der Fotografie des zum Tode Verurteilten Lewis Payne⁷:

7 Lewis Payne ist das Alias von Lewis Powell, einem Anhänger der Konföderierten im Amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) und Mitverschwörer im Lincoln-Attentat 1865, dessen Ziel nicht nur der Unions-Präsident Abraham Lincoln, sondern auch der Vizepräsident Andrew Johnson und Außenminister William H. Seward waren. Letzteren versuchte Lewis Payne am 14. April 1865 mit einem Messer in dessen Schlafräumen zu ermorden. Die betreffende Fotografie wurde von Bürgerkriegsfotograf Alexander Gardner auf dem Deck des Panzerschiffs *USS Saugus* aufgenommen, mit dem sich Payne gemeinsam mit acht weiteren gefangengenommenen Verschwörern auf dem Weg zu seiner Verurteilung (und Hinrichtung) in Wa-

Aufgrund dessen, dass diese Fotografie auf uns einwirkt, indem sie das dokumentierte Leben überlebt und den Augenblick vorwegnimmt, in dem der Verlust dieses Lebens als Verlust anerkannt sein wird, antizipiere und performiere es die Betrauerbarkeit des Lebens selbst. Wie diese Fotografie argumentieren auch die Videos der Syrer, die ihren möglichen eigenen Tod filmen, durch ihre besondere Zeitform des Gewesen-sein-werdens für die Betrauerbarkeit ihres Lebens in einem zugleich affektiven und interpretativen Pathos:

»If we can be haunted, then we can acknowledge that there has been a loss and hence that there has been a life: this is an initial moment of cognition, an apprehension, but also a potential judgement, and it requires that we conceive grievability as the precondition of life, one that is discovered retrospectively through the temporality instituted by the photograph itself. ›Someone will have lived‹ is spoken within a present, but it refers to a time and a loss to come.« (ebd.: 98)

Aufgrund ihrer Situiertheit innerhalb des syrischen Widerstandes, die sich im *net-spanner*-Video im Hintergrundton und den aufgeregten Worten des Filmenden manifestiert, verweisen die ›First-person‹-Handy-Todesvideos dabei nicht bloß auf das zukünftig verlorene Leben dieses einen Filmenden, sondern auf die möglichen verlorenen Leben aller Syrer, die Teil des syrischen Widerstands sind. In einer ähnlichen Weise lässt sich auch eine in den Gesprächen mit Syrern mehrfach benannte dokumentarische bzw. beweisführende Funktion der Handyvideos im Sinn einer vorwegnehmenden Zeitlichkeit verstehen. Die Handyvideos wurden hier als mögliche Beweismittel beschrieben, die nach Ende des Konflikts Eingang in eine juristische Praxis finden können, um im Sinn einer ›transitional justice‹⁸ eine Wahrheitsfindung und Verurteilung von menschenrechtlichen Verbrechen zu ermöglichen, die ohne diese niemals stattfinden werde (vgl. Gespräch mit M. 2015).⁹

shington befand. (vgl. Arbuckle 2016; Sacasas 2013) Genaugenommen sitzt Lewis Payne somit nicht in seiner Zelle und wartet auf seinen Henker, wie es Roland Barthes (2012 [1980]: 106) in seiner kurzen Analyse eines der sechs von Gardener geschossenen Fotos des Lewis Payne beschreibt. Dies ändert jedoch nichts an dem »Schrecken [...] eine[r] vollendete[n] Zukunft, deren Einsatz der Tod ist« (ebd.), der der Betrachtung der schwarzweiß Portraitfotografie des stoisch und resignierend in die Kamera blickenden Lewis Payne anhängt.

8 ›Transitional justice‹ wird auch als Vergangenheitsarbeit bezeichnet und umfasst juristische und gesellschaftliche Maßnahmen zur Aufarbeitung, Anerkennung und Ahndung von in Diktaturen und Kriegen begangenen Unrecht innerhalb einer gesellschaftlichen Transitionsphase. Mit diesen Maßnahmen sollen eine gesellschaftliche Versöhnung und Konsolidierung demokratischer Institutionen erreicht werden. U.a. zählt hierzu die nationale und/oder internationale Strafverfolgung von Kriegsverbrechen und Menschenrechtsverletzungen. (vgl. Zupan 2016)

9 Auf dieselbe Funktion von Handyvideos weisen auch Lynch, Freelon und Aday (2014: 6, 9f. u. 13f.) in ihrer Analyse zur Rolle der sozialen Medien im syrischen Bürgerkrieg hin. In Kapitel 3.3 wird die Bedeutung der Handy-Todesvideos als juristisches Beweismittel genauer

Mit Blick auf Butler würde eine solche juristische Verfolgung die Tode als öffentlich vergeltbar markieren und die damit verbundenen Leben in den diskursiven und ästhetischen Ellipsen sichtbar machen, wie es auch eine Herstellung der Betrauerbarkeit vermag. Mit dem Filmen des eigenen Todes wird demselben damit eine zukünftige Gerichtsbarkeit eingeschrieben, die als ihre notwendige Voraussetzung das Überdauern des syrischen Widerstands vorwegnimmt.

Wie lässt sich nun die von Mroué in *The Pixelated Revolution* aufgeworfene Frage, wie die Syrer denn ihren Tod dokumentieren können, wenn sie doch für bessere Lebensbedingungen kämpfen, gegen den Tod revoltieren und damit für das Leben selbst kämpfen, beantworten? Die Antwort lautet: Das Filmen des eigenen Todes ist eine ästhetische und diskursive Überlebensstrategie. Die verlorenen Leben im syrischen Widerstandskampf sollen als lebens- und schützenswert sowie als öffentlich betrauer- und vergeltbar markiert werden und damit eine (fortbestehende) Sichtbarkeit des syrischen Widerstands im öffentlichen Diskurs sicherstellen. Entsprechend kämpfen die Syrer mit ihren Videodokumenten nicht in erster Instanz für ein *besseres* Leben, wie es in *The Pixelated Revolution* heißt. Sie kämpfen für die Anerkennung der Prekarität ihrer Leben und der Betrauerbarkeit ihrer Tode. Sie kämpfen gegen die diskursive und ästhetische Auslöschung ihrer Existenz über den Tod hinaus.

Über den Tod hinaus

Wie bedeutend dieser über den Tod hinausweisende Effekt im Kontext sein kann, wird sichtbar, wenn wir auf die Filmaufnahme des Todes von Leonardo Henrichsen 1973 in Chile blicken. Als ikonografische Vorläufer haben diese Bilder zentrale ästhetische Aspekte mit dem *netspanner*-Video gemein. Der Film von Leonardo Henrichsen findet sich auf YouTube auf verschiedenen Kanälen, die Videoverversionen der Todesszene in unterschiedlichen Längen bereitstellen. Die den Videos gemeinsame Sequenz zeigt den betreffenden Filmausschnitt in einer Länge von ca. 70 Sekunden in seiner ursprünglichen schwarzweißen 16mm-Version mit einem später hinzugefügtem spanischem Off-Kommentar.¹⁰ Der Filmausschnitt zeigt zunächst eine davonestürzende Menschenmenge in einer halbtotalen, körnig unscharfen Einstellung, die eine große Straße entlang auf die Kamera zuläuft. Während im Hintergrund ein stetes Gewehrfeuer nicht-sichtbarer Waffen zu hören ist, kommt

betrachtet und mit der Etablierung eines besonderen Zeugenschaftsverhältnisses in Verbindung gebracht.

10 Siehe für die unterschiedlichen Videoverversionen bspw.: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSfOk>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=TOd1gkRXRzc>> und <<https://www.youtube.com/watch?v=RSrgC6l5h-o&t=2s>>. Daneben ist auch ein kürzerer Ausschnitt in einer nachkolorierten Version verfügbar: <<https://www.youtube.com/watch?v=TOd1gkRXRzc>>.

in weiterer Entfernung ein vollbesetzter Militärjeep angefahren und hält unmitelbar an einer großen Straßenkreuzung. Nach einem Schnitt befinden sich keine Passanten mehr auf der Straße und die Umgebung ist ruhig. In dieser totalen Einstellung sind aber weiterhin der Militärjeep und nun auch ein dahinter parkendes Auto zu sehen. Zwischen den Fahrzeugen stehen verstreut Soldaten. Auf dem Boden vor ihnen liegt ein dunkler Haufen. Die Kamera zoomt bis zur halbtotalen Einstellung heran. Das Bild verwackelt. Eine auf dem Boden liegende, sich wiederaufrichtende Person wird erkennbar. Ein Soldat steht ihr mit gezogener Handfeuerwaffe direkt gegenüber. Er ruft ihr etwas zu und macht eine scheuchende Handbewegung. Ein weiterer Soldat mit schussbereitem Gewehr kommt ins Bild. Im Hintergrund sind noch weitere vier Soldaten zu sehen. Erneut ertönt stetes Gewehrfeuer nicht-sichtbarer Waffen. Der Soldat mit der Handfeuerwaffe dreht sich zu den hinter ihm stehenden Soldaten um, gestikuliert mit der freien Hand und geht mit zur Kamera gerichtetem Rücken ein kurzes Stück auf die Soldaten zu. Das Kamerabild wackelt wieder kurzzeitig. Dann wendet sich der Soldat zur Kamera um und richtet seine Waffe auf sie (vgl. Abb. 2). Ein einzelner Schuss sticht aus dem Gewehrfeuer heraus.

Abb. 2: MikeTysonFan1011 (2010): Photographer Leonardo Henrichsen filming his death



Das Bild verwackelt erneut, wird unschärfer und verliert einen Moment seinen Fokus, bis es den Soldaten in einer halbtotalen Einstellung wiedereinfängt, während er sich von der Kamera entfernt und aus dem rechten Bildrahmen verschwindet. Die Kamera fokussiert nun einen anderen Soldaten, der in direkter Nähe zum

Militärjeep sein Gewehr auf die Kamera richtet. Auf der Ladefläche des Jeeps stehen drei weitere Soldaten. Aus dem Gewehrfeuer stechen erneut zwei Schüsse heraus. Der letzte ertönt als der Soldat sein Gewehr bereits wieder senkt und sich von der Kamera abwendet. Er bewegt sich langsam in Richtung Militärjeep. Die Kamera zoomt etwas weiter nach links auf die Ladefläche des Jeeps. Einer von den Soldaten, die auf der Ladefläche stehen, hat sein Gewehr auf die Kamera gerichtet und feuert. Er lädt das Gewehr nach. Das Bild beginnt heraus zu zoomen, schwankt und fällt plötzlich aus dem Rahmen: Eine blanke, graue Oberfläche füllt das Bild mit zunächst dunkler-, dann heller werdenden Schatten und Formen. Im Hintergrund ist weiterhin das stete Gewehrfeuer mit leisen Stimmgeräuschen zu hören. Der Filmausschnitt endet. (vgl. MikeTysonFan1011 2010)¹¹

Aus medienästhetischen Gesichtspunkten vermitteln die Todesaufnahme von Leonardo Henrichsen und das *netspanner*-Video mit ihren ähnlich verwackelten und unscharfen Bildern, dem Synchronon mit den wiederertönenden Schüssen im Hintergrund und der POV-Perspektive uns als Betrachtende ein vergleichbares Gefühl des unmittelbaren Beteiligtseins an dem Konflikt- bzw. Gefahrenmoment der aufgenommenen Geschehnisse. Auch der Tod tritt in einer verwandten Weise in Erscheinung. Durch das Abreißen der Aufnahme materialisiert er sich in einer nicht-sichtbaren Präsenz (vgl. Elter 2008: 453). Beide Male steht dieser einzelne Tod stellvertretend für viele Tode und wird zum Ausdruck der gewaltsamen Unterdrückung und Restriktion: In Chile steht er für das, was noch kommen sollte; in Syrien für das, was bereits gewesen ist und noch war, und dessen Fortsetzen verhindert werden wollte.¹²

Es finden sich allerdings auch signifikante Unterschiede zwischen den beiden Todesaufnahmen. Diese betreffen nicht nur die Identität der Filmenden, die das eine Mal mit Namen, Profession und Herkunft eindeutig benannt wird und das andere Mal nur mit vagen Anhaltspunkten versehen wird und Raum für Spekulationen und Vereinnahmungen lässt. Auch ist der weitere Verlauf der Geschehnisse nach dem Todesschuss rund um Henrichsens Aufnahme als Teil eines (vermeintlichen) Tathergangs bereits in eine Geschichtlichkeit übergegangen, dessen Rekon-

11 Eine ausführliche Beschreibung des Videos findet sich im Anhang unter 6.2.

12 Nach einem zweiten Militärputsch am 11.09.1973 etablierte sich in Chile eine Militärdiktatur unter Augusto Pinochet, die für Folterungen, Konzentrationslager, Verschleppungen, politische Morde und eine weitgehende Einschränkung der Pressefreiheit bekannt werden sollte (vgl. ebd.: 452f.). In Syrien gelangte Hafis al-Assad mit einem letzten nach vielen Militärputschen an die Macht. Seine Präsidentschaft war durch brutale Niederschlagungen oppositioneller Kräfte und eine umfassende Medienkontrolle geprägt. Als zentrales Ereignis ist hier das Massaker von Hama 1982 zu nennen. Sein Sohn Baschar al-Assad führte in seiner nachfolgenden Präsidentschaft das Erbe seines Vaters fort. Exemplarisch hierfür stehen die gewaltsamen Übergriffe in Deraa am 18. März 2011, die als Ausgangspunkt des Bürgerkriegs in Syrien gelten. (vgl. Lange 2013: 43; Asseburg 2013: 11)

struktionen sich folgendermaßen zusammenfassen lassen: Die letzte, in der Aufnahme abgefeuerte Kugel traf Henrichsen in die Brust. Er sackte auf dem Bürgersteig zusammen und starb schließlich auf dem Weg ins Krankenhaus. Während er noch ausgestreckt auf dem Straßenpflaster lag, sprang einer der Soldaten von der Ladefläche des Jeeps und riss den Film aus seiner 16mm-Éclair-Kamera heraus, deren Objektiv zum Himmel zeigte. Der Soldat – vermutlich der Todesschütze – zerstörte die Filmkassette und warf die Kamera in einen Abflusskanal. All dies beobachtete der chilenische Journalist Eduardo Labarca, der zwei Tage später die Kamera barg und in ihr noch ca. sechs Minuten Filmmaterial fand¹³ – mit Bildern, die später um die Welt gingen und vor dem endgültigen Sturz des damals noch amtierenden Präsidenten Salvador Allende die Regierung dazu veranlasste, militärische Anhörungen durchzuführen und Zeugenaussagen von Soldaten zu sammeln. Jedoch erst 32 Jahre später kam es zu einer gerichtlichen Untersuchung und (einer zumindest ansatzweisen) straf- und zivilrechtlichen Aufarbeitung der Geschehnisse. (vgl. Elter 2008: 452; Reel 2005; McMahon 2005)

Für das *netspanner*-Video will eine solche Historisierung und Überführung in eine sogenannte ›ordentliche Gerichtsbarkeit‹ (vielleicht) erst noch stattfinden. Dafür sprechen weniger die Bemühungen in Mroués Kunstinstallation auf der DOCUMENTA, die Identität des Schützen und des Filmenden zu bestimmen – ein Versuch, der durch sein Scheitern lebt; d.h. weniger zielführend als vielmehr ausstellend wirksam wird und vor allem als eine ästhetische und diskursive Praktik in Erscheinung tritt. Stärker spricht hierfür ein bereits erwähnter, allgemeinerer den Aufnahmen unterliegender Impetus: Ebenso wie Henrichsens Aufnahme nicht zerstört werden konnte, wollen die Bilder des Sterbens in Syrien ›nicht tot zu kriegen‹ sein und beständig die hegemoniale Machtordnung herausfordern. Das Filmen des eigenen Todes ist in diesem Sinn Teil einer lebensbedeutenden Praxis des syrischen Widerstands. Dem Kontrollverlust über das eigene Leben in seinem (Fort-)Bestehen und seiner Bedeutsamkeit soll durch die Herstellung einer zukünftigen Geschichtlichkeit und Gerichtbarkeit der Tode im Syrienkonflikt widerstanden werden. Den Tod zu individualisieren, indem dem Filmenden als sterbenden Protagonisten eine eindeutige Identität zugewiesen wird, wie es sich für Henrichsens Aufnahme vollzogen hat, ist dabei zunächst zweitrangig. Schwerer wiegt hier, dass dieser einzelne, namenslose Tod stellvertretend für viele Tode in Syrien und eine allgemeine Prekarität des Lebens steht – und dies gerade aufgrund seiner Namenslosigkeit und nicht-individualisierten Geschichte kann.

13 Zu diesem Filmmaterial gibt es unterschiedliche Aussagen: Einmal soll es sich um einen Rest des Filmbandes gehandelt haben, das der Soldat nicht vollständig aus der Kamera entfernt hatte. Ein anderes Mal soll sich eine weitere Filmkassette in der zweiten Kammer der Kamera befunden haben, die von dem Soldaten unentdeckt geblieben war. (vgl. Elter 2008: 452)

Nichtsdestotrotz zeigt sich in Bezug auf die Handy-Todesvideos ein Antrieb, die aufgenommenen Tode zu individualisieren, d.h. ihnen eindeutige Identitäten und Geschichten zuzuweisen, denn gerade der namenslose Tod steht im Kriegskontext für eine diskursive Auslassungspraktik der Dehumanisierung und Deprekarisierung (vgl. Butler 2004: 34). Zum einen zeigt sich dieser Antrieb in einer allgemeineren antagonistischen Praxis des syrischen Widerstands, die sich vor allem innerhalb der Figuration der Waffen-/Kameragewalt materialisiert und im nächsten Unterkapitel fokussiert wird. Zum anderen wird dieser Antrieb auch innerhalb einer umfassenderen Martyrisierungspraxis sichtbar, die im nachfolgenden Abschnitt betrachtet wird.

3.1.2 Waffen-/Kameragewalt

Sich antagonistisch gegenüberstehende mediale Praktiken und Bilder spielen seit Beginn des Syrienkonflikts eine wesentliche Rolle sowohl für die öffentliche Wahrnehmung und Teilhabe an diesem als auch dafür, wie der Konflikt von den unterschiedlichen Akteuren geführt wird. In der Frühphase im Jahr 2011 standen sich hier in erster Linie das syrische Regime unter Führung der Assad-Familie und der Baath-Partei und die syrische Opposition in Form einer (damals) vorrangig zivilen Protestbewegung gegenüber. Während sich das syrische Regime einer umfassenden Kontrolle und Zensur der öffentlichen Medienkanäle innerhalb Syriens bediente, welche auch den Einsatz militärischer Kräfte und die Ausweisung ausländischer Journalisten umfassten, setzte die syrische Opposition mit Hilfe der sozialen Medien auf eine Form der alternativen Öffentlichkeit, die sich neben der traditionellen Medienkanäle etablierte und sich von einem professionell-journalistischen Impuls abhob. (vgl. Gerlach/Metzger 2013: 5; Wimmen 2011; Pies/Madanat 2011: 4) Was hierbei als friedliche Protestbewegung im Rahmen des Arabischen Frühlings seinen Anfang nahm, zeichnete sich infolge der gewaltsamen Übergriffe des syrischen Regimes während der Demonstrationen in Deraa am 18. März 2011 durch eine zunehmende Intensität der Gewalt aus. Diese sollte charakteristisch für den späteren Bürgerkrieg in Syrien werden. Mit Zunahme der Gewalt waren auch immer brutālere Aufnahmen der nicht selten tödlichen Ausschreitungen in Syrien in den sozialen Medien zu sehen. So standen sich das syrische Regime und der zivile syrische Widerstand als Gegenspieler nicht mehr nur physisch gegenüber, sondern auch bildlich. In den Bildern des syrischen Widerstands – aufgenommen mit Handkameras oder digitalen Handkameras und veröffentlicht über soziale Onlineplattformen wie Facebook, YouTube, Twitter, Liveleak u.ä. – war die Gewalt omnipräsent. Dahingegen zeichneten sich die Bilder der offiziellen syrischen Medienkanäle weitestgehend durch eine Abwesenheit von Gewalt aus, um ein Fortbestehen des Status Quo zu erreichen. (vgl. Wieland 2012: 18; Gespräch mit M. 2015; ROG 2013: 22f.)

»Das sieht man nicht im Video, aber wir wissen das«:

An- und Abwesenheit der Gewalt

Dieses gegensätzliche Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit der Gewalt auf der inhaltlichen Ebene, wiederholt sich auf der ästhetischen Ebene der Bilder, allerdings in einer vermeintlichen Verkehrung. Dies wird eindrucksvoll in *The Pixelated Revolution* sichtbar, wenn die ›Low-tech‹-Ästhetik des *netspanner*-Videos der ›High-tech‹-Ästhetik der offiziellen syrischen Medienkanäle gegenübergestellt und als Resultat ihrer spezifischen technischen Produktionsbedingungen artikuliert wird. Insbesondere wird hier die inhärente Verbundenheit der Bilder der öffentlichen Medienkanäle mit der militärischen Gewalt des Regimes thematisiert, die sich gegen die syrischen Handyfilmenden wende. Die höhere Bildqualität im Sinn einer besseren Auflösung, ruhigeren Kameraführung und stabileren Einstellung werde durch Stative erreicht, wie sie auch für die Maschinengewehre der Militärkräfte Einsatz finden, um deren Zielgenauigkeit zu erhöhen. Die Installation von Stativen setze allerdings Zeit und in diesem Sinn eine gewisse Vorbereitung bzw. Planbarkeit der Aufnahme voraus. Deshalb widersprächen die Bilder der öffentlichen Medienkanäle den spontanen, aus der Situation heraus entstehenden Bildern der Handyfilmenden und belegten diese mit einem generellen Verdachtsmoment. (vgl. Mroué 2012: 32)

Dieser verdächtige, militärisch gewaltsame Charakter der ›High-tech‹-Ästhetik wird zusätzlich verstärkt, wenn bei den Bildern der öffentlichen Medienkanäle nicht nur die technische Apparatur, sondern auch der Raum hinter der Kamera mitgedacht wird. In den Gesprächen mit Syrern wurde hier beschrieben, dass diese Bilder stets in Anwesenheit von Militär- oder Polizeikräften entstünden:

»Zum Beispiel möchten die öffentlichen Medien ein einfaches Video auf der Straße aufnehmen mit einer Reporterin und einem Kameramann. Und ebenfalls hinter der Kamera steht ein Militär, der wartet. Das sieht man nicht im Video, aber wir wissen das. Wir haben das mit unseren Augen gesehen. Wir sind selber auf der Straße, wir sehen unterwegs die Gespräche oder die Interviews mit den Leuten. Wir sehen immer einen Soldaten oder einen Polizisten zusammen mit dem Kameramann.« (Gespräch mit M. 2015)

Wenn somit die Bilder der öffentlichen Medienkanäle inhaltlich selbst nichts von der Gewalt in Syrien zeigen, da diese im Zuge einer diskursiven Exklusionspraxis außerhalb des Bildrahmens verbleibt, spricht ihre Ästhetik umso mehr von dieser. Dieser Bereich hinter der Kamera, der der Ästhetik der Aufnahme eingeschrieben ist, zeugt damit von einer besonderen Situiertheit der Bilder im Syrienkonflikt, in der das Zusammenwirken von Waffen- und Kameragewalt eine zentrale Stellung einnimmt. Bereits in der zugewiesenen Bezeichnung des *netspanner*-Videos als »Double Shooting« (Mroué 2012: 29) wird in *The Pixelated Revolution* eine antagonistische Dramaturgie aufgerufen, in der sich zwei Gegenspielerinnen mit un-

terschiedlichen Waffen und Gewalthandlungen in einem asymmetrischen Konflikt gegenüberstehen: Auf der einen Seite steht die militärische Waffengewalt des syrischen Regimes, auf der anderen Seite die mediale Kameragewalt des syrischen Widerstands (vgl. Meis 2013).

In *The Pixelated Revolution* positioniert Mroué die Videos syrischer Protestteilnehmer dabei nicht bloß als Gegengewicht zu den Aufnahmen der offiziellen syrischen Medienkanäle, sondern als Invasoren der Nachrichtenprogramme eben jener offiziellen Systeme und Institutionen, außerhalb derer sie ihren Ursprung haben:

»What is becoming evident today, however, is that these images are invading official institutions. Moreover, their demand is increasing as well as the willingness to broadcast them in their original state regardless of quality and without any corrections. These images are even used as the main component of several official programs.« (HKW 2012)

Anfänglich noch als Eindringlinge in diesen offiziellen Systemen und Institutionen auftretend, werden sie zunehmend als Vereinnahmung der ideologischen und politischen Zwecke und Kalküle eben dieser offiziellen Systeme und Institutionen bestimmt:

»And, of course, any single image of those would have to meet certain conditions to be broadcasted there. I mean: What – Where – When – Who – Why. And: How. So that it would definitely be appropriate for the sake of the institutions ideological and political purposes and calculations. There they are of course commercial or political or whatever. In the end, there is nothing for free.« (HKW 2012)

Hier wird den Handy-Todesvideos syrischer Protestteilnehmer kein eigenes politisches Potential zugesprochen. Dieses werde ihnen erst im Zuge der Weiterverarbeitung/-verwendung in den Nachrichtenprogrammen der offiziellen Systeme und Institutionen auferlegt. Das Politische wird hier zum Preis, den es für die erfolgreiche Inkorporation eines invasorischen Bildmaterials zu zahlen gilt.

»Das war der erste Schock«: Ein gewaltvoller und politisch motivierter Kamerablick

Wie sich jedoch die militärische – und politisch motivierte – Waffengewalt in die Ästhetik der Bilder des syrischen Regimes einschreibt, findet sich auch bei den Bildern des syrischen Widerstands eine der Ästhetik innewohnende Gewalt, die eine eigene politische Kraft in sich trägt. Mroué verweist hierbei bereits auf eine ästhetisch wirksame und sich imaginär aufbauende Gewalterfahrung in den Handy-Todesvideos syrischer Protestteilnehmer, wenn er in einem Interview zu den Videos, die er in *The Pixelated Revolution* aufgreift, sagt: »[...] death is happening outside the image and all the violence is outside the image, is off-camera. And everything we have to build in our mind.« (SFMOMA 2012) Diese ästhetisch imaginäre

Gewalterfahrung geht jedoch über den Moment der Blickverschmelzung von Filmendem, Kamera und Betrachtendem, d.h. dem Augenkontakt im Video mit der Kameralinse, wie Mroué es beschreibt, hinaus:

»[...] you can feel the eye contact. And the eye contact is with a lens. This means, it is with the viewer, with us, with the spectator. [...] So, it is when you see the gun is going for the lens and then shoots, it is as if it is shooting the spectator as well. And then you feel the camera falling to the ground.« (Ebd.)

Denn den ›First-person‹-Handy-Todesvideos wie dem *netspanner*-Video ist eine Form der Gewalt inhärent, die aufgrund der Blickverschmelzung von Filmendem, Kamera und Betrachtendem mit einer besonderen Ohnmachtserfahrung einhergeht. Fernab des physischen Konfliktortes vor dem Bildschirm finden wir uns als Betrachtende in einem Moment wieder, in dem wir nicht nur der Gewalt, die sich sowohl gegen die filmenden Protagonisten und die Kamera (bzw. die Aufnahme) als auch fiktiv gegen uns richtet – ohne die Möglichkeit der Einflussnahme ausgeliefert sind. Wir sind auch dem Kamerablick ausgeliefert.¹⁴ Die ›First-person‹-Handy-Todesvideos brechen mit ihrer antithetischen, den Bildern des syrischen Regimes antagonistisch gegenüberstehenden Ästhetik mit den Sehgewohnheiten wie sie sich vor dem Hintergrund der traditionellen Medienberichterstattung etabliert haben und zwingen uns einen anderen, nicht weniger belasteten Blick auf die Geschehnisse in Syrien auf. Entsprechend wurden die ersten Begegnungen mit Handyvideos von einem Syrer auch als eine schockierende Erfahrung beschrieben:

»Das [erste Mal ein Handyvideo auf YouTube zu sehen; Anm. MM] war ein Schock. Das hat mich negativ überrascht. [...] Das war so ein Unterschied von dem, was wir im Fernsehen gehört oder gesehen haben und man konnte sich nicht vorstellen, dass diese Dinge in unserem Land passieren. Einmal haben wir ein Video gesehen, das war das erste Video, das war in der Region Panias. Das war ein Video von schlechter Qualität. Die öffentlichen Medien hatten gesagt, dass sich diese Leute außerhalb von Syrien befinden und dieses Video nicht in Syrien aufgenommen wurde. Plötzlich, oder vielleicht ein paar Tage später, sah man den gleichen Ort und die gleichen Leute, aber in einem einfachen Video und diese Leute erzählten was dort passiert ist und dass das Regime gelogen hat. Das war der erste Schock. Hier bekam ich das Gefühl, dass wir das Gehirn gewaschen bekommen haben.« (Gespräch mit M. 2015)

14 Dieser Umstand wurde auch von Besuchern von *The Pixelated Revolution* hervorgehoben (vgl. clipmedia 2012 <www.artort.tv/allgemein/documenta-13-rabih-mroue-the-pixelated-revolution/>; Walker Art Center 2012 <<https://www.youtube.com/watch?v=ZYXxPIh7zPo>>).

Zum einen widersetzt sich so gesehen die antithetische Ästhetik der Handy-Todesvideos in einem antagonistischen Gestus dem syrischen Regime und wendet zugleich seine militärische Waffengewalt in der Blickverschmelzung der subjektiven POV-Perspektive virtuell gegen uns als Betrachtende, um uns in das imaginäre Wir einer kollektiven Opferschaft im Syrienkonflikt einzuschließen. Diese imaginäre kollektive Opferschaft etabliert sich dabei in einer vergleichbaren Weise, wie es Benedict Anderson (2005 [1983]: 15 u. 41f.) einst für die Nation als imaginierte politische Gemeinschaft formulierte.¹⁵ Das relativ gleichzeitige Lesen der Tageszeitung vermag es bei Anderson eine Verbundenheit unter den Mitgliedern dieser Gemeinschaft, die sich nicht kennen, sich niemals begegnen oder gar voneinander hören werden, aufzubauen. In einer ähnlichen Weise vermag es auch der in den Rezeptionsbedingungen von Onlinevideos eingeschriebene mögliche gleichzeitige Videokonsum von potentiell Millionen Nutzenden, von denen ein Teil sogar durch die auf den Videoplattformen verfügbaren Funktionen der Kommentierung und Anzeige der Anzahl der Aufrufe ›sichtbar‹ wird, ein ebensolches Gefühl der Verbundenheit hervorzurufen.

Zum anderen richtet sich auch die Ästhetik eines gewaltvollen Blicks der Handy-Todesvideos auf uns als Betrachtende und drängt uns in eine spezifische Sicht der Geschehnisse in Syrien hinein. Als antagonistische Praktik im Syrienkonflikt beruht damit das Filmen des eigenen Todes mit der Handykamera auf einer besonderen Form der Gewaltanwendung: das Auferlegen eines bestimmten Blickes auf den Syrienkonflikt. Dieser auferlegte Blick begründet im Moment der Betrachtung der Gewalt und des Todes eine Zugehörigkeit zu einer kollektiven Opferschaft und ein damit einhergehendes Verpflichtungsgefühl. Für die protestierenden Menschen auf dem Tahir-Platz beschreibt Butler (2011: 122), dass diese sich mit der öffentlichen Organisation ihrer körperlichen Grundbedürfnisse in einer außerordentlichen Weise vulnerabel und zu Bildern machten. Aus dieser besonderen Vulnerabilität und Bildlichkeit heraus richteten diese die Forderung an die Welt, »zu registrieren, was dort geschieht, ihre Unterstützung zu bekunden und so in die revolutionäre Aktion mit einzutreten« (ebd.). Sie lösten damit eine Medienberichterstattung aus, die verhinderte, dass das Ereignis in den diskursiven Ellipsen verschwindet. Ebenso verbinden die Handyvideos der Syrer, die ihren eigenen Tod filmen, die Verbildlichung ihrer existentiellsten Vulnerabilität mit der

15 Wesentlich für Benedicts Argument ist, wie Strangelove (2010: 104) und auch andere hervorheben, nicht die Unterscheidung zwischen Gemeinschaften, die auf face-to-face Beziehungen basieren, und solchen, die auf virtuellen Beziehungen basieren, sondern die Bewusstwerdung dessen, dass jegliche Gemeinschaft auf einer geteilten Vorstellung ihrer Mitglieder fußt und in diesem Sinn immer schon eine imaginierte Gemeinschaft ist. So schreibt auch Anderson (2005 [1983]: 16): »Gemeinschaften sollten nicht durch ihre Authentizität voneinander unterschieden werden, sondern durch die Art und Weise, in der sie vorgestellt werden.«

Forderung an uns zu empfangen und zu antworten. Dies ist eine Verpflichtung, der wir uns kaum entziehen können. Denn wie in der Daumenkino-Installation, die *The Pixelated Revolution* auf der DOCUMENTA begleitete (vgl. Kapitel 1.1), hinterlassen die Videos ihre Spuren bei uns ebenso wie wir selbst unsere Spuren in der (Online-)Umgebung der Videos hinterlassen: in Form von Kommentaren, gezählten Aufrufen, Likes und Dislikes oder unserer nachverfolgbaren IP-Adresse. So gesehen wird das politische Potential eines ästhetisch und imaginär wirksamen, gewaltvollen Kamerablicks der Handy-Todesvideos in *The Pixelated Revolution* verdoppelt – ohne dies jedoch als solches anzuerkennen.

Eine imaginierte Verbundenheit mit einer kollektiven Opferschaft im Syrienkonflikt wird dabei bereits über die Ästhetik der Handy-Todesvideos und der damit in Relation stehenden diskursiven Bezüge begründet. Ihre ›Low-tech‹-Charakteristika – die verwackelten Einstellungen, der unscharfe Fokus, die verpixelte Bildqualität, die zu schnellen Schwenks und der unbearbeitete Synchronon – verweisen nach Fiske (2002: 387ff.) als das ›videolow‹ auf einen eingeschränkten Zugang zu technologischen Produkten und damit verbundenen Praktiken. Sie bedeuten damit einen niedrigen sozialen Status der mit der Aufnahme in Verbindung stehenden Protagonisten. Hierbei geht es im Kontext des Syrienkonflikts nicht bloß um den Aspekt der Glaubwürdigkeit der Videos. Vor allem wird die ›Low-tech‹-Ästhetik zu einer identitätsausweisenden und identifizierenden Variable. Dies wurde so auch von einem syrischen Gesprächspartner beschrieben: »[...] aber wenn man dieses Video sieht, versteht man, dass das einfache Leute sind und die Leute wie wir sind.« (Gespräch mit M. 2015) Diese Herkunftsbenennung der Videos als von ›einfachen‹ Leuten stammend wird einerseits zu einem Indikator einer gemeinsamen Geschichtlichkeit. Diese kollektive Geschichtlichkeit gründet sich auf das Nachempfinden bekannter Erlebnisse und Gefühle und verbindet die Syrer innerhalb und außerhalb der Konfliktregion zu einer vorgestellten Gemeinschaft des Lebens und Sterbens in Syrien:

»Und diese ganzen Videos, ich sag dir, du hast ganz bestimmt gemerkt als ich von meinem Bruder erzählt hab, und wenn der erzählt, da bist du sofort in der Szene drin, verstehst du? Und das ist jetzt, bei meinem Bruder kenne ich seine Stimme und das Dorf kenne ich, und dann bin ich dort durch dieses Video. Und das könnten mir die anderen gar nicht vermitteln oder andere im professionellen Fernsehen. Auch wenn das von dort aufgenommen wurde und dort gefilmt wurde, verstehst du? Ja, und dann dieses Wiedererkennen, diese Perspektive, und wir alle kucken Videos auf unseren Handys und wir wissen, wie das ist. Ja, und das ist schon berührend.« (Gespräch mit O. 2015)

Andererseits werden auch wir als Betrachtende in dieser kollektiven Erfahrung des Aufnehmens und Anschauens von Handyvideos miteingebunden. Die eigene Familiarität mit der Praxis des Handy-Videografierens identifiziert uns mit eben dieser

sozialen Gruppe und versichert uns der Aufrichtigkeit der Aufnahme aufgrund ihrer unprofessionellen Qualität, die sich als Gegenpol zu der professionellen Qualität der Aufnahmen staatlich kontrollierter Medienkanäle etabliert hat:

»Wenn das Video verwackelt ist und unprofessionell, dann hat das mehr Glaubhaftigkeit. Weil dadurch, dass die Leute diese professionelle Aufnahme gewöhnt sind und die wissen, dass es lügt. Und uns haben diese Medien die ganze Zeit belogen, was die da berichtet haben über die Zeit. Und jetzt ist es so, dass dieses Verwackelte, das ist das Wahre. Oder das ist, wenn ich das Video aufnehme, dann bekomme ich auch solche Aufnahmen. Und ich glaub, das war vielleicht dadurch, dass den Menschen solche Aufnahmen so familiär waren. Und das ist quasi neu mit dem Geschehen. Da hat es vielleicht die Glaubhaftigkeit gesteigert. Weil, jetzt so gefühlsmäßig hier ohne nachzudenken, ich glaub diesen Videos. Und das ist das Ausschlaggebende: die Menschen glauben das oder nicht. Und sie glauben es.« (Gespräch mit O. 2015)

Das ›videolow‹ umfasst im Kontext des Syrienkonflikts allerdings nicht nur den eingeschränkten Zugang zu hochentwickelten technologischen Produkten und Praktiken. Auch der Zugang zu militärischen Kampfmitteln wird adressiert. Denn die einfachen Leute werden als eine soziale Gruppe verstanden, die keinen Zugriff auf Waffen im herkömmlichen Sinn hat:

»Die Leute, die einfachen Leute, haben keine Waffen. Diese Waffen sind bei der Revolution [Rebellenkämpfer; Anm. MM] und von dem Regime. Und man muss sich schützen und, wie kann man sagen, einfach kämpfen. Und wer ein Video hat, ein Handy, der kann mit diesen Videos auch kämpfen. Man kämpft nicht nur mit Waffen, man kämpft mit Medien und mit Pflege oder mit Essen. Und ich glaube, das Regime hat mehr Angst vor diesen Videos als vor den echten Waffen. [...] Ein Video aufzunehmen ist wie eine Waffe. Vielleicht hat es nicht die gleiche Wirkung, aber es hat eine ähnliche Wirkung wie eine Waffe.« (Gespräch mit M. 2015)

Die Handy-Todesvideos treten somit als eine ästhetische und diskursive Waffe des syrischen Widerstands auf, die nicht weniger gewaltvoll und -wirksam ist als es die militärischen Waffen des syrischen Regimes sind – auch wenn ihr Effekt sich in einer anderen Weise entfaltet. Wie es bereits Butler für die Napalm-Bilder des Vietnamkriegs beschrieben hat, sind es vor allem die Bilder, die die Öffentlichkeit nicht sehen soll, die eine Realität liefern, »die das hegemoniale Feld der Darstellung selbst zerstör[en]« (Butler 2004: 177). D.h. gerade in dem vermeintlich friedlichen Bestreben eine alternative Form der Öffentlichkeit zu etablieren und Bilder des Syrienkonflikts sichtbar zu machen, die das syrische Regime zu verhindern sucht, wird ihr gewaltvoller Effekt wirksam. Der gewaltlose Eindruck des Filmens des eigenen Todes nach dem Motto: »you can shoot pictures with a camera, not bullets« (DiepstratenJoris@netspanner 2011), wird in diesem Sinn unterlaufen. Stattdessen

treten die Handy-Todesvideos als eine alternative Form des gewaltsamen Kampfes hervor, deren potentielle ›Kampfstärke‹ sich auch darin zeigt, dass sie in der Lage sind, umfangreiche Reaktionen des syrischen Regimes zu evozieren. Diese umfassen nicht nur das konkrete In-Visier-nehmen von Handyfilmenden, sondern auch den Rückgriff auf elektronische Kampfeinheiten (wie die Syrian Electronic Army¹⁶), die sich mit dem Löschen und Umdeuten bereits kursierender und der Produktion und Verbreitung eigener Videos sowie mit dem Angreifen oppositioneller syrischer Webseiten oder ›feindlicher‹ westlicher Nachrichtenwebseiten befasst (vgl. Lynch/Freelon/Aday 2014: 10; Noman 2011). Den eigenen Tod mit der Handykamera innerhalb des Syrienkonflikts zu filmen bedeutet damit eine alternative Form des gewaltsamen Kampfes: Es ist ein ästhetisch und diskursiv geführter Kampf, in dem einer (scheinbar) übermächtigen technologischen und physischen Gewalt eine Gewalt der Handy-Todesvideos gegenübergestellt wird. Diese ästhetisch und diskursiv wirksame Gewalt weist dabei von den direkt und indirekt beteiligten Syrern innerhalb und außerhalb der Konfliktregion hinaus auf uns als Betrachtende vor dem Bildschirm. Sie bindet uns aufgrund der eigenen Vertrautheit mit dem Aufnehmen und Ansehen von Handyvideos in das imaginierte Wir einer kollektiven Opferschaft des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt ein.

Die besondere Bedeutung der Handy-Todesvideos zeigt sich hierbei vor allem in einem Ineinandergreifen von sich ergänzenden Überlebensstrategien des syrischen Widerstands. Das Streben nach einer zukünftigen Geschichtlichkeit und Gerichtbarkeit des Todes in Syrien wirkt mit einer Herstellung der Betrauerbarkeit und Vergeltbarkeit desselben zusammen. Das Resultat ist eine lebensbedeutende Praxis, die in den Handy-Todesvideos eine Materialisierung findet, die politisch wirksam ist, indem sie sich als vermeintliche Antagonistin einer politisch motivierten ästhetischen und diskursiven Auslassungspraxis des syrischen Regimes positioniert. Dabei wirken diese antagonistischen Praktiken nicht auslöschend gegeneinander, sondern verstärken sich und rufen mitunter unintendierte Effekte hervor. Dies zeigt sich bspw. darin, dass sich die Videos oppositioneller Akteure im Syrienkonflikt bereits frühzeitig nicht mehr ausschließlich gegen das syrische Regime richteten, sondern in einen Wettstreit unterschiedlicher Oppositionsfraktionen um finanzielle Ressourcen und politische Unterstützung eingebunden wur-

16 Die Syrian Electronic Army (SEA) ist eine Hacker-Gruppe, die erstmals 2011 aktiv wurde, als der Syrienkonflikt sich mehr und mehr in Richtung eines Bürgerkrieges entwickelte (vgl. Ferran 2013). Die SEA zog vor allem mit ›Denial-of-service‹ (DDos)-Angriffen auf die Social-Network-Profile von Regierungsinstitutionen und westlichen Medienkanälen Aufmerksamkeit auf sich (vgl. Fisher/Keller 2011). Bis heute ist unklar, in welcher Beziehung die SEA tatsächlich zum Assad-Regime steht. Jedoch ist zumindest von einer gewissen Nähe zum Assad-Regime auszugehen (vgl. Betram 2017: 9f.). So werden die Aktivitäten der SEA in der ›Cybermost-wanted‹-Liste des FBI auch als »in support of the Assad regime« (ebd.: 5 [Hervorh. i. O.]) beschrieben.

den. Indem sich die oppositionellen Akteure hier mehr als Konkurrernde denn als Verbündete sahen, wurden die Videos Teil eines wechselseitigen Vernichtungskampfes (vgl. Lynch/Freelon/Aday 2014: 8). Hier zeigte sich ein narratives Eigenleben der Videos, das außerhalb der Einschlussmöglichkeiten der einzelnen Akteure stand und ihre Versuche, die Narration über die Videos und den Syrienkonflikt zu kontrollieren, aushebelte oder gar gegen sie selbst wendete. Die Praxis der Aufnahme und Verbreitung amateurhafter Handyvideos von gewaltsamen und tödlichen Szenen entwickelte sich so schnell zu einer standardmäßigen Kampfpraxis für die meisten Konfliktparteien, so dass die Videos bereits Anfang 2012 – kaum ein Jahr nach den ersten Protesten in Syrien – als verschärfende und aufrechterhaltende Kraft des Konflikts selbst wahrgenommen wurden (vgl. ebd.: 10; Gespräch mit B. & J. 2015).

Die ›First-person‹-Handy-Todesvideos sind damit widerständig im mehrfachen Sinn: Sie sind eine ästhetische und diskursive Praktik, die sich den Kontrollversuchen einzelner Akteure widersetzt. Sie sind ästhetische und diskursive Materialisierungen von den Geschehnissen in Syrien, die sich innerhalb einer Online-Umgebung einer möglichen Wahrnehmungs- und Reaktionsverweigerung von Betrachtenden abseits der Konfliktregion widersetzen. Und schließlich sind sie als ästhetische und diskursive Überlebensstrategie in die Widerstandspraxis der syrischen Opposition eingebunden – ein Aspekt, der sich im nächsten Kapitel in der Martyrisierung der Filmenden wiederfindet und mit einem journalistischen Antrieb verbindet.

3.2 »Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs.22-12-2011«: Das Video-Martyrium

One Syrian resident says: ›The minute you hold a camera, you are a target for the snipers.‹

ewretr33 (2012: 0:04-0:10)

Lautes Maschinengewehrfeuer vor einem unscharfen, überbelichteten Bild. Der linke Bildrand ist durch ein gestricktes Kleidungsstück, vermutlich der Pullover oder die Jacke des Filmenden, abgeschnitten. Ein Insert erscheint im Bild: »Homs The 24 years old martyr Basel Alsayyed, got targeted and shot in the head by Assad's thugs on 22-12-2011«. (vgl. Abb. 3)

Im freien rechten Bildbereich stürzen schattenhafte Gestalten davon und verschwinden links aus dem Bild. Die Kamera scheint eng am Oberkörper des Filmenden, halb abgeschirmt von der Umgebung, zu liegen. Undeutliche Ausrufe und Schreie von Menschen sind zu hören. Die Beschriftung des Inserts wechselt: »because he insisted to document Assad's crimes against Baba Amr, Homs by his camera.« Eine aufgeregte Männerstimme in scheinbar unmittelbarer Nähe zur Kamera

Abb. 3: *hoyarti1* (2011): *Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs.22-12-2011*



ruft dreimal: »Allah Akbar!« Dann wird das Bild unruhig, beginnt zu schwanken und kippt nach links. Der Filmende scheint mit der Kamera zu Boden zu fallen. Seine Kleidung füllt das gesamte Bild aus, das sich in einer Linksrotation dreht. Das Insert wechselt erneut: »He was shot when trying to document the shooting of thugs on innocent people from a checkpoint.« Das Bild ist kurz überbelichtet. Ein Knistern ertönt, während die Ausrufe und das Maschinengewehrfeuer anhalten. Das Bild wird schwarz. Die Ausrufe verstummen und eine weitere, undeutliche Männerstimme ertönt. Im Insert liest sich: »The martyr died later of his wounds on 29-12-2011.« Aufgeregte Schreie und einzelne Ausrufe, schließlich ein anhaltendes Stimmengewirr und Maschinengewehrfeuer sind zu hören. Das Insert wechselt ein letztes Mal: »Glorified your will, your bravery, your devotion, brother.« Das Bild bleibt schwarz, während die Tonspur weiterläuft und sich das Geschehen dramatisch zuzuspitzen scheint. Die Tonspur bricht unvermittelt ab und das Video endet. (vgl. *hoyarti1* 2011)¹⁷

17 Das Video wurde auf YouTube am 30.12.2011 mit dem Titel *Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs.22-12-2011* hochgeladen und kann unter <https://www.youtube.com/watch?v=uYW3Ec_6rGI> abgerufen werden. Eine ausführliche Beschreibung findet sich im Anhang unter 6.3.

An dem videodokumentierten Tod des syrischen Videografen Basel Alsayyed¹⁸ lässt sich nachvollziehen, wie das Filmen des eigenen Todes mit einer medialen Martyrisierungspraxis in Verbindung steht, die eine wichtige Stellung im syrischen Widerstandskampf einnimmt. In der diffraktiven Betrachtung zeigt sich hierbei eine Verschiebung zwischen Martyrium bzw. Märtyrertod und Video, die als Figuration des Video-Martyriums sichtbar wird. Dieses hebt sich vom sogenannten Märtyrervideo ab, das seine Ursprünge im libanesischen Bürgerkrieg (1975-1990) hat. Nach Erscheinen des ersten Märtyrervideos im Jahr 1985 kam es hier schnell zu einer Ritualisierung, die die Videos zu einem festen Bestandteil von Selbstmordattentaten werden ließ. Die testamentarisch inszenierten Videobotschaften der Selbstmordattentäter wurden meist noch am gleichen Tag des Anschlages im staatlichen Fernsehen gesendet (vgl. Graitzl 2012: 123; Mroué 2006: 183). In ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit den libanesischen Märtyrervideos *Three Posters* (2000), die auf dem zufälligen Fund des ungeschnittenen Materials der Videobotschaft des Selbstmordattentäters Jamal Sati von 1985 fußt, weisen Elias Khoury und Rabih Mroué dabei auf die besondere Rolle hin, die das Video schon damals in der Konstitution des Martyriums und des Märtyrers einnahm: »The act of martyrdom begins the moment he [Jamal Sati; Anm. MM] faces the camera because it appears that in his mind, when he achieves the ›final take,‹ he becomes the martyr.« (Mroué 2006: 183) Auch im Zuge der Anschläge vom 11. September entstanden Märtyrervideos, die damals von einem eigenen Fernseheteam der für die Anschläge verantwortlichen Organisation al-Qaida aufgenommen wurden und sich entsprechend durch eine starke Professionalisierung auszeichneten. Heute findet sich diese Videopraxis bei vielen – vorrangig islamistischen – Gruppierungen, wobei die Verbreitung nicht mehr allein über das Fernsehen, sondern zunehmend über das Internet stattfindet. Im Zuge der Selbstmordattentate jüngster Zeit, die in erster Linie mit dem IS in Zusammenhang stehen, zeigt sich dabei eine Fortbewegung von einem professionellen Anspruch. Märtyrervideos – in der deutschen Berichterstattung meist als Bekennervideos betitelt – werden von den Tätern selbst mit dem eigenen Handy aufgenommen und vor allem über soziale Netzwerke verbreitet. (vgl. Graitzl 2012: 123; Diehl 2016; Sydow 2016)

In den folgenden Abschnitten vollziehen wir ausgehend von dem Todesvideo von Basel Alsayyed eine mit den Handy-Todesvideos und der damit verbundenen Martyrisierungspraxis stattfindende Bewegung vom Märtyrervideo zum Video-Martyrium nach. In unserem diffraktiven Blick überlagert sich dieses Video mit unterschiedlichen Videoereignissen (dem *netspanner*-Video, einem CNN-Bericht

18 Auf YouTube und in der internationalen Berichterstattung finden sich verschiedene Schreibweisen des Namens des syrischen Videografen, wie bspw. Basel Alsayyed, Basil Al Sayed, Basel Al Sayid, oder Bassel as-Saidi, die vermutlich auf ungenaue Übersetzungen des Arabischen in das lateinische Schriftsystem zurückzuführen sind.

zum Tod von Basel Alsayed sowie zwei Bekennervideos von Anschlägen, die mit dem IS in Verbindung stehen), der Videoperformance *Three Posters* und Aussagen aus den Gesprächen mit Syrern. Hierbei wird nicht nur eine starke Situierung der Videoereignisse sichtbar, die mit der Figuration des Video-Martyriums in Verbindung stehen und über ihren spezifischen Erscheinungskontext – dem Syrienkonflikt – wie auch ihrem medialen Erscheinungsort – YouTube – hinausweisen. Auch zeigt sich ein komplexes figuratives Zusammenspiel zwischen dem Video-Martyrium, dem Todesschock und der Kamera-/Waffengewalt. Die Herstellung einer solidarisierenden Betrauerbarkeit innerhalb derer die Bezugnahme auf eine besondere Vulnerabilität der Aufnahme ebenso wesentlich ist wie eine Politisierung des Martyriums bzw. des Video-Martyriums gerät daher ebenfalls in den Fokus der Betrachtung.

»willing to throw himself at death«: Vom Märtyrervideo zum Video-Martyrium

Wie im Fall des *netspanner*-Videos blieb der Tod von Basel Alsayed kein isolierter Videomoment auf YouTube, sondern wurde von der internationalen Berichterstattung aufgegriffen. Am gleichen Tag, an dem das zitierte Video auf YouTube hochgeladen wurde, strahlte CNN einen Bericht aus, der auf YouTube unter dem Titel *CNN Farewell to Basil Al Sayed 12 30 2011*¹⁹ zu finden ist (vgl. ewretr33 2012). Basel Alsayeds Leben und Tod werden hier in eine Debatte um die Unverzichtbarkeit und Heldenhaftigkeit syrischer Bürgerjournalisten eingebettet, die mit dem Aufnehmen von Videos bereitwillig ein großes persönliches Risiko eingehen und sich ihrem möglichen Tod entgegenstellen. CNN zitiert in diesem Sinn einen Cousin von Basel Alsayed wie folgt: »He chose the field of videography to specialise in because here the person who chooses this must be brave and forward and, as we say, willing to throw himself at death. And he chose this profession knowing it has a very high risk.« (ebd.: 0:46-1:01)

In diesem Zitat wird indirekt auf das islamische Märtyrertum²⁰ rekurriert, indem das Videografieren selbst zu einer Praktik erhoben wird, die die willentliche Selbstopferung voraussetzt. Die islamische Märtyrertradition geht auf das 7. Jahrhundert zurück, als der Enkel des Propheten Mohammed, Hussein, in der Schlacht von Kerbela lieber im Kampf gegen den »unrechten« Herrscher Yesid für den »wahren« Glauben starb, als den Islam zu verraten (vgl. Schweizer 2015: 135). Sich für

19 Das Video ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=OLB3aYg7vY>> abrufbar.

20 Der Begriff des Märtyrers findet in der islamischen Tradition nicht nur für diejenigen Anwendung, die im Kampf für den islamischen Glauben oder bei seiner Verteidigung von Ungläubigen oder Tyrannen getötet wurden. Auch diejenigen, die anderweitig mit oder ohne äußere Gewalteinwirkung einen vorzeitigen Tod erleiden oder im Leben den großen Dschihad, d.h. den inneren Kampf des Gläubigen gegen die eigenen Schwächen und Begierden, verfolgen, werden so bezeichnet. (vgl. Pistor-Hatam 2018)

die lebensgefährliche Profession des Videografierens zu entscheiden, wird in diesem Sinn zu einer Entscheidung für die ›richtige‹ Sache und die Selbstopferung für diese nach Vorbild des ersten islamischen Märtyrers Hussein geformt.

Generell lässt sich der Ursprung des islamischen Märtyrertums dabei zwar im schiitischen Glauben²¹ finden. Jedoch gewann es nach seiner erfolgreichen Instrumentalisierung durch Ayatollah Khomeini im Zuge der iranischen Revolution 1979, während derer der damalige iranische Schah Mohammad Reza Pahlevi zu Fall gebracht und der Weg für die heutigen Machtstrukturen im Iran geebnet wurden, auch an Attraktivität für sunnitische Radikale (vgl. ebd.: 138). Zu dieser Zeit bildete sich eine Variante des islamischen Martyriums aus, das den im islamischen Glauben stark tabuisierten Selbstmord im Widerstand gegen eine »ungerechte Herrschaft« (ebd.) als heiligen Opfertod im islamischen Freiheitskampf idealisierte, der mit dem sofortigen Einzug in das Paradies belohnt werde. Wie dabei 1979 tausende iranische Demonstrierende »todesverachtend« (Schweizer 2016: 399) dem Schussfeuer der Regierungstruppen entgegenrannten,²² wird in dem obigen Zitat der Todesmut bzw. ein Wille zum Tod als notwendige Tugend benannt, die syrische Videografierende mitbringen müssen, um diese hochriskante Profession ausführen zu können.

Auffallend ist im CNN-Bericht dabei, dass der märtyrerische Aspekt des Todes von Basel Alsayyed nicht explizit adressiert wird, wohingegen dieser das Leitmotiv im eingangszitierten YouTube-Video darstellt. Stattdessen findet eine Übersetzung dieser selbstopfernden Praktik in einen hochanzusehenden Beruf statt: Das Videografieren wird hier als eine äußerst gefährliche, mitunter tödliche Profession diskursiviert, die mit Ruhm und Ehre verbunden ist. Entsprechend werden die syrischen Videografierenden als Helden des syrischen Widerstandkampfes benannt, die selbst zu Opfern werden: »Those heroes have documented sometimes terrible bloodshed. But all too often they become victims themselves.« (ewretr33 2012: 1:50-1:58) Diese diskursive Umdeutung ist deswegen signifikant, da der Tod hier nicht der Heroisierung vorausgeht, d.h. als ihre notwendige Bedingung benannt wird,

21 Die Spaltung der islamischen Gemeinschaft in Sunniten und Schiiten, wobei bei Letzteren noch mal die Siebener- und die Zwölfer-Schiiten zu unterscheiden sind, geht auf die Streitfrage um die rechtmäßige Nachfolge Mohammeds nach seinem Tod im Jahr 632 zurück und entwickelte sich in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten zu einem tiefgreifenden intrareligiösen Konflikt. Mit der Übernahme des Märtyrerkultes in den syrischen Widerstandskampf zeigt sich daher vor allem auch die konfessionelle Dimension des syrischen Bürgerkriegs, wenn die vorrangig sunnitische Opposition sich gegen das alawitische Assad-Regime (wobei die Alawiten oft in die Nähe der Schiiten gerückt werden) wendet, die als abtrünnige Herrschende von den ›Rechtgläubigen‹ gestürzt werden sollen. (vgl. ebd.: 127ff.)

22 Ähnliches ereignete sich im Iran nur wenige Jahre später erneut, als sich während des Irak-Iran-Krieges iranische Soldaten in das Granatfeuer der überlegenen Militärkräfte von Saddam Hussein warfen (vgl. ebd.).

sondern lediglich seine willentliche Inkaufnahme. Der heldenhafte Status der syrischen Videografierenden begründet sich somit nicht aus ihrem Tod heraus, sondern aus ihrem todesmutigen Einsatz für die Aufnahme, die eine vorherrschende Ungerechtigkeit bzw. eine als ungerechtfertigt definierte exzessive Gewaltanwendung dokumentieren soll.²³ Ästhetisch zeigt sich dies im Todesvideo von Basel Alsayyed durch den vom Körper des Filmenden verdeckten linken Bildrand, der den Eindruck vermittelt, dass die Kamera durch den Filmenden geschützt wird, indem er sie eng an sich drückt und von dem Gewehrfeuer abschirmt.

Ganz ähnlich wird auch ein Martyrium im *netspanner*-Video begründet, wenn der Tod des Filmenden ungewiss bleibt und trotz dieser Ungewissheit Kommentierende dazu bewegt werden, ein Martyrium auszurufen: »All the brave Syrian martyrs. This brave camera-man one of them.« (vgl. Róza El-Hassan@netspanner 2011) Wie im Video zu Basel Alsayyeds Tod ist es hier nicht der Tod des Filmenden selbst, der sein Handeln als märtyrerisch ausweist, sondern sein todesmutiger Einsatz für die Aufnahme. In beiden Videos ist es dann auch nicht die Kamera, sondern der Filmende, der vom Schussfeuer getroffen wird. Wesentlich in dieser Praxis des Videografierens bleibt jedoch, dass die Filmenden nicht filmen, um zu sterben. Denn anders als in den libanesischen Märtyrervideos, in denen sich die Selbstmordattentäter bereits als Märtyrer erklärten, bevor sie überhaupt gestorben sind und damit ein zukünftiges Ereignis – den Anschlag, ihren Tod und ihre Martyrisierung – vorwegnehmen und festschreiben (vgl. Mroué 2006: 183f.), filmen die syrischen Videografierenden für das ›Überleben‹ der Aufnahme. Der heldenhafte bzw. märtyrerische Aspekt dieser Praxis liegt damit nicht im Moment des Todes, sondern im Schützen der Aufnahme unter Einsatz des eigenen Lebens. So wurde auch in den Gesprächen mit Syrern der Schutz von Anderen als möglicher Grund für ein Martyrium benannt (vgl. Gespräch mit M. 2015).²⁴

23 Ein weiterer Grund für die Nicht-Benennung des Martyriums kann auch darin gesehen werden, dass sich der islamische Märtyrerkult in Form von terroristischen Selbstmordattentaten, die sich gegen einen »ungläubigen Westen« (Schweizer 2016: 388) richten, als ein wesentlicher Aspekt des islamischen Feindbildes im Westen etabliert hat und daher keine direkte Bezugnahme im Sinn eines nach westlichen Kriterien als heroisch zu beurteilenden Freiheitskampfes zulässt. Zudem würde, so Schweizer (2016: 400), für die Bürger der westlichen »satierten Wohlstandsgesellschaft« (ebd.) die unter Muslimen keineswegs unübliche Bereitschaft zum Märtyrertod angesichts aussichtsloser Zukunftsperspektiven fremdanmuten und kaum nachvollziehbar erscheinen.

24 Nach einem engen Suizidbegriff, wie er von Maurice Halbwachs (1930: 170) eingeführt wurde, ließe sich im Fall der syrischen Videografierenden daher auch nicht von einem Akt des Selbstmordes sprechen, da ihnen die Intentionalität des Sterbens fehlt. Anders würde sich dies hingegen nach der Definition des Selbstmordes nach Émile Durkheim (1897: 13) verhalten, die einen Willen zum Sterben nicht voraussetzt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Lorenz Graitle (2011: 24f. u. 72ff.).

Wenn Mroué (2006: 183) dabei für die libanesischen Märtyrervideos festhält, dass die alleinige Voraussetzung für deren Ausstrahlung in den 20-Uhr-Nachrichten des staatlichen libanesischen Fernsehens der Tod des Attentäters war – d.h. der Erfolg oder das Scheitern der Selbstmordmission wie auch die Bedeutsamkeit des Ziels des Attentates dafür unerheblich waren –, zeigt sich der Tod hier als primärer konstituierender Aspekt des Martyriums. Alleine der Tod begründet die öffentliche Bekanntmachung des Martyriums, die es vollendet. Im *netspanner*-Video hingegen konstituiert und vollendet sich das Martyrium bereits mit dem Video selbst, denn der tatsächliche bzw. bestätigte Tod des Filmenden ist weder eine Voraussetzung für die Veröffentlichung des Videos noch für das Ausrufen des Martyriums. Ausschließlich die Opferbereitschaft des Filmenden für das Videomaterial, wie es sich markant in der Aufnahme von Basel Alsayyeds Tod materialisiert und als heldenhafter Einsatz im CNN-Bericht benannt wird, ist Impulsgeber der Martyrisierung.

Unter einer diffraktiven Perspektive wird damit sichtbar, dass sich bei den zitierten syrischen Todesvideos weniger von Märtyrervideos sprechen lässt als vielmehr von einem Video-Martyrium: ein Martyrium, das sich nicht ausschließlich über den Tod einer Person, sondern vorrangig über die Aufnahme und Öffentlichwerdung eines selbstaufopfernden Handelns für eine ›gerechte‹ Sache definiert. In den zitierten Videos ist der tatsächliche Tod der syrischen Videografierenden nicht entscheidend, sondern ihr mutiges Handeln, das den Tod zwar nicht ausschließt, jedoch ebenso wenig zur zweckerfüllenden Bedingung macht. Denn das vorrangige Ziel der syrischen Videografierenden ist das Erstellen und Verbreiten von Videodokumenten von ungerechtfertigten Gewaltanwendungen im Sinn einer widerständigen Praktik. Das Video-Martyrium rekuriert damit auf das ursprüngliche Motiv des islamischen Martyriums, dessen Wesen nicht der Tod, sondern die Aufopferung für das Überleben der ›richtigen‹ Sache oder der Anderen ist (vgl. Gespräch mit M. 2015; Schweizer 2015: 135).

In den libanesischen Märtyrervideos wie auch in den sogenannten Bekennervideos islamistisch motivierter Anschläge der jüngsten Zeit, die mit dem IS in Verbindung stehen, zeigt sich hingegen eine Verkehrung dieses Motivs. Der Tod (der eigene und der der Anderen) wird zum Zweck des martyrerischen Handelns selbst erklärt und in die Vorstellung des Jihads – verstanden als bewaffneter Kampf gegen die Feinde des Islams – eingebunden. So verlauteten bspw. die Täter der Anschläge in Würzburg und Berlin 2016 in ihren mit dem eigenen Handy im Selfie-Modus aufgezeichneten Videos:

»Ich werde eine Märtyrer-Attacke in Deutschland ausführen. [...] Und ich werde euch in euren Häusern und Straßen schlachten.« (BILD.DE 2016)

»Schließlich verspreche ich, mich aktiv am Jihad gegen die Feinde Allahs zu be-

teiligen so viel ich kann. [...] Ich verpflichte mich dem Islam und gelobe, so viel Blut zu vergießen, wie es für den Islam nötig ist.« (Malarich 2016)

In der gegenwärtigen Auslegung radikal islamistischer Strömungen etabliert sich der Jihad insbesondere auch dann als eine Gegenfigur zum Video-Martyrium, wenn er sich explizit gegen journalistische Aktivitäten wendet (vgl. Seesemann 2015; ROG 2015). So sieht bspw. Reporter ohne Grenzen einen »Jihad Against Journalists« (ROG 2015) durch den IS stattfinden, wenn jeder kritische Artikel als kriegerischer Akt und jeder kritisch eingestellte Journalist kategorisch als feindlicher Soldat und damit als militärisches Ziel definiert wird (vgl. ebd.: 6). Mit Blick auf den CNN-Bericht zu Basal Alsayyeds Tod aus der Anfangsphase des Syrienkonflikts lässt sich darin nicht nur eine Fortführung und Ausdifferenzierung der Gegenbewegung zur zivil-journalistischen Praxis der syrischen Videografierenden sehen. Ebenso wie innerhalb der Figuration der Waffen-/Kameragewalt bildet sich hier eine Interferenz zweier gegenläufiger Praktiken ab, bei der sich ihre antagonistischen Bewegungen überlagern und gemeinsam nur umso stärkere Effekte – hier der Martyrisierung bzw. Heroisierung – evozieren. So werden im CNN-Bericht dann auch die Videodokumente der syrischen Videografierenden zu menschenrechtlichen Heldentaten erklärt, wenn ein Menschenrechtsaktivist zur Bedeutsamkeit dieser Videos wie folgt zu Wort kommt:

»These [the videos of citizen journalists; MM] are the real essence of freedom of speech we dream for, because they are trying to pass the message [...] through ourselves to the international community. And without them, I think their messages would hardly to be imagined without their efforts. They are the great heroes. Indeed.« (ewretr33 2012: 1:26-1:50)

Die Videos werden hier zur erträumten Essenz der Meinungsfreiheit, die in den späteren jihadistischen Bestrebungen des IS gerade unterbunden werden soll. Ein ganz ähnliches Moment lässt sich auch in den Kommentaren zum *netspanner*-Video finden, wenn auf die Desinformationskampagne des syrischen Regimes in den 1980er im Zusammenhang des sogenannten ›Massakers von Hama‹ Bezug genommen und auf die gegenwärtige Handydokumentation seiner Verbrechen verwiesen wird:

»**Souria2011archives** Syrian Government has banned foreign reporters so it can arrest, torture and slaughter thousands of pro-Democracy protesters, like when they killed over 100,000 people nationwide in 1980's. The Regime has been ›busted‹ by the young people with Cell phones documenting Dictators massacres of unarmed civilians and then by putting these crimes up on youtube for the world to see. The alawite police state has therefore made it a priority to kill the Video-tapers to cover up the truth.« (netspanner 2011)

Das Filmen des eigenen Todes im Syrienkonflikt bedeutet damit in Hinblick auf die Figuration des Video-Martyriums eine widerständige Praktik, die sich nicht nur auf den Tod, sondern zuvorderst auf das Überleben richtet und heute auch als eine Gegenfigur zum islamistisch motivierten Jihad in Erscheinung tritt.

»[...] a very, very vulnerable position.«: Die Vulnerabilität der Aufnahme

Ein auffallend großes Gewicht wird im CNN-Bericht zu Basel Alsayyeds Tod auf die Herausstellung der besonders schutzlosen Situation gelegt, in die sich die syrischen Videografierenden mit ihren Kameras begeben. So wird im Korrespondentengespräch zwischen CNN Washington und CNN London die Vulnerabilität und gleichzeitige Tapferkeit und Unerschrockenheit der syrischen Videografierenden benannt: »When you raise a camera to some military force so to threaten to take photographs and that military doesn't want to get photographed, you're putting yourself in a very, very vulnerable position. It takes a lot of guts to do that.« (ewretr33 2012: 2:43-2:54)

Diese Vulnerabilität bezieht sich jedoch nur auf den ersten Blick alleine auf die Filmenden. Auf der ästhetischen Ebene des Todesvideos von Basel Alsayed zeigt sich eine besondere Vulnerabilität der Kamera bzw. der Aufnahme, die das schützende und selbstaufopfernde Handeln der Filmenden erst evoziert. So spricht die verwackelte und unscharfe POV-Perspektive des Videos ebenso für die extreme Gefahrensituation, in der sich die Kamera befindet, wie auch der durch den Körper verdeckte linke Bildabschnitt. Damit wird die Aufnahme, wie es Günter Thomas (2017: 235) für den Körper des Märtyrers beschreibt, der mit seinem Tod zum Schweigen gebracht werden soll, zum zentralen Träger der Kommunikation: Die Vulnerabilität des Märtyrers materialisiert und manifestiert sich mit der körperbezogenen Videoästhetik in der Aufnahme. Mit der Aufnahme wird dadurch nicht nur eine ähnlich »deutungsoffene und semantisch unbestimmt[e] und doch zugleich dicht[e], wuchtig[e] und erinnerbar[e]« (ebd.) Wirkung erreicht wie mit der Kommunikation des Märtyrerkörpers. Auch wird eine bedingte Verwundbarkeit zwischen Aufnahme und Filmenden in der syrischen Praxis des Videografierens begründet. Sichtbar wird dies speziell im Zusammenspiel mit der Figuration der Kamera-/Waffengewalt. Denn die militärische Gewalt des syrischen Regimes richtet sich im Todesvideo von Basil Alsayed wie auch im *netspanner*-Video in erster Instanz nicht gegen die Filmenden. Sie richtet sich gegen die Aufnahme, die unter Einsatz von Waffengewalt verhindert werden soll. In den zitierten Todesvideos wird damit die Aufnahme nicht zuletzt dann als schützenswert ästhetisiert und diskursiviert, wenn die syrischen Videografierenden sich in besonderer Weise verwundbar machen und ihr eigenes Leben einsetzen, um das ›Überleben‹ der Aufnahme zu sichern. Denn sie stehen nicht per se im Fadenkreuz der Militärkräfte. Erst mit der Kamera in Anschlag werden sie zu ihrem strategischen Ziel.

In der Hervorhebung des Mutes, den es für die syrischen Videografierenden erfordert, sich dieser extrem verwundbaren und schutzlosen Situation für die Aufnahme auszuliefern, lässt sich mit Blick auf die Figuration des Todesschocks der Versuch sehen, die affektive Wirkung des Todes der Filmenden zu verstärken, um die Martyrisierung und eine besondere Form der Betrauerbarkeit der syrischen Videografierenden zu legitimieren. In einem solidarisierenden Effekt richtet sich diese vor allem auf uns als Betrachtende. Bereits der zitierte Ausschnitt des CNN-Berichts vermittelt diesen Eindruck, wenn die Dokumente der syrischen Videografierenden in die Nähe der Menschenrechte gerückt werden und ihre heroische Botschaft durch uns an die internationale Gemeinschaft übermittelt wird. Wir werden damit in einer Weise in den syrischen Widerstandskampf eingebunden, die uns im doppelten Sinn als vermittelnde Instanz etabliert: Zum einen treten wir als notwendige Distribuierende der Botschaft der syrischen Videografierenden auf. Das wiederholte Aufrufen, Ansehen und Verbreiten der Videos ebenso wie ihre Kommentierung und Diskussion sind die Schwellenmomente in der öffentlichen Resonanz, die das Martyrium erst konstituieren. Zum anderen sind wir gleichzeitig die Überbringenden einer – von einer westlichen Vorstellung ausgehend – ersehnten Meinungsfreiheit für das unterdrückte syrische Volk.

Verstärkt wird diese solidarisierende Betrauerung, wenn wir auf die Kommentare zum *netspanner*-Video blicken, in denen es bspw. heißt: »Listen to the voice of his friend when he recovers him dead and open your heart to incredible human suffering in Syria. Support Syrians with your solidarity and stop bloodshed.« (RózaEl-Hassan@netspanner 2011) Indem der (vermeintliche) Tod des Filmenden für die Aufnahme hier zum Ausgangspunkt eines undifferenzierten Solidarisierungsaufrufs wird, werden die Linien des Konflikts weitergezogen, wenn wir nicht nur Verbundenheit mit allen (widerständigen und leidenden) Syrern demonstrieren, sondern auch das Ende des Blutvergießens herbeiführen sollen. Eine solidarische Betrauerung wird im CNN-Bericht sogar zu einer notwendigen Reaktion stilisiert, wenn hinter dem Insert »SYRIAN VIDEOGRAPHER MOURNED – ›Citizen journalist‹ dies of sniper fire in Homs« (vgl. ewretr33 2012: 2:05-2:25) der CNN-Korrespondent Matthew Chance folgende Sätze formuliert:

»Yah, and I am not sure how much that's [the great risk for these courageous young men; MM] really appreciated. We get used to see these very grainy, very shaky images on our television sets we've been, you know, witnessing over the past year of the uprising in Syria and in other countries of the Arab world as well.« (ebd.: 2:22-2:39)

Damit werden wir zu Mitstreitenden im syrischen Widerstandskampf um die Bedeutung der Videos und des Todes der syrischen Videografierenden ausgerufen.

In diesem Abschiedsbericht von CNN findet sich zudem der innerhalb der Figuration des Todesschocks benannte Impuls wieder, den Toten im Widerstandskampf

eine Identität und Geschichte zuzuweisen. Im eingespielten Videobericht werden sowohl die Arbeit und der Tod von Basel Alsayed adressiert als auch kurze Bezüge zu seinem Leben und seiner Familie hergestellt. So erhält nicht nur sein Cousin das Wort, um uns etwas über seine Beweggründe und seine Persönlichkeit mitzuteilen. Auch wird festgehalten, wo Basel mit seiner Familie gelebt hat. Sein Tod wird damit als Verlust eines individuellen Lebens gekennzeichnet, das für einen bestimmten Zweck eingesetzt wurde und gerade aufgrund dieser Zweckgerichtetheit besondere Anerkennung und eine gemeinschaftliche Trauerleistung verdient:

»I think the motivation is that they really believe, a lot of this people really believe, probably quite rightly, that they're, they are doing their bit to push forward whatever protest cause that they are supporting at that time. [...] But all of them were working towards one objective which was to gather sort of documentary evidence that possibly in the future could be used in, in war crime trials against the perpetrators of the excesses in Syria. And I think the people who do this, do so much, very much with a purpose, [...].« (ebd.: 3:26-4:35)

Diese Zweckgerichtetheit des Todes der syrischen Videografierenden wurde auch in den geführten Gesprächen von einem Syrer artikuliert: »Man geht für das Leben, wegen etwas Wichtigem. Er hat einen Grund, einen wichtigen Grund. Der Kämpfer kämpft und ist tot und niemand weiß davon. Und die Wahrheit verschwindet auch und niemand weiß davon. Nur mit diesen Videos kann man die Wahrheit erfahren und Gerechtigkeit erreichen.« (Gespräch mit M. 2015)

Besonders zentral ist in dieser Artikulation die sinngemäße Aussage: *man stirbt für das Leben*. Denn wie Butler (2009: 15) die Bewusstwerdung der Betrauerbarkeit als Voraussetzung für das Erkennen der Prekarität des Lebens und eines Lebewesens als lebend versteht, wird die solidarisierende Betrauerung im Zusammenhang des Video-Martyriums zu einer lebensbedeutenden Praktik im syrischen Widerstandskampf, die auf der Herstellung einer bedingten Vulnerabilität zwischen Aufnahme und Filmenden fußt.

Die Politisierung des Video-Martyriums

In der Martyrisierung bzw. Heroisierung der syrischen Videografierenden fällt eine starke Politisierung des Todes ins Gewicht. Butler (2009: 38) weist darauf hin, dass die Unterscheidung einer betrauerbaren und nicht-betrauerbaren Bevölkerung eine Legitimierungsstrategie im Krieg ist, die die Todesopfer der gegnerischen Seite als unvermeidbar im Zuge der Verteidigung einer bestimmten Gemeinschaft gegen eine andere rechtfertigt. Damit wird die politische Dimension einer martyrisierenden bzw. heroisierenden Widerstandspraktik im Syrienkonflikt deutlich, die mit der Glorifizierung der Selbstopferung für die Aufnahme einen mobilisierenden Effekt verbindet. Speziell der öffentlichen Betrauerung im Kontext publizierter Bilder schreibt Butler diesbezüglich eine besondere Bedeutung zu: »Open grieving is

bound up with outrage, and outrage in the face of injustice or indeed of unbearable loss has enormous political potential.« (ebd.: 39) Dieses politische Potential zeigt Butler (ebd.: 40) anhand der skandalisierten Folterbilder von Abu Ghraib auf, deren Veröffentlichung in den USA als »unamerikanisch« kritisiert wurde. In der offenen Zurückweisung der Veröffentlichung dieser Bilder sieht sie den Versuch, die Macht des Bildes und die damit verbundene Macht des Affekts und der Empörung zu begrenzen, die hätte in der Lage sein können, die öffentliche Meinung gegen den damals geführten Irakkrieg zu wenden.

Die mobilisierende öffentliche Betrauerung vor dem Hintergrund einer islamischen Märtyrerpraxis war dem Syrienkonflikt bereits mit den initialen Protesten in Deraa im März 2011 eingeschrieben. Bei Straßenprotesten im Zuge der öffentlichen Betrauerung von Todesopfern infolge vorausgegangener militärischer Übergriffe lauteten die Sprechchöre nicht nur »God, Syria, Freedom« (al-Khalidi 2011), sondern auch »The blood of martyrs is not spilt in vain!« (ebd.).²⁵ In der Veröffentlichung der Videos der martyrisierten bzw. heroisierten syrischen Videografierenden lässt sich genau der entgegengesetzte Versuch sehen, den Butler in der Kritik an der Veröffentlichung der Abu-Ghraib-Bilder identifiziert: sich eben dieser politisch wirksamen Macht des Affekts im syrischen Widerstandskampf zu bedienen, um auf nationaler und internationaler Ebene gegen das syrische Regime zu mobilisieren. Die Versuche, die Vulnerabilität und Prekarität bestimmter Leben und ihrer Betrauerbarkeit sicht- oder unsichtbar zu machen, werden damit zu einer Politik des Affekts im Sinn einer rational politischen Regulierung des Affekts. Diese adressierte Butler bereits indirekt mit der Frage: »how affect is regulated and [...] what we mean by the regulation of affect at all« (Butler 2009: 41). Darüberhinaus manifestiert sich in ihnen eine Politik der Bedeutung, innerhalb derer die Handy-Todesvideos syrischer Videografierender in einen Widerstand gegen die Ausschlussversuche der Gouvernamentalität des syrischen Regimes eingebunden sind, die versucht deren Leben diskursiv und ästhetisch außerhalb einer Verletz- und Betrauerbarkeit zu positionieren.

Wenn es dabei im Zuge terroristisch motivierter Martyrisierungen in Zusammenhang von Selbstmordattentaten, wie denen des 11. Septembers, vor allem um

25 Die öffentliche Betrauerung von Toten, die in vorangegangenen Demonstrationen getötet wurden, in Verbindung mit Straßenprotesten, die üblicherweise nach den im islamischen Glauben zentralen gemeinschaftlichen Freitagsgebeten stattfinden, ist ein zentraler Bestandteil nicht nur der Protestbewegungen des Arabischen Frühlings, sondern fand sich auch im Zuge der Grünen Bewegung im Iran 2009. Hierbei kann in der Regel ein Kaskadeneffekt beobachtet werden, wenn es im Rahmen der Trauerproteste erneut zu gewaltsamen Übergriffen kommt, die weitere Todesopfer fordern und damit wieder eine öffentliche Betrauerung mit der Gelegenheit zum Protest rechtfertigen. (vgl. Asseburg 2013: 11f.; Hashemi/Postel 2010: xv; Jafari 2010: 188f.)

die Ausstellung der Verwundbarkeit des Anschlagziels – damals der USA als mächtigster Staat der Welt – geht (vgl. Schweizer 2016: 402), kehrt sich dieser Vulnerabilitätseffekt im Video-Martyrium der Handy-Todesvideos um. In ihrer Verfügbarkeit über den vermeintlichen Tod der Filmenden hinaus demonstrieren die Handy-Todesvideos, dass die Reichweite der militärischen Gewalt des syrischen Regimes begrenzt ist bzw. durch den martyrerischen Einsatz der syrischen Videografierenden für die Aufnahme begrenzt werden kann. Wenn der tote Körper des Märtyrers einerseits für die regulierende, politische Macht als Symbol ihrer Gewalt über Leben und Tod fungiert (vgl. Thomas 2017: 235), tritt die den vermeintlichen Tod überdauernde Videoaufnahme andererseits als ihre Beschränkung auf. Über die existentiellste Vulnerabilität hinaus bleibt die Kamera im Aufnahmemodus: das Video verstummt nicht, auch wenn der Körper der martyrisierten Videografierenden vermeintlich zum Schweigen gebracht wurde. In den Handy-Todesvideos manifestiert sich damit auch der gescheiterte Versuch des syrischen Regimes, die syrischen Widerständigen außerhalb des Rechts und außerhalb des politischen Raumes zu verschieben, indem es ihre Körper mit der Anwendung militärischer Gewalt zerstört, um die performative Ausübung des ›Rechts auf Rechte‹ wie die Versammlungsfreiheit oder Meinungsfreiheit, zu unterbinden. Denn, wie Butler schreibt:

»Wo die Legitimität des Staates gerade durch die Form des öffentlichen Auftretens in Frage gestellt wird, übt der Körper selbst ein Recht aus, das keines ist, ein Recht, anders gesagt, das durch militärische Gewalt bekämpft und vernichtet wird und in seinem Widerstand gegen die Gewalt seine Standhaftigkeit zum Ausdruck bringt und sein Recht, standzuhalten. [...] Es ist das Recht auf Rechte, nicht als Naturrecht oder metaphysisches Postulat, sondern als Standhaftigkeit des Körpers gegenüber den Gewalten, die die Legitimität für sich beanspruchen. Eine Standhaftigkeit, die [...] sich nicht ohne eine Reihe von mobilisierten und mobilisierenden materiellen Trägern beweisen lässt.« (Butler 2011: 116f.)

Diese Standhaftigkeit des Körpers schreibt sich im Handy-Todesvideo ästhetisch und diskursiv in die Aufnahme ein, die die militärische Gewalt des syrischen Regimes überdauert und ihrer den rechtlichen und politischen Raum definierenden Macht die Standhaftigkeit eines digitalen Bildkörpers entgegenstellt. Als mobilisierte und mobilisierende Trägerin dieser Standhaftigkeit in einer Onlineumgebung der ständigen Weiterverbreitung und -verarbeitung widersetzt sich die Aufnahme ihrer ästhetischen und diskursiven Auslöschung vehement. Die Handy-Todesvideos werden so gesehen zu Treibern des syrischen Widerstandes. Mit ihnen verschiebt sich ein zunächst öffentlich unsichtbares Sterben zu einer politisch wirksamen öffentlichen Sichtbarkeit der Selbstopferung für die ›gerechte‹ Sache. Der militärischen Macht des syrischen Regimes wird mit dem Video-Martyrium der Handy-Todesvideos im Sinn Butlers eine Macht des Bildes und eine damit verbundene Macht des Affekts und der Empörung entgegengestellt, deren politischer

Effekt sich in Verbindung mit dieser Martyrisierungspraxis im Syrienkonflikt potenziert. So lässt sich auch auf die von Mroué in *The Pixelated Revolution* gestellte Frage »How could the Syrians be documenting their own death when they are struggling for a better life?« (HKW 2012) antworten: Die Syrer zeichnen zwar ihren eigenen Tod auf, jedoch nicht um den Tod selbst zu dokumentieren. Sie dokumentieren ihre Selbstaufopferung für die Videoaufnahme, die als widerständige und standhafte Materialisierung in einer Onlineumgebung ihren (politischen) Kampf um die Anerkennung der Betrauerbarkeit ihrer Leben sichtbar machen soll.

3.3 »what, you were filming?!?!«: Der Schuss, die Zeugenschaft und die Anklage

In den zitierten Handy-Todesvideo sticht als ihr gemeinsamer Nenner stets ein Moment heraus: Der Schuss. Einzeln oder als anhaltendes Waffenfeuer wird er zum Auslöser von Chaos. Mit ihm geht der Kontrollverlust über Situation und Aufnahme einher, der sich in die Ästhetik der Videos einschreibt. Eingebettet in eine unverwechselbare Geräuschkulisse wird er zu ihrem kennzeichnenden Aspekt, der es uns als Betrachtende ermöglicht, die Videos, die auf der visuellen Ebene wenig eindeutige Hinweise liefern, in einen größeren Sinnzusammenhang zu stellen. Als semantisches Bindeglied steht der Schuss für die historisch gewachsene Verwandtschaft zwischen Kamera und Waffe, die ihn als eine eigenständige Figuration hervortreten lässt. Denn Waffe und Kamera sind nicht nur über ihre technischen Merkmale (wie dem Abzug oder Auslöser, dem Magazin, dem Sucher und die Ziel- und Zoomfunktion) miteinander verbunden (vgl. Elter 2008: 452). Bereits 1860 fand der Begriff des Schnappschusses als Beschreibung für das schnelle Zielen und Aufnehmen von Fotos mit der Kamera in Analogie zur Jagdtätigkeit mit dem Gewehr Verwendung (vgl. Lehmskallio 2009: 269). Auch wurden Kamera und Waffe in der chronofotografischen Praxis der 1880er Jahre zum fotografischen Gewehr verschmolzen, um das Sicht- und Analysierbarmachen physiologischer Bewegungsabläufe zu ermöglichen (vgl. zu Hünigen 2011). In der »chronofotografischen Flint« (Richard 1995: 36) vergegenständlichte sich damit die Parallele zwischen Fotokamera und dem mechanischen Tod durch die Schusswaffe. Der Schuss etablierte sich so als semiotisch-materielle Analogie zwischen Waffe und Kamera, wenn er als Grenzmoment zwischen Leben und Tod das Aufnahmemotiv aus seiner Umgebung herausriss und zum Abbild erstarren ließ. Noch deutlicher zeigt sich diese »tödliche« Beziehung zwischen Kamera und Waffe, die im Schuss als heraus-trennender, erstarrender und konservierender Blickmoment kulminiert, wenn die gemeinsame Genealogie von Kriegs- und Kameratechnik betrachtet wird, wie sie Paul Virilio in *War and Cinema: The Logistics of Perception* (2000 [1984]) beschrieben hat. So spricht Virilio in Bezug auf die Entwicklung des cineastischen Breitbildfor-

mats – dem Cinemascope – infolge der Perfektionierung der Telemetrie der Marienartillerie während des Ersten Weltkrieges von der »deadly harmony that always establishes itself between the functions of eye and weapon.« (ebd.: 69)

Zur selben Zeit ist der Schuss des Scharfschützen der Augenblick im Video, in dem die Verbindung zwischen Filmenden und Kamera teils oder ganz abreißt: die Blickverschmelzung zwischen Kamera, Filmende und Betrachtende wird aufgebrochen und neu geordnet, wenn die Filmenden als vermittelnde Instanz ausfallen und unser betrachtender Blick zu dem der Kamera wird. Wir werden damit geradewegs in die Aufnahme involviert, wodurch eine besondere Form der Zeugenschaft aufgerufen wird: Wir sind mit der Kamera und die Kamera ist mit uns Augenzeuge. Besonders deutlich tritt dies in ›First-person‹-Handy-Todesvideos hervor, in denen verwundete oder tote Filmende mit weiterlaufender Kamera fortgetragen werden, wie es bspw. in einem Video aus dem Jemen zu beobachten ist (vgl. The Telegraph 2011).²⁶ Aber auch in Sequenzen, in denen die Aufnahme nach dem tödlichen Schuss aus den Fugen gerät und nichts mehr zu zeigen scheint außer einer beklemmenden Gewalt(un)ordnung, ist diese Zeugenschaft präsent, wenn wir das Gesehene und Gehörte teilen: es kommentieren und weiterleiten, darüber diskutieren und streiten, es in andere Materialisierungen und Artikulationen innerhalb und außerhalb des Entstehungskontextes überführen. Als Adressaten einer stillen Zeugenschaft der Kamera nehmen wir damit die Position eines sprechenden Zeugen – mitunter sogar eines Anklägers – an.

Im Folgenden stehen die Figurationen des Schusses und der Zeugenschaft im Mittelpunkt, die wir ausgehend von einem spezifischen Ereignis in den Blick nehmen: Birgit Heins ›Found-footage‹-Film *ABSTRAKTER FILM* (2013) (D, R: Hein)²⁷. *ABSTRAKTER FILM* bedient sich Videomaterials aus dem lybischen und syrischen Bürgerkrieg²⁸ auf YouTube. Explizit als Experimentalfilm und für einen künst-

26 Das Video mit dem Titel *Cameraman in Yemen films his own shooting* ist auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=4N6sRICxgSI> abrufbar.

27 Birgit Hein stellte *ABSTRAKTER FILM* im Rahmen der Diskussionsreihe *Schwindel der Wirklichkeit* am 19.02.2014 in der Akademie Künste in Berlin vor. Eine Aufzeichnung der Veranstaltung kann auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=079s60WZHbQ> abgerufen werden. *ABSTRAKTER FILM* ist in dem Zeitfenster 00:17:03-00:25:39 zu sehen. Auf eine detaillierte Beschreibung des Filmes wird an dieser Stelle verzichtet, da die Collagenhaftigkeit und Abwesenheit eines narrativen Moments den Film kaum in einer nachvollziehbaren Weise beschreibbar machen.

28 Der lybische Bürgerkrieg nahm relativ zeitgleich mit den ersten Protesten in Syrien seinen Anfang, als im Februar 2011 in mehreren lybischen Städten Aufstände ausbrachen, die der Logik der Proteste in Tunesien und Ägypten folgten. Wie in Syrien versuchte das lybische Regime unter Führung von Muammar al-Gaddafi die Proteste gewaltsam zu unterdrücken, erreichte aber das Gegenteil. Anders als in Syrien kam es jedoch zu einer frühen Intervention der internationalen Gemeinschaft, nachdem am 17. März 2011 die UN-Resolution 1973 zum Schutz der Zivilbevölkerung NATO-Luftschläge legitimierte. Damit wendete sich der

lerischen Erscheinungskontext konzipiert grenzt er sich von der ›Lecture/Performance‹ *The Pixelated Revolution* ab. Inspiriert von Heins eigener Assoziation der frühen Handyvideos des Arabischen Frühlings mit dem Experimentalfilm setzt sich ABSTRAKTER FILM weniger mit den Konflikten an sich – ihren soziopolitischen Hintergründen und Akteuren – auseinander als vielmehr mit ihren Bildern bzw. ihrer Bildlichkeit. Aus der Betonung der Spannung eines ästhetischen und dokumentarischen Wertes der Bilder, die diese, wie es Susan Sontag (2003: 68) für Fotografien von Katastrophen und Verwerflichem beschrieben hat, zwischen einem bildlichen Appell des Einhaltens und einem bildlichen Ausruf des spektakulären Erstaunens oszillieren lässt, erwächst bei Birgit Hein ein bildkritisches Moment. Dabei erscheint ABSTRAKTER FILM in gewisser Hinsicht als eine Art Fortsetzung von Heins KRIEGSBILDER (2006) (D, R: Hein), mit dem die deutsche Filmemacherin auf die Suche nach den Bildern eines Krieges – dem Zweiten Weltkrieg – ging, in dem sie geboren wurde, an den sie selbst aber keine Erinnerung hat. Zusammengefügt aus professionellem Videomaterial des Zweiten Weltkrieges, des Vietnam- und Irakkrieges aus öffentlichen Nachrichtensendungen und Amateurvideomaterial von US-Soldaten auf Onlinevideo-Tauschportalen konzentriert sich auch KRIEGSBILDER auf abstrakte Bilder. Diese werden mit einer Musikkulisse aus Klassik und Rock untermalt, die uns als Betrachtende weniger die Realität *des* Krieges näherbringen als vielmehr das, wozu ihn seine Bilder werden lassen. In ABSTRAKTER FILM ordnet Hein wiederum Sequenzen des Schusses von Handyvideos zu einer neunminütigen Collage des visuellen Chaos an, in dem die Videobilder einerseits einen eigenen, künstlerisch ästhetischen Wert losgelöst vom Kontext des Libyen- und Syrienkonflikts erhalten. Andererseits bleiben sie durch den unveränderten Synchronon des Videomaterials streng im Libyen- und Syrienkonflikt situiert. Mit dieser Spannung werden nicht nur Fragen nach der Realität der Bilder aufgerufen, sondern in der Überlagerung mit anderen Handy-Todesvideos auch nach ihrem Beweiswert und ihrer Zeugenschaft (vgl. HannoverPost 2013; Krautkrämer 2014c; Gespräch mit Hein 2015).

Im ersten Abschnitt zeichnen wir zunächst die Bewegungen nach, die sich aus der semantischen Doppeldeutigkeit des Schusses ergeben. Der Schuss der Waffe und der Schuss der Kamera überlagern sich im Handy-Todesvideo zu einer spezifischen Spielart des Schuss-Gegenschuss-Prinzips, das in Abgrenzung zu der filmtechnischen Praxis des klassischen Hollywoodkinos in Erscheinung tritt. Im zweiten Abschnitt fokussieren wir unter Bezugnahme auf die Shoah-Literatur die

Bürgerkrieg zugunsten der Revolutionäre, die im August 2011 die libysche Hauptstadt Tripolis eroberten, Muammar al-Gaddafi gefangen nahmen und schließlich am 20. Oktober 2011 töteten. Nach einem gescheiterten politischen Übergangsprozess folgte eine (bis dato anhaltende) Phase ohne gesamtstaatliche Autorität und mit innerstaatlichen Rivalitäten lokaler bewaffneter Gruppierungen, die je eigene Regierungsansprüche erheben (vgl. Lacher 2017).

besondere Zeugenschaft im Handy-Todesvideo, die mit dem Moment einer kollektiven Anklage zusammenwirkt.

3.3.1 Der Schuss: WaffelKamera

Vor einem überbelichteten, nebelig-wirkenden Bild einer Palmkrone erscheint der Filmtitel: ABSTRAKTER FILM. Die Palmkrone verweilt statisch in der linken unteren Bildhälfte, während der Rest der Aufnahme in weiße bis blaugrüne Farbtöne gehüllt ist. Auf der Tonebene hören wir undeutliche Umgebungsgeräusche: der Wind und der Atem des Filmenden, der sich im Mikro des Aufnahmegerätes verfängt, und ein dumpfes Stimmengewirr, aus dem hin und wieder einzelne Stimmen heraustreten, deren Akustik an militärische Funkübertragungen erinnern. Nach 14 Sekunden folgt ein plötzlicher Bild- und Tonwechsel: Laute Schüsse ertönen vor einem rotorangenen, flackernden Bild, das die Gewalt der Schüsse visuell unterstreicht. Ein Schussgewitter in wechselnden roten, orangenen, rosa, gelben und lila Tönen folgt, das nur kurzzeitig durch abgerissene Bilder blaugrauer, grob verpixelter Schemen aufgebrochen wird. Nach einer knappen Minute ändert sich die Tonebene: Verzerrte, schrille Stimmen erfüllen das Audio. Das Bild schlägt in ein verpixeltes Weißgrau um. Kurzzeitig tritt ein abgeschnittener Straßenzug mit Bruchstücken von Gestalten hervor. Schnitt. In groben Pixeln erkennen wir eine Straße mit auf dem Boden liegenden, schattenhaften Körpern. Nach einem verzerrten Aufschrei hören wir einen durchdringend schrillen Ton, der von einem entfernten Einschlag durchbrochen wird, als ein auf dem Asphalt ausgestrecktes Bein in der linken Bildhälfte erscheint. (vgl. ABSTRAKTER FILM (2013) (D, R: Hein): 00:00-01:38; Abb. 4)

Umso länger der Film voranschreitet, desto klarer formt sich eine Vorstellung des Gesehenen und Gehörten: Waffen, Schüsse, Gewalt, Fliehende, Getroffene im mediterranen Raum. Dieser Eindruck verstärkt sich vor ähnlichen Bildern wechselnder Settings: Mal sehen wir eine steppenartige, mal eine urbane Landschaft, mal ein Gebäudeinneres mit medizinischem Equipment. Abgehackte Szenen in groben Pixeln, schnelle Schwenks und zu nahe Teilaufnahmen von Körpern, Blutlachen und baulichen Elementen einer sich schnell fortbewegenden Kamera erinnern uns zuweilen an die krude Ästhetik der einst indizierten 3D-Videospielklassiker der 1990er Jahre *Doom* und *Doom 2*, in denen sich die Spielfigur im First-Person-Shooter-(FPS)-Modus durch eine (extra-)terrestrische Höllenwelt bewegt (vgl. ebd.; BPjM 2011).

»Denn es geht um den Schrecken [...]«:

Der Schuss und der Affekt des Krieges

Ausschlaggebend für die Vermittlung des Eindrucks einer Konfliktsituation in der MENA-Region ist vor allem der Sound: anhaltende Schüsse begleitet von anhaltenden Schreien. Der Schuss wird in ABSTRAKTER FILM zum erzählerischen Motiv. Er

Abb. 4: ABSTRAKTER FILM (2013) (D, R: Hein)



hält die montierten Szenen von Konfliktmomenten zusammen, in denen die Aufnahme außer Kontrolle gerät und nur eine vermittelte Gewalterfahrung die Bilder vorantreibt. Eine Kontrolle über Bild und Aufnahme, die mit der digitalen Kameratechnik gegenüber der analogen Filmtechnik gewonnen wird, geht im Moment des Schusses verloren (vgl. Gespräch mit Hein 2015). Eine kompromisslose Gewalt übermannt die Filmenden, die Aufnahme und uns als Betrachtende. Das Auslösen des Schusses fügt sich dabei in einen fortlaufenden Aufnahmemodus ein, der ohne intendierten Endzeitpunkt das Geschehen aufzeichnet und unbehaglich gehaltlose Bilder hervorbringt.

In ihrem ursprünglichen Videokontext weisen diese Ausschnitte über sich selbst hinaus auf die Sequenzen davor und danach und wirken in einem indexikalischen Zusammenhang beweisend, wie Birgit Hein in einem Interview erklärt:

»Die Ausschnitte [...] sind ja in den hochgeladenen Sequenzen drin gelassen worden, um zu untermauern, dass das alles wahr ist. [...] Die Leute, die das Material online stellen, denen geht es ja um die Leichen, die davor oder danach zu sehen sind. Und denen, die es sich später anschauen, wahrscheinlich auch.« (Krautkrämer 2014c)

Herausgetrennt aus diesem Aufnahme- und Veröffentlichungskontext und überführt in eine filmische Montage verweisen die Videoausschnitte jedoch zunächst

auf sich selbst und ihre spezifische Materialität, die durch die Handykamera geprägt ist und auch außerhalb ihres ursprünglichen Erscheinungskontextes bestimmt, wie sie erfahren und wahrgenommen werden. Denn im Handyvideo schreibt sich die Aufnahmesituation nicht bloß ästhetisch in das On und Off des Bildes ein. Auch ist uns als Betrachtende die Aufnahmesituation aufgrund der Alltäglichkeit der Praktik des Handyfilms besonders vertraut und macht für uns den Menschen hinter der Kamera geradezu fühlbar (vgl. Krautkrämer 2014a: 119f.). Isoliert betrachtet führt ABSTRAKTER FILM damit in einem selbstreferentiellen Gestus zu der Frage: »Was heute noch ein reales Bild ist. Ist das, auch wenn ich nur noch rosa oder sehr unscharf sehe, noch Abbild der Realität? Und weiter: verändern Kameras wie die in den Handys denn die Bilder und die Art und Weise, wie wir mit ihnen umgehen?« (Krautkrämer 2014c)

Doch isoliert bleibt der Film nicht. Wir sehen ihn nicht außerhalb unserer Erfahrung mit anderen Videos und Bildern, sondern im Kontext des Bereits-Gesehenen und Noch-zu-Sehenden. So wird der Film vor allem auch zu einem Affekt des Krieges und des Konflikts – ausgelöst durch den Schuss, der mit Gewalt und Tod und einem unbestimmten Gefühl der Angst verbunden ist:

»Denn es geht um den Schrecken, die Gewalt, die ja von vielen Leuten nachvollzogen wird, obwohl sie sie nicht sehen. Die Vorstellung suggeriert es, aber in einer allgemeineren Form, nicht bezogen auf ein individuelles Schicksal. Dadurch bezieht sich der Film auch auf das Gefühl von Krieg und Gewalt, also Angst, und das, ohne dass man unbedingt jemals selbst in solch einer Situation gewesen sein muss.« (Ebd.)

Dieser affektive Impuls zeigt sich auch in den zitierten Handy-Todesvideos, die mit der Figuration des Todesschocks in Verbindung stehen. Wenn es allerdings bspw. im *netspanner*-Video die verfügbaren Informationen im und zum Video selbst sind, die das Gesehene situieren und in den Kontext des Syrienkonflikts stellen, geschieht dies in ABSTRAKTER FILM fast ausschließlich über die Tonebene und die Imagination, mit deren Hilfe sich die hintereinandergestellten Sequenzen zu einem Gesamteindruck zusammenfügen. Als einprägsame Charakteristik der frühen Handyvideos der Konflikte des Arabischen Frühlings wirkt der unbearbeitete Synchronon der Ausschnitte kontextualisierend, authentifizierend und dokumentarisch (vgl. ebd.). Die Schüsse in ABSTRAKTER FILM könnten zu jeder Zeit und überall stattgefunden haben oder stattfinden. Sie tun es aber nicht. In der Vorstellung führen sie uns in die MENA-Region und machen die dort stattfindende Gewalt nacherlebbar. Die Sequenzen wirken zunächst abstrakt. Sie bleiben es aber nicht. Die typische Akustik von verzerrten Schüssen und Schreien verweisen direkt auf die Konflikte des Arabischen Frühlings (vgl. Krautkrämer 2014b: 35). So schreibt auch Butler (2011: 120) in Bezug auf die Straßenproteste wie sie u.a. in Kairo im Rahmen des Arabischen Frühlings stattfanden, dass der wesentliche As-

pekt, der den politischen Effekt dieser Ereignisse ausmacht, gerade ihre Lokalität ist, die mithilfe eines medial erschaffenen und in Echtzeit übermittelten, visuellen und hörbaren Bildes von eben diesen über sich hinausweist und sich erst in seiner multilokalen Präsenz als ein lokal wirksames Geschehen konstituiert. Die Gewalterfahrung in ABSTRAKTER FILM oszilliert damit zwischen anonymer Allgegenwart und situativer Ereignishaftigkeit, die sich nicht auf den Ausschnitt der Aufnahme beschränkt, sondern den ganzen Raum des videovermittelten Konfliktgeschehens miterfasst (vgl. Gespräch mit Hein 2015).

»So we rely on videos uploaded to the Internet [...]«: Schuss und Gegenschuss

Und trotz dieser umfassenden Gewaltpräsenz haftet den Sequenzen in ABSTRAKTER FILM wie auch den zitierten ›First-person‹-Handy-Todesvideos während der Betrachtung eine gewisse Leere an. Denn die Szenen bleiben unvollständig. Sie verharren in der POV-Perspektive und zeigen damit nur ein Fragment des Geschehens. Ihnen fehlt die Perspektive des Gegenübers, die uns als Betrachtende identifiziert und unserer Außenposition versichert: der Gegenschuss, der die subjektive Einstellung als die der Kamera entlarvt, uns außerhalb der Szene lokalisiert und die Innenperspektive der Szene und die Außenperspektive der Rezipienten zur filmischen Fiktion vernäht (vgl. Krautkrämer 2014a: 118). Wie schwer dieser Mangel wiegt, zeigt sich insbesondere in Versuchen, den Gegenschuss nachträglich durch die Montage mit anderen Internetvideos zu rekonstruieren, wie es in einem Videobericht von al-Jazeera English zu beobachten ist, der das *netspanner*-Video zum Ausgangspunkt hat:²⁹ Unter dem Titel *Syrian protesters capture own death on camera* findet sich in einer Videoberichterstattung zu den gewaltsamen Übergriffen im syrischen Homs am 4. Juli 2011 ein weiteres Handyvideo, das eine ergänzende Perspektive liefert. Im klassischen Nachrichten-Voiceover leitet die Reporterin Stephanie Dekker im Anschluss an eine Totale des Todesschützen aus dem *netspanner*-Video mit den Worten: »We cannot independently verify the authenticity of this video nor can we identify who is filming.«, zu einem anderen Internetvideo über, das aus der Vogelperspektive eine größere, verstreut umherlaufende Ansammlung

29 Eine weitere Form der Gegenschuss-Montage findet sich auf YouTube in Form von animierten Sequenzen, die die im ursprünglichen Video nicht-sichtbare Beobachterperspektive nachstellen und auf diese Weise versuchen die ›ganze Geschichte‹ zu erzählen. Ein Beispiel hierfür ist der Tod eines ägyptischen Journalisten, der bei der Dokumentation von militärischer Waffengewalt gegen demonstrierende Anhänger der Muslimbruderschaft am 8. Juli 2013 in Kairo selbst ins Visier der Regierungskräfte geriet (vgl. Younes Benziane 2013; Islamska Predavanja 2013; TomoNews US 2013). Das ursprüngliche Todesvideo aus der POV-Perspektive des ägyptischen Journalisten ist auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=l8T8oB3im_M> und <https://www.youtube.com/watch?v=Qest_tk7XFA> abrufbar. Das Montagevideo ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=r-LzZS6Qcwg>> zu finden.

von Menschen auf einer Straße in einem Wohnviertel zeigt, die von hohen Gebäuden und vereinzelt parkenden Autos gesäumt ist. Stimmengewirr und Schüsse gefolgt von entfernten Schreien sind zu hören. Die Menschen beginnen vom oberen Bildrand die Straße hinunterzurennen. Immer mehr Menschen strömen die Straße hinab. (vgl. Abb. 5)

Abb. 5: *al-Jazeera English (2011): Syrian protesters capture own death on camera*



Im Voiceover berichtet Stephanie Dekker ohne Pause weiter: »But another video, which was posted online from the same day and location in Homs, seems to tell the same story. The Syrian government makes it very difficult for journalists to approve from inside the country. So we rely on videos uploaded to the Internet or sent to us by citizens to get an idea of what is happening inside Syria.« Wir verfolgen mit einem unruhigen Kamerabild, wie der Menschenstrom nachlässt und eine anscheinend angeschossene Person von mehreren anderen zwischen zwei am Straßenrand parkenden Autos getragen wird. Plötzlich läuft eine einzelne Person von den parkenden Autos aus in die entgegengesetzte Richtung diagonal zur anderen Straßenseite. Sie befindet sich alleine auf der Straße als erneut Schüsse fallen. Die Person beginnt zu taumeln und fällt regungslos zu Boden. Im Synchronon hören wir ein nahes »Ohhh...!« einer Männerstimme und aufgeregte Frauenrufe im Hintergrund. Das Voiceover fährt fort: »At times it's difficult to establish precise facts. But videos like these appear to show the systematic, brutal

crackdown on anti-government protesters. Stephanie Dekker. al-Jazeera.« (vgl. al-Jazeera English 2011: 00:43-01:14)³⁰

Die im *netspanner*-Video fehlende Gegenschuss-Einstellung wird in der Video-reportage von al-Jazeera English durch ein weiteres Internetvideo ergänzt. Das von dem Thema der Verifizierbarkeit und unterdrückten Pressefreiheit geleitete Voice-over lässt dabei erkennen, dass es sich bei dieser Schuss-Gegenschuss-Montage vor allen Dingen um eine Authentisierungsstrategie handelt, in der die Evidenzialität von im Internet kursierenden und aufgefundenen Bildern zur Verhandlung steht. Die Nebeneinanderstellung zweier unterschiedlicher Videos in der Berichterstattung rechtfertigt sich dabei aus der spezifischen Serialität der Videos auf YouTube. Ein Video steht auf der Videoplattform niemals isoliert, sondern stets in direkter Nachbarschaft zu anderen ähnlichen Videos, die ein nicht-einsehbarer Algorithmus aus Nutzerdaten und -parametern auswählt und auf Basis einer schlagwortbasierten Verlinkung miteinander in Beziehung setzt (vgl. Gielen/Rosen 2016; Seo/Ebrahim 2016; Snickars/Vonderau 2009: 15). In dieser algorithmisch induzierten Verwandtschaftsbeziehung laufen in der seriellen Rezeption mehrere Videos aus unterschiedlichen Perspektiven von unterschiedlichen Zeitpunkten oder Orten ineinander und fügen sich in unserer Vorstellung scheinbar unvermittelt zu einem Gesamteindruck des Geschehens im Schuss und Gegenschuss zusammen.³¹ Die fehlende Gegenschuss-Einstellung im *netspanner*-Video liegt damit außerhalb des Videos selbst. Dieses dem Online-Video allgemein anhaftende Prinzip eines extrinsischen Gegenschusses ist es auch, was uns die Sequenzen aus ABSTRAKTER FILM in den Konfliktkontext des Arabischen Frühlings einordnen und zu einem sinnvollen Gesamtgeschehen zusammenfügen lässt. Im Unterschied zur klassischen Gegenschuss-Einstellung des Hollywoodkinos wirkt dieser Gegenschuss dabei nicht so sehr fiktionalisierend im Sinn der Bestätigung unserer Position als außenstehende Beobachtende.³² Vielmehr wirkt er authentisierend, indem er die Perspektive der Filmenden bestätigt, ohne dass ein unmittelbarer Verweisungszusammenhang zwischen den montierten oder nebeneinanderstehenden Videosequenzen besteht.

30 Eine ausführliche Beschreibung des Videos findet sich im Anhang unter 6.4.

31 Der in dieser seriellen Videorezeption entstehende Gesamteindruck ist dabei nur scheinbar unvermittelt, da er sich vor dem Hintergrund einer technologischen Textur automatisierter Datensammlung und -auswertung und deren Übersetzung in Algorithmen bildet. Diese codierten Relationen zwischen Menschen, Dingen und Vorstellungen und stellen eine algorithmisch induzierte Konnektivität her. (vgl. van Dijck 2013: 12f.)

32 Dieses fiktionalisierende Moment der Gegenschuss-Einstellung hebt auch Mroué (2012: 33) in *The Pixelated Revolution* hervor, wenn er das von ihm als ›double shooting‹ benannte *netspanner*-Video mit Suleimans Film *THE TIME THAT REMAINS* (2009) (UK/I/B/F, R: Suleiman) vergleicht.

Es findet sich aber auch innerhalb der ›First-person‹-Handy-Todesvideos ein Gegenschuss, allerdings nicht auf der formalen Ebene eines Einstellungswechsels, sondern auf der bildimmanenten Ebene: Die subjektive Einstellung der Perspektive des Filmenden wird durch den Schuss der Waffe und die anschließenden Bilder des automatisierten Kamerablicks ergänzt (vgl. Krautkrämer 2014a: 118). In dem Moment, in dem der Filmende getroffen wird und die Kamera zu Boden fällt, reißt das imaginäre Band zwischen Filmenden, Kamera und Betrachtenden. Die subjektive Einstellung vor dem Schuss wird als die des (sterbenden) Filmenden und unser Blick als der des Zuschauenden innerhalb einer kinematografischen Anordnung bestätigt: Wir fallen nicht von dem Schuss der Waffe getroffen zu Boden. Aus Sicht einer psychoanalytischen Filmtheorie wird der Schuss der Waffe damit zum ›suture‹.³³ Für einen Augenblick wird die Grenze zwischen dem Innerhalb und dem Außerhalb der Szene undurchlässig und wir werden in das Außerhalb einer filmischen Rezeption katapultiert: Wir sind nicht Teil der Szene.

Vergleichbar mit dem Blick in die Kamera, hebt der Schuss in die Kamera als stilistisches Mittel damit nicht bloß den Apparat der Videoaufnahme hervor, sondern auch die Blickverschmelzung zwischen Filmenden, Kamera und Betrachtenden, um sie schlagartig auseinanderbrechen zu lassen (vgl. Krautkrämer 2014a: 118 u. 125).³⁴ Doch die Wirkung des Schusses aus dem Inneren des Videos ist unbeständig. Anders als es bspw. in der filmischen Variante der ›First-person‹-Todesaufnahme von Leonardo Henrichsen der Fall ist, reißt die Aufnahme in den Handy-Todesvideos nicht unmittelbar nach dem Schuss ab. Die Handykamera zeichnet das Geschehen weiter auf und die Blickverschmelzung wird in der auf den Schuss folgenden Sequenz neu geordnet. Der Blick der Kamera und der Blick der Betrachtenden fallen zusammen, das Innerhalb und Außerhalb der

33 Ursprünglich auf das Lacan'sche Spiegelstadium verweisend, wurde der metaphorische Begriff des ›suture‹ zunächst von Lacans Schüler Jean-Pierre Oudart zur Benennung der Relation zwischen den Zuschauenden und der filmischen Signifikation verwendet. Filmtheoretische Popularität erreichte der Begriff in der weiterführenden Interpretation von Daniel Dayan mit dem Prinzip der Schuss-Gegenschuss-Montage, in der ›on-screen‹ und ›off-screen‹, die damit verbundene filmische Struktur und diese ergänzende Zuschaueraktivität vernäht wird. Die auf dem Spiel stehende Integrität des Films im Sinn seiner suggestiven Kraft als technisches Bild, das eine subjektive Autorenschaft ausklammert und darauf das Vertrauen in sein welterschließendes Potential gründet, wird mit dem ›suture‹ aufrechterhalten, das den Blick der Kamera motiviert. (vgl. Wulff 2011; Winkler 1992: 56f.)

34 Florian Krautkrämer (2014a: 117f.) greift in der Beschreibung dieses Effekts des Gegenschusses »aus der Mitte des Bildes« (ebd.: 118) auf die filmtheoretischen Begriffe des ›champ‹, ›hors-champ‹, ›cadre‹ und ›hors-cadre‹ nach Bonitzer mit Verweis auf die Ausführungen von Bazin und Metz zurück. In dieser Beschreibung droht allerdings der Effekt des Gegenschusses aus dem Bildinnern vor dem Hintergrund dieser diskussionsbehafteten und mitunter revisionsbedürftigen Begrifflichkeiten in den Hintergrund und die Videos selbst aus dem Blick zu geraten.

Szene laufen erneut ineinander und führen uns zurück ins Geschehen, bis das Ende der Aufnahme auch diese Blickverschmelzung wieder auflöst. ABSTRAKTER FILM reizt in der Aneinanderreihung der Schussessequenzen aus unterschiedlichen Videos diesen Effekt einer ›wiederbelebten‹ Blickverschmelzung zwischen Kamera und Betrachtenden aus und hebt damit das Moment hervor, in dem wir in den Apparat der Videoerfassung (engl.: ›apparatus of video capture‹) – um eine Begrifflichkeit von Bernd Stiegler (2009: 53) aufzugreifen³⁵ – nicht nur als akkreditierende oder diskreditierende Distribuierende, sondern auch als mögliche Co- und Re-Produzierende miteingeschrieben werden. So beschreibt auch der kanadische Medien- und Kommunikationswissenschaftler Michael Strangelove eine veränderte Zuschauerrolle im Zuge des Aufkommens und der Verbreitung von Amateur-Onlinevideos: »Amateur online video is changing the way the audience participates in conflict. In this new mediascape we act as producers of conflict.« (Strangelove 2010: 137) Wie in der ›Medienkultur des 20. Jahrhunderts‹ würden wir als Zuschauende zwar immer noch unsere Fernseher einschalten und an Konflikten teilhaben, indem wir zusehen, »but we also started to do something quite different. We turned on our video cameras and engaged in various skirmishes online.« (Ebd.)

Ein ebensolcher ko- und reproduzierender Impuls schwingt auch in der künstlerischen Verarbeitung des Videomaterials in *The Pixelated Revolution* mit, wenn sich eine anfängliche Betrachtung des Materials in eine künstlerische Umgestaltung desselben übersetzt und diese wiederum Bestandteil des Werkes selbst ist. Allerdings geschieht dies in einer anderen Weise als in ABSTRAKTER FILM. So wird in *The Pixelated Revolution* die von einer zufälligen Äußerung eines Freundes ausgehende Suche im Internet nach einem Bild bzw. einer Geschichte thematisiert, um dieses bzw. diese nicht bloß künstlerisch aufzuarbeiten, sondern einer künstlerisch legitimierte Systemkritik zu zuführen (vgl. Mroué 2012: 25; HKW 2012; Wellershaus 2017). In ABSTRAKTER FILM reagieren die im Internet verfügbaren Handyvideos aus Libyen und Syrien über eine persönliche künstlerische Motivation verbunden mit einer eigenen Lebens- und Werkgeschichte zu einem bildkritischen Moment (vgl. Krautkrämer 2014c; Gespräch mit Hein 2015).

Zugleich wird in beiden Werken eine ebenso divergierende Form der Zeugenschaft aufgerufen. In *The Pixelated Revolution* wird auf eine gemeinsame Zeugenschaft von Filmenden und Betrachtenden verwiesen, die die Blickverschmelzung zwischen Filmenden, Kamera und Betrachtende zu etablieren scheint. Aufgrund der fehlenden Gegenschuss-Einstellung erwecke diese laut Mroué (2012: 33) die

35 Stiegler setzt diesen Begriff ein, um das Zusammenwirken von institutionellen Top-down-Prozessen und nutzerzentrierten, automatisierten Bottom-up-Prozessen in der Erzeugung von Metadaten zu beschreiben. Innerhalb dieser sei ein »apparatus of video capture« (Stiegler 2009: 52f.) zu einer Terminal-Funktion des Internets geworden.

Vorstellung, wir könnten der Filmende sein. Mit ABSTRAKTER FILM hingegen wird eine umfassendere Zeugenschaft sichtbar, die sich auf den gesamten Apparat der Videoerfassung stützt und deren Kern die Aufnahme selbst ist.

3.3.2 Die Zeugenschaft und die Anklage der Aufnahme

ABSTRAKTER FILM wirft nicht nur die Frage nach der Realität der Bilder auf, sondern auch nach ihrem Beweiswert. Nicht nur fungieren die Videos von Syrern allgemein als Zeugnis für den Augenblick des Durchbruchs, wenn ein zuvor undenkbares Ereignis – die Videoaufnahme als grenzüberschreitende bzw. widerständige Geste – auf einmal möglich wird, wie es Cecile Boëx (2016: 5) beschreibt. Darüberhinaus sollen insbesondere Videos – wie die aus denen Hein die Sequenzen des Schusses extrahiert hat – für die Nicht-Überlebenden und Überlebenden, die nicht (mehr) öffentlich aussagen können, die gegen sie gerichtete Gewalt bezeugen. Jedoch ist in den Bildern dieser Sequenzen die Beziehung zu der Wirklichkeit, die bezeugt werden soll, kritisch. Denn das, was diese Bilder eigentlich zeigen, ist erstaunlich wenig, wie Hein eindringlich beschreibt:

»Man sieht so einfach ein Bild an der Straße, wo die Leute demonstrieren. Dann: Schuss! Und dann steht die ganze Zeit das Rosa. Und dann schwenkt die Kamera runter und dann sieht man, so halb verdeckt, so drei Leute auf der Straße. Weiß gar nicht mehr, ob die tot sind, aber die liegen da. [...] Und dann, da war die Aufforderung, der Aufruf: ›Bitte zeigt was mit uns geschieht!‹ Und in diesem Video – ›Zeigt was mit uns geschieht!‹ – ist der größte Teil rosa.« (Gespräch mit Hein 2015)

Hüppauf bemerkt zur Beweiskraft des unscharfen Bildes, dass »Unschärfe [...] dem Bild die Autorität der Evidenz [entzieht]« (Hüppauf 2008: 564) und damit »die Beziehung des Bildes zur Wirklichkeit außerhalb seiner selbst problematisch [wird]« (ebd.: 563). Und dennoch werden solche Videos, die auf der visuellen Ebene kaum Gehalt haben, als Zeugnisse gesammelt und online veröffentlicht, verbreitet und weiterverarbeitet unter der Annahme, dass sie wesentlicher Bestandteil einer Zeugenschaft im Syrienkonflikt sind bzw. sein können. Damit stellt sich hinsichtlich des Phänomens der Handy-Todesvideos im Sinn einer widerständigen Überlebensstrategie die Frage: *Was bedeutet es für eine Zeugenschaft im Syrienkonflikt den eigenen Tod mit der Handycamera zu filmen?*

Das Nicht-Überlebenszeugnis der Handy-Todesvideos

Als performativer Akt lässt sich Zeugenschaft als ein Szenarium beschreiben für dessen Zustandekommen die Beteiligung dreier Größen notwendig ist, die in einem ›überzeugenden‹ Verhältnis zueinanderstehen müssen: die Zeugen, die Adressaten und das Zeugnis. In der von Aurélia Kalisky auch als »›Urszene« (Kalisky

2017: 43) benannten Beziehung ist die dialogische Situation zwischen dem primären Zeugen und den Adressaten grundlegend. In den Körper des primären Zeugen schreibt sich eine Erfahrung ein, die er als Autor oder Erzeugender eines Wissens einem Gegenüber in irgendeiner Weise mitteilen oder zur Verfügung stellt. Die Adressaten müssen den Zeugen und das Zeugnis als solchen bzw. solches anerkennen und von diesem vor den eigenen Hintergrundüberzeugungen überzeugt sein. Die Zeugenschaft wird allerdings nicht allein von diesem Dialog getragen. Ebenso ist die Erscheinung des Zeugnisses selbst, d.h. seine Materialität und Medialität ebenso wie sein Inhalt, seine kontextuelle und situative Einbettung, sein Erscheinungsort und -zeitpunkt, wesentlich in der Konstituierung der Zeugenschaft. Zudem kann sich das oben beschriebene Zeugenschaftsszenario insofern erweitern, als dass die Adressaten in dieser Figuration selbst zu Zeugen werden, wenn sie in ihrer eigenen Überzeugung das ursprüngliche Zeugnis weiterverbreiten und damit als sekundäre Zeugen auftreten. Aufgrund dieser Situiertheit und Ausweitbarkeit handelt es sich bei der Zeugenschaft um eine besonders prekäre Beziehung. Sie ist von der permanenten Akkreditierung und Beurteilung ihrer konstituierenden Größen abhängig. (vgl. ebd.; Däumer/Kalisky/Schlie 2017: 15ff.)

In den ›First-person‹-Handy-Todesvideos ist die ›überzeugende‹ Relation der Zeugenschaft allerdings auch in einer weiteren Hinsicht problematisch. Der primäre Zeuge des zu bezeugenden Geschehens einer unverhältnismäßigen militärischen Gewaltanwendung, der durch seine körperliche Verbundenheit mit der Handykamera eine besondere Präsenz im Video hat, fällt gerade dieser zu Opfer: Nach dem Schuss tritt er als potentieller *Nicht-Überlebenszeuge* auf. Die vorherrschende Vorstellung des Überlebenszeugnisses verweist auf das unmittelbare Erfahren, Durchleben und Weitergeben von Ereignissen extremer politischer Gewalt und setzt damit einen Überlebenden als Träger eines subjektiven Opferwissens voraus, der mit dem Ablegen des Zeugnisses »das Unrecht, das ihm und dem Kollektiv, dem er angehört, widerfahren ist« (Kalisky 2017: 30), öffentlich und reflektierbar macht.³⁶ Das Überlebenszeugnis steht damit auch für eine kollektive Erfahrung extremer, politischer Gewalt ein und verweist auf eine internationale Justiziabilität derselben. Das Überlebenszeugnis ist jedoch einer ständigen Bedrohung seiner Auslöschung durch eine regulierende politische Macht und/oder seiner Entwertung im Sinn der Nicht-Anerkennung durch die Adressaten ausgesetzt (vgl. Däumer/Kalisky/Schlie 2017: 7 u. 12). Als Nicht-Überlebenszeugnisse treten

36 Der Begriff des Überlebenszeugen wurde vor allem vor dem Hintergrund der juristischen und historiographischen Auseinandersetzung mit der Shoah entwickelt und findet heute auch eine allgemeinere Verwendung in Bezug auf Bürgerkriege, Diktaturen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Im Zuge der Nürnberger Prozesse wurde für den Begriff der Überlebenszeugen auch der der Opferzeugen eingeführt. (vgl. Däumer/Kalisky/Schlie 2017: 12; Garnot 2017: 123; Kalisky 2017: 37)

die Handy-Todesvideos gerade als Ausdruck dieser Bedrohung in Erscheinung: In ihnen manifestiert sich der Auslöschungswillen dieser Macht. Dieser Wille zur Auslöschung zeigt sich nicht nur in der militärischen Gewalt des syrischen Regimes, die sich gegen die Aufnahme, mit der ein Überlebenszeugnis als Teil einer widerständigen Praktik geschaffen werden soll, wendet. Auch die steten ästhetischen und diskursiven Entwertungsversuche der Videos, in denen das Material in Frage gestellt wird und die Videos als Inszenierung deklariert werden, wie es sich bspw. in den Kommentaren zum *netspanner*-Videos (2011) lesen lässt, sprechen für einen solchen Willen.³⁷

Mit der Anwendung militärischer Gewalt und systematischer Diskreditierung gegen das Videomaterial entfaltet sich im Zusammenhang der Handy-Todesvideos allerdings ein Bumerang-Effekt: Zum einen ist die gegen das Zeugnis gerichtete Gewalt in einem selbsterhaltenden Kreislauf gefangen, da sie im Augenblick ihrer Anwendung das Zeugnis selbst erschafft.³⁸ Zum anderen ruft sie mit dem Nicht-Überlebenszeugnis eine besonders weitreichende Zeugenschaft hervor, in der die Aufnahme und wir selbst als Zeugen in Erscheinung treten. Denn im Moment des Schusses tritt die Aufnahme an die Stelle des nicht-überlebenden primären Zeugen und wir als Betrachtende werden im Zuge der beglaubigenden Kommentierung und Weiterverbreitung der Aufnahme zu sekundären Zeugen einer in einer Onlineumgebung kaum mehr aushebelbaren Zeugenkette³⁹. Die dialogische Situation der Zeugenschaft zwischen dem primären Zeugen und den Adressaten verschiebt sich damit im ›First-person‹-Handy-Todesvideo, sobald der Schuss die Filmenden trifft: Der Dialog liegt nicht mehr zwischen den Filmenden als primären Zeugen

37 In Bezug auf das Todesvideo von Leonardo Henrichsen als ikonografischer Vorläufer der Handy-Todesvideos zeigt sich dabei zwar eine ähnliche Bedrohung der Zeugenschaft, jedoch ist hier der Auslöschungswille der politischen Macht nicht gleichermaßen ausgeprägt. Denn obwohl die Militärkräfte ihre Waffengewalt gegen Henrichsen und im Nachgang auch eine körperliche Gewalt gegen die Kamera richten, wenn sie das Aufnahmematerial vermeintlich zerstören, kam es – anders als bislang in Syrien – nach Öffentlichwerdung des Filmmaterials in Ansätzen zu einem militärischen Verfahren in Chile (vgl. Elter 2008: 452).

38 In einem ähnlichen Sinn lässt sich *The Pixelated Revolution* auch als Reflektion über Videos lesen, die die Syrer während der Ereignisse aufnehmen, die sie selbst erschaffen und zur gleichen Zeit durch- und erleben (vgl. Walker Art Center 2012).

39 Der Begriff der Zeugenkette entstammt ursprünglich dem religiösen Bereich, findet jedoch heute nicht nur in Bezug auf die indirekte Zeugenschaft einer Nachkommengeneration im Sinn eines ›postmemory‹ eine wachsende Verwendung, sondern auch in Bezug auf eine künstlerische oder intellektuelle Zeugenschaft (vgl. Kalisky 2017: 35). ›Postmemory‹ ist dabei ein Konzept, das von Marianne Hirsch (2008: 103) zur Beschreibung der Beziehung der zweiten Generation von traumatischen Ereignissen (vor allem bezogen auf die Shoah) eingeführt wurde. Diese traumatischen Ereignisse fanden zwar vor deren Geburt statt, wurden aber in einer so umfassenden Weise überliefert, dass sie eigenständige Erinnerungen bei dieser Generation hervorgerufen haben.

und uns als Adressaten des Zeugnisses, sondern zwischen der Kamera bzw. der Aufnahme und uns. Dieser Übergangsmoment der Zeugenschaft tritt beim *netspanner*-Video deutlich hervor, wenn es in der Übersetzung der Reaktion des Mannes, der dem getroffenen Filmenden nach dem Schuss zur Seite steht, heißt: »what, you were filming?!?!« (netspanner 2011). Obwohl die Aufnahme noch läuft, findet diese Äußerung, die sich auf die filmende Handlung des Getroffenen bezieht, in der Vergangenheitsform statt: Im Augenschein eines Beistehenden filmt der getroffene Videograf nicht mehr. Die filmende Handlung ist bereits in den automatisierten Aufnahmemodus der Handykamera übergegangen und die Aufnahme ein Glied einer medial induzierten Zeugenkette geworden, die sich aus einer simultanen Vergangenheitsbezogenheit und Zukunftsgerichtetheit der Handy-Todesvideos speist. Mit der akkreditierenden Kommentierung, Weiterverbreitung und Reproduktion des Videos werden dann auch wir aufgrund der darin liegenden Geste der eigenen Überzeugung zu weiteren Gliedern der Zeugenkette und begründen mit dem (vermeintlich) nicht-überlebenden Videografen und der Aufnahme eine gemeinsame Autorenschaft des betreffenden Zeugnisses.

Das bezeugende Eintreten von Aufnahme und Betrachtenden für die nicht-überlebenden syrischen Videografierenden wie auch für das Kollektiv an Widerständigen, die Opfer der militärischen Gewalt des syrischen Regimes wurden, noch geworden sind oder werden, ist dabei insbesondere in Hinblick auf eine mögliche strafrechtliche Verwertbarkeit der Handy-Todesvideos von Bedeutung. Denn Tote können nicht vor Gericht als Zeugen auftreten, selbst wenn sie in einem martyrischen Akt mit ihrem Tod ihren Glauben an eine »gerechte« Sache bezeugen.⁴⁰ Gleichwohl können Dritte als Augenzeugen oder Zeugen vom Hörensagen des martyrischen Aktes auftreten und berichten, was sie selbst gesehen haben oder Andere ihnen mitgeteilt haben (vgl. Barton 2017: 96f.). Dabei ist es jedoch für das juristische Verständnis des Zeugens wesentlich, dass ein Zeuge spricht und vor Gericht eine Aussage macht, die in einem strafrechtlichen Verfahren als Beweismittel im Sinn der juristischen Wahrheitsfindung dienen kann (vgl. Barton 2017: 95; Krämer 2017: 147). In dem mit den Handy-Todesvideos aufgerufenen Zeugenschaftsszenario liegt diese Aussagekraft in der bezeugenden Einheit von Videoaufnahme und Betrachtenden: Die Videokamera ist das Auge. Wir sind die Aussagenden. Die Videoaufnahme dokumentiert für uns. Wir sprechen für die Videoaufnahme. So war es auch im Prozess *Rodney King*⁴¹ Anfang der 1990er Jahre zu beobachten als ein Au-

40 So hebt Thomas (2017: 33) hervor, dass der Märtyrer für die geschichtliche Überlieferung seines Zeugnisses stets auf einen sekundären Zeugen als Beobachter und Übermittler des Martyriums angewiesen ist, da sein Tod wesentlicher Teil des Zeugnisses ist.

41 Rodney King war am 3. März 1991 nach einer längeren Verfolgungsjagd von Polizeibeamten bei seiner Festnahme in einem Wohngebiet in Los Angeles (USA) schwer misshandelt worden. King befand sich zu dieser Zeit auf Bewährung und war betrunken am Steuer als eine Polizeistreife ihn kontrollieren wollte. Das neunminütige Video von den polizeilichen Über-

genzeuge im Anschluss an seine Schilderung der selbstbeobachtenden Ereignisse aufgefordert wurde zu beschreiben, »was das Video sagt und was das Video nicht sagt« (Ronell 2000: 269). Wie jedoch damals die Einführung des Holliday-Videos von der gegen King gerichteten (vermeintlich unverhältnismäßigen und rassistisch orientierten) Polizeigewalt wenig hilfreich – wenn nicht gar hinderlich – in der juristischen Wahrheits- und Urteilsfindung war, ist auch ein möglicher Status der Handy-Todesvideos als Beweismittel im Strafverfahren nicht unproblematisch.⁴² Insbesondere erzählen sie mit ihrer einseitigen POV-Einstellung, die den klassischen Gegenschuss auslöst, »nicht die ganze Geschichte« (ebd.), wie es auch in der *Rodney-King*-Verhandlung bemängelt wurde. Der Tathergang und die Motivation der Tatbeteiligten ließen sich auf Grundlage des Holliday-Videos nicht zweifelsfrei rekonstruieren, was in erster Instanz zum Freispruch der angeklagten Polizisten führte (ebd.). Zudem verweilt die Zeugenschaft im Handy-Todesvideo aufgrund ihrer ›Low-tech‹-Ästhetik auf der Schwelle zwischen subjektiver Wahrheit und evidentialer Wertigkeit und rückt damit mehr in die Nähe einer literarischen Figur, die vor allem von ihrem affektiven Gehalt lebt, als in die eines juristischen Beweismittels (vgl. Gespräch mit Hein 2015; Kalisky 2017: 32f.; Barton 2017: 95 u. 97).

Im juristischen Wahrheitsfindungsprozess stehen Videoaufnahmen jedoch nicht bloß in der Funktion einer nacherzählenden Aufzeichnung eines Tathergangs vor Gericht, sondern vor allem auch in der einer Bereitstellung von autogenerierten Metadaten. Diese können nicht nur den Ort und den Zeitpunkt eines Geschehens in Form von GPS-Daten zum Aufnahmeort sowie zum Datum und zur Uhrzeit der Aufnahme bezeugen, sondern auch Aussagen über die äußeren Begebenheiten⁴³ des Geschehens zulassen (vgl. Datenschutzbeauftragter-Info 2015). So gesehen steht der gesamte Apparat der Videoerfassung als Zeuge vor

griffen, aufgezeichnet von dem Anwohner George Holliday, verbreitete sich binnen kürzester Zeit über die Medien mit einer damals ungeahnten Geschwindigkeit. Der Vorfall und das Video stehen dabei im Kontext der afro-amerikanischen ›Civil-rights‹-Debatte, die seit den 1950er Jahren in den USA geführt wird. In der ersten Instanz führte die Anklage der beteiligten Polizeibeamten 1992 zu einem Freispruch und zog schwere rassistisch motivierte Unruhen in Los Angeles nach sich. Erst in der zweiten Instanz wurden im Berufungsverfahren zwei der Polizisten wegen der Verletzung von Bürgerrechten zu 30 Monaten Haft verurteilt und King ein Schadensersatz von 3,8 Millionen USD zugesprochen. (vgl. Zelizer 2017; Pitzke 2012; Süddeutsche Zeitung 2012)

- 42 Im deutschen Rechtsverfahren werden Videoaufnahmen dabei in der Regel als Objekt des richterlichen Augenscheins in einen Straf- oder Zivilprozess eingeführt (vgl. Datenschutzbeauftragter-Info 2015; Heinrich/Reinbacher 2010).
- 43 Bspw. können die Wetterverhältnisse oder die Tageszeit mittels des Weißabgleichs bestimmt werden, indem sich die Lichtverhältnisse zum Zeitpunkt der Aufnahme rekonstruieren lassen. Der Weißabgleich lässt auch Rückschlüsse darüber zu, ob ein Geschehen Draußen oder Drinnen bei Kunstlicht stattgefunden hat (vgl. Pratzner o.J.).

Gericht: Nicht bloß ein Video und dessen Betrachtende, sondern ebenso die Aufnahmegeräte und Social-Media-Plattformen mit ihrer top-down-entworfenen und bottom-up-automatisierten Metadatengenerierung wie auch die software- oder onlinebasierten Bildbearbeitungs- und Betrachtungsprogramme, die die Anzeige von Metadaten ermöglichen. In diesem Sinn manifestiert sich im Phänomen der Handy-Todesvideos in Hinblick auf eine zukünftige Gerichtbarkeit ein Szenario eines Nicht-Überlebenszeugnisses, in dem die überlebenden und nicht-überlebenden Syrer gemeinsam mit der Aufnahme in ihrer medialen Materialisierung und technologischen Bedingtheit gemeinsam mit uns als mitbezeugende Betrachtende in eine kollektive Zeugenschaft des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt eintreten.

Ein kollektives *J'accuse!*

Über eine potentielle Verwertbarkeit als juristischer Zeugenbeweis hinaus wird mit der kollektiven Zeugenschaft extremer politischer Gewalt, die im Handy-Todesvideo enthaltenen ist, allerdings auch ein Moment einer gemeinschaftlichen Anschuldigung aufgerufen, das uns von ABSTRAKTER FILM aus auf Émile Zolas *J'accuse!* (1898) verweist. In seiner Fokussierung auf die Sequenzen des Schusses speist ABSTRAKTER FILM seine Daseinsberechtigung vor allem aus der Vermittlung eines allgemeinen Zustands der Gewalt. Dieser ist nicht mehr ausschließlich an einzelne Personen, wie den Filmenden oder Gefilmten, oder an einzelne Situationen, wie an festschreibbare Ereignisse, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort stattfinden, gebunden (vgl. Krautkrämer 2014b: 35, 2014c). Mit dieser Vermittlung eines allgemeinen Zustandes der Gewalt gründet sich ABSTRAKTER FILM auf der generell zu beobachtenden Tendenz von Onlinevideos potentiell ›Jeden‹ zum Subjekt und ›Überall‹ zum Schauplatz zu machen (vgl. Strangelove 2010: 28). Darüberhinaus tritt in der filmischen Montage ein Gestus der Handy-Todesvideos hervor, der in ihrem ursprünglichen Erscheinungskontext aufgrund der ihnen anhaftenden singulären Ereignishaftigkeit in den Hintergrund rückt und erst in der seriellen Wahrnehmung der Gewalt hervortritt: der Gestus einer allgemeinen Anschuldigung, die keinen identifizierbaren Adressaten und keinen identifizierbaren Sender hat.

Die Handy-Todesvideos klagen damit die für die extreme Gewalt verantwortliche regulierende, politische Macht im Namen eines Kollektivs von syrischen Gewaltbetroffenen an. Für dieses Kollektiv, das in der gegebenen restriktiven Konfliktsituation in Syrien kaum anders öffentlich gehört werden kann, stehen sie gemeinsam mit uns als Zeugen ein. Wie dabei Émile Zola in seinem offenen Brief 1898 gesellschaftliche Missstände in Form eines folgeschweren Justizirrtums mit antisemitischem Hintergrund öffentlich anprangerte und sich damit selbst der strafrechtlichen Verfolgung aussetzte (vgl. Essig 2003), steckt in den Handy-

Todesvideos der Frühphase des Syrienkonflikts eine generelle Anprangerung desolater Lebensbedingungen, unverhältnismäßiger Gewaltanwendung und des versäumten Eingreifens der internationalen Gemeinschaft. Ihnen wohnt damit eine vergleichbare widerständige Geste der öffentlichen Ausstellung von sozialen Missständen als kalkulierte Provokation inne. Wie Zola markieren sich die syrischen Videografierenden bewusst als politisch verfolgbar: Mit der Handykamera in Anschlag rücken sie ins Visier der militärischen Einsatzkräfte des syrischen Regimes und vereinnahmen zur selben Zeit den öffentlichen wie auch juristischen Diskurs für ihre Zwecke.

Den eigenen Tod im Syrienkonflikt im Sinn einer widerständigen Praktik zu filmen bedeutet damit eine prekäre Zeugenschaft, die auf einer kollektiven Autorenschaft von den (nicht-)überlebenden Filmenden, der Aufnahme und den Betrachtenden extremer politischer Gewalt fußt, die mit einer öffentlichen Anschuldigung des syrischen Regimes zusammenwirkt. Das der Zeugenschaft zugrundeliegende überzeugende Verhältnis konstituiert sich innerhalb einer Figuration des Schusses, indem sich ein außerhalb des Bildes gelagerter Gegenschuss der Kamera mit einem innerhalb des Bildes verorteten Gegenschuss der Waffe zu einer spezifischen Spielart des Schuss-Gegenschuss-Prinzips vereint. Die individuellen Effekte dieser beiden Gegenschüsse überlagern sich in diesem Zusammenspiel und verstärken sich in Hinblick auf ein überzeugendes Zeugenschaftsverhältnis. Gemeinsam mit anderen Onlinevideos entfaltet der außerhalb des Handy-Todesvideos gelagerte Gegenschuss in einer seriellen Rezeption einen authentisierenden Effekt, während der Gegenschuss aus dem Bildinnern zur selben Zeit einen affizierenden und involvierenden Effekt auf uns als Betrachtende hat. Die besondere Prekarität dieses Zeugenschaftsverhältnisses liegt dabei in der Unbeständigkeit ihrer konstituierenden und akkreditierenden Größen innerhalb einer medial induzierten Zeugenkette, die mit dem Schuss in Bewegung gerät. Was als Überlebenszeugnis syrischer Videografierender, die als primäre Zeugen in Erscheinung treten, beginnt, endet als (vermeintliches) Nicht-Überlebenszeugnis. Im Nicht-Überlebenszeugnisse tritt die Kamera bzw. Aufnahme mit dem Schuss an die Stelle der primären Zeugen und überlagert sich mit unserer sekundären Zeugenschaftsfunktion. Gemeinsam erzählen Filmende, Aufnahme und wir als Betrachtende damit eine unabgeschlossene Geschichte des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt, in der sich Schuss und Gegenschuss der Handy-Todesvideos zu immer weiteren Erzählweisen zusammenfügen.

3.4 Syrie Autoportrait: 100.001 Leben in 1.001 Videos ... und ein Film

Eine dieser weiteren Erzählweisen findet sich in dem Dokumentarfilm *EAU ARGENTÉE – SYRIE AUTO PORTRAIT* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan), der fast ausschließlich aus Amateurvideoaufnahmen von Syrern besteht.⁴⁴ Zum einen stammen die Videos aus sozialen Netzwerken, über die der gebürtige syrische Regisseur Ossama Mohammed seit Mai 2011 im Pariser Exil mit seiner Heimat in Verbindung steht. Zum anderen kommen sie von der kurdisch-syrischen Lehrerin Wiam Simav Bedirxan, die Weihnachten 2011 über soziale Netzwerke mit Mohammed Kontakt aufnahm mit dem Wunsch, das Filmemachen zu lernen. Unter Fernleitung von Mohammed begann sie ihren Alltag in der syrischen Stadt Homs mit einer kleinen Handkamera zu dokumentieren. Bedirxan wird zur Mitregisseurin und Namensgeberin von *EAU ARGENTÉE*: ihr zweiter Vorname bedeutet im Kurdischen ›Silberwasser‹. Der über die Filmbilder, soziale Netzwerke, E-Mail und Skype geführte Ferndialog zwischen ihr und Mohammed wird zum Teil der filmischen Narration (vgl. Lübbe 2014; Kazim 2014; Levendangeur 2016). *EAU ARGENTÉE* greift die subjektive Sichtweise und unkritische Nähe zur Gewalt auf, durch die sich die Handyvideoaufnahmen der Frühphase des Syrienkonflikts gerade auszeichnen und verbindet sie über die Vita Mohammeds und Bedirxans zu einer syrischen (Über-)Lebensgeschichte, in der der aktuelle Konflikt eine einschneidende Zäsur darstellt.

Alle Geschichten sind selektiv, schreibt der Anthropologe Talal Asad (2007: 10) in seiner Abhandlung zu den Selbstmordanschlägen des 11. Septembers. Jedoch ist, so hebt er weiter hervor, das, was diese Geschichten auslassen, wie sie interpretieren und was sie auswählen, interessanter als die bloße Tatsache der Selektion. In der Bewegung von individuellen Videoaufnahmen zu einem Dokumentarfilm und der damit einhergehenden Subordination unter ein filmisches und narratives Gesamtkonzept zeigen sich in *EAU ARGENTÉE* ästhetische und diskursive Verschiebungen, deren – vor allem politische – Effekte wir im Folgenden nachgehen. Hierbei fließen die medienethnografischen Beobachtungen von Micheal Strangelove zur Amateur-Onlinevideo-Praxis und die politisch philosophischen Auseinandersetzungen Judith Butlers zu den Straßenprotesten in Ägypten 2011 zusammen und lassen einen destruktiven Überlagerungseffekt sichtbar werden.

3.4.1 »[...] prises par mille et un Syriens et Syriennes. Et moi.«: Die Politik einer kollektiven Geschichtserzählung

In seiner Studie zu Amateur-Onlinevideos und einem ihrer Erscheinungsräume – YouTube – beschreibt Strangelove die soziotechnische Verschmelzung von digita-

44 Kurze Ausschnitte des Films sind auf YouTube unter <<https://www.youtube.com/watch?v=17tzltg7ebl>> und <<https://www.youtube.com/watch?v=sR8HeEjcNoM&t=19s>> verfügbar.

len Videokameras mit Internetbenutzerkonten als ein neues Produktions- und Verbreitungssystem, das eine Umverteilung einer spezifischen Macht mit sich bringt, die ehemals Filmstudios und Fernsehsendern vorbehalten war: »When audiences watch and contribute to YouTube they are participating in an ancient form of representational power – the power to tell their own stories.« (Strangelove 2010: 9) Als ein unkontrollierter Ausdrucksraum⁴⁵ habe das Internet ein natürliches Zuhause für unser Bedürfnis, unsere eigenen Geschichten zu erzählen, geschaffen (vgl. ebd.: 77). Die Macht des Geschichtenerzählens durch das bewegte Bild – eine Macht, die bislang fast ausschließlich die Domäne von Experten und Konzernen war – läge nun in unseren eigenen Händen; d.h. in den Händen von Amateuren, die bis dato weitgehend auf die Rolle der Rezipierenden beschränkt waren. Dies bedeute eine radikale Veränderung: eine alternative Geschichtserzählung und Repräsentation von Menschen, Dingen und Ereignissen durch die Massenteilhabe an einer videografischen Praxis, die potentiell eine politisch und ökonomisch störende und zerstörerische Kraft sei (vgl. ebd.: 179ff.). In den nicht von professionellen Journalisten, sondern von ›einfachen‹ Leuten produzierten Handy-Todesvideos scheint sich eben dieses politisch und ökonomisch umwälzende Potential einer alternativen Geschichtserzählung zu vergegenständlichen, wenn sich das ihnen eingeschriebene kollektive Streben nach einer Geschichtlichkeit des Überlebens und Sterbens in Syrien in andere mediale Materialisierungen übersetzt und Erzählungen über den Syrienkonflikt als Teil einer widerständigen Praxis hervorbringt. EAU ARGENTÉE beansprucht dieser Geschichtlichkeit des Überlebens und Sterbens in Syrien einen filmischen Ausdruck gegeben zu haben, insbesondere wenn es dort heißt: »Die Syrer haben den längsten Film der Geschichte gefilmt. 1001 Tage lang. Sie haben die längste Bestattung der Geschichte gefilmt. Hunderttausend... und ein Leben.« (EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): 01:19:16-01:19:45)

Einerseits erzählt EAU ARGENTÉE individuelle Geschichten des Überlebens und Sterbens einzelner Protagonisten – wie die des Jungen Omar, den Bedirxan mit ihrer kleinen, digitalen Handkamera durch die Ruinen der syrischen Stadt Homs zum Grab seines kürzlich getöteten Vaters begleitet, der mit seinen fünf oder sechs Jahren als Gotteslästerer verschrien ist und auf dem Nachhauseweg über eine Straßenkreuzung rennt, um dem Blick eines Heckenschützen zu entgehen (vgl. ebd.:

45 Das Internet kann allerdings nicht uneingeschränkt als unkontrollierter Ausdrucksraum betrachtet werden, wenn man verschiedene Verhaltenscodes auf sozialen Netzwerken berücksichtigt, die mit dem Löschen oder Sperren von Einträgen oder Nutzenden durch andere Nutzende über Meldefunktionen und durch die Betreibenden selbst durchgesetzt werden. Vor dem Hintergrund stets aktueller Fälle von Hassrede und als unangemessen gekennzeichnete Videos, Bilder u. ä. (insb. in Hinblick auf eine etwaige Jugendgefährdung) wird eine solche Durchsetzung bzw. Aufrechterhaltung sozialer Verhaltensregeln oder Tabus immer wieder öffentlich gefordert (vgl. Eickelmann 2017: 119ff.).

01:09:10-01:10:42 u. 01:19:53-01:22:35). Diese werden über anonyme Videoaufnahmen – gefunden auf YouTube – zu einer filmischen Erzählung des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt zusammengefügt. Andererseits wird diese filmische Erzählung durch die persönlichen Geschichten von Mohammed und Bedirxan überlagert, die sich weitestgehend außerhalb der filmischen Bilder abspielen und sich fast ausschließlich über die Stimmen Mohammeds und Bedirxans im Off entfalten. So erzählt Mohammed in *EAU ARGENTÉE* seine Geschichte eines ungewollten Exils als er nach dem Besuch der Filmfestspiele in Cannes 2011 nicht mehr den Mut findet nach Syrien zurückzukehren und von Gewissensbissen geplagt wird. Er nimmt damit im Film die Position eines direkt Betroffenen außerhalb der Konfliktregion ein, der über die sozialen Medien, YouTube-Videos und dem Filmemachen versucht seinen Teil zum syrischen Widerstand beizutragen. Bedirxan erzählt ihre Geschichte einer widerständigen syrischen Kurdin, die ihre Heimat trotz ihrer tiefen Furcht um das eigene und das Schicksal Syriens nicht aufgegeben will. Dafür setzt sie sich tagtäglich den Gefahren des belagerten Homs aus, um Videomaterial zu produzieren und die Revolution am Leben zu halten. Gemeinsam wiederum erzählen Mohammed und Bedirxan die Geschichte zweier Menschen, die sich über die sozialen Medien kennenlernten und sich in dem widerständigen Willen zusammenschlossen, ihre Version und Vision ihrer Heimat – *ihr* Syrien – nicht aufzugeben und mit Bildern darum zu kämpfen. (vgl. *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan))

»C'est un film de mille et une images prises par mille et un Syriens et Syriennes. Et moi.« (ebd.: 00:00:31-00:00:44) Anders als es diese anfänglich präsentierte Erklärung suggeriert, wird Mohammed in *EAU ARGENTÉE* jedoch nicht einfach zum Miterzählenden, der der erzählerischen Kraft der Syrer mit ihren selbstaufgezeichneten Videoaufnahmen hinten ansteht. Vielmehr findet ein Ineinandergreifen von Mohammeds filmschaffender Autorität und der anonymen Autorenschaft der syrischen Videografierenden statt, um eine gemeinsame Urheberschaft von *EAU ARGENTÉE* zu etablieren und eine (vermeintlich) allgemeingültige Filmgeschichte des Syrienkonflikts hervorbringen zu können. Damit scheint sich *EAU ARGENTÉE* einem modernen politischen Kino zu verschreiben, das, wie es Astrid Deuber-Mankowsky (2012: 29f.) in Anschluss an Deleuze formuliert, aus sich selbst heraus kollektive Aussagen hervorbringt, in dem es Ereignisse evoziert, die der Kontrolle entgehen. Bedirxans filmende Präsenz im syrischen Homs und ihre Gegenwart im Film als die narrative Figur einer kurdisch-syrischen Widerstandskämpferin ist dabei eine wesentliche Kraft für die diskursive Akkreditierung des Films als eine legitime, vermeintlich kollektive Erzählung des syrischen Bürgerkriegs, die ihren filmischen Schaffungsmoment außerhalb der Konfliktregion – im Pariser Exil eines syrischen Regisseurs – hat. Bedirxans Aufnahmen übernehmen eine Mittlerposition zwischen dem professionellen Schaffungsmoment Mohammeds, dem eine filmische Intentionalität unterliegt, und den Bildern von sy-

rischen Videografierenden, die alleine von dem Ereignis im Augenblick seines Ereignens geleitet sind. Denn Bedirxans Bilder umfassen beide Momente, auch wenn der Großteil ihrer Aufnahmen geradezu gegensätzlich zu denen ist, die von sozialen Netzwerken im Film verarbeitet sind. Nicht nur setzen sich diese Aufnahmen durch eine bessere Qualität (wie eine höhere Auflösung und ruhige oder statische Einstellungen) von den Videobildern von sozialen Netzwerken ab. Auch erscheinen sie narrativ motiviert, als dass sie Bedirxans Geschichte erzählen und für die Visualisierung eben dieser aufgenommen zu sein scheinen. Ihnen fehlt damit das Moment einer ungeplanten Ereignishaftigkeit eines gerade stattfindenden Konflikts, mit dem eine Geschichtlichkeit nicht vorausgeht, sondern erst mit den Bildern entsteht. Ihnen fehlt damit auch das besondere widerständige Moment, das gerade die Bilder der syrischen Videografierenden begleitet, wenn sie sich als diese ad-hoc-videografierten Ereignisse jeglicher Kontrolle entziehen.

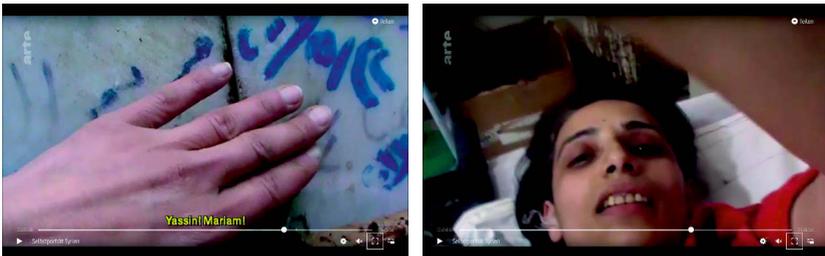
Besonders deutlich wird dies in zwei aufeinanderfolgenden Sequenzen, in der sich Leben und Tod in einer fotografischen Nachträglichkeit im Film überlagern. Es handelt sich um die Erzählung der Geschichte zweier gestorbener Kinder, deren Tod Bedirxan betrauert: Nach der Titeleinstellung *Dimanche* (dtsch: Sonntag) folgt die statische Aufnahme eines Fotos, das einen Jungen im Alter von sieben oder acht Jahren und ein Mädchen im Alter von fünf oder sechs Jahren zeigt. Die beiden posieren in einer ungezwungenen, kindlichen Art für das Foto. Der Junge lächelt mit seinem roten Fahrrad in fahrbereiter Position in die Kamera. Das Mädchen lächelt mit einem Kätzchen auf dem Arm in die Kamera. Sie stehen nebeneinander auf einer Straße zwischen hohen, betonfarbenen Häuserzeilen, durch die die Sonne hindurchdringt und Lichtschatten auf den Asphalt malt. »Yassin und Mariam« sagt Bedirxans Stimme aus dem Off auf Kurdisch, das von einem deutschen Untertitel begleitet wird.⁴⁶ Schnitt: Titeleinstellung *Lundi* (dtsch: Montag). Mit einem weiteren Foto blicken wir auf die beiden Kinder fest eingehüllt in einem glänzenden, grünen Stoff, der nur ihre Gesichter frei lässt. Oberhalb ihrer Köpfe ist der Stoff jeweils mit einem weißen Band zusammengebunden. Sie liegen in Rückenlage auf einem dunklen, metallenen Untergrund, der an die Ladefläche eines Fahrzeuges erinnert. Der Junge und das Mädchen sind tot. Berdixans Stimme sagt aus dem Off: »Mariam und Yassin«. Schnitt: Szenenwechsel. In einer Großaufnahme sehen wir zwei mit arabischen Schriftzeichen bemalte Betonsteine. Eine

46 Der Film ist nicht synchronisiert. Synchrontöne werden im Original und gesprochene Voice-over von Mohammed und Berdirxan in deren jeweiliger Muttersprache (Arabisch oder Kurdisch) wiedergegeben. Texteinblendungen erfolgen in Arabisch und französischer Übersetzung. In der Version für den deutschsprachigen Raum, wie sie bspw. auf Arte ausgestrahlt wurde, wurde ein deutscher Untertitel hinzugefügt. Um die Nachvollziehbarkeit der wiedergegebenen Sequenzen zu gewährleisten, wird hier nur die deutsche Übersetzung berücksichtigt.

Hand kommt von unten ins Bild. Ihre Fingerspitzen streifen zuerst über die Oberfläche der Steine, dann beginnen sie sanft darauf zu trommeln. Bedirxans traurige Stimme ruft: »Yassin! Mariam!« (vgl. Abb. 6) Die Finger klopfen vehementer auf die Oberfläche: »Wacht auf!« (vgl. EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): 01:07:24-01:07:46)⁴⁷

Eine die Videoaufnahmen von Syrern auf sozialen Netzwerken auszeichnende ungeplante Ereignishaftigkeit zeigt sich in Bedirxans Aufnahmen nur dann, wenn sie selbst verwundet wird, die Gewalt des Konflikts sich an ihrem eigenen Körper entlädt und nicht vor der Kamera halt macht. So verfolgen wir in einer früheren Sequenz, wie Bedirxan verletzt in einem Auto zu einem Arzt transportiert wird und dieser eine Wunde an ihrem Bein näht, während Bedirxan sich selbst mit ihrer Kamera filmt, die Situation kommentiert und zu Mohammed spricht. (vgl. Abb. 7) Hier rücken die Bilder auch ästhetisch näher an die Videoaufnahmen von sozialen Netzwerken heran, wenn es sich um leicht verwackelte, den Rahmen nicht optimal ausfüllende Einstellungen im POV- und Selfie-Stil handelt (vgl. ebd.: 01:03:31-01:04:18).⁴⁸

Abb. 6: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): *Lundi*, Abb. 7: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): *Havalo, ich bin verwundet*



In dieser Sequenz wird die intermediäre Position von Bedirxans Aufnahmen offensichtlich, wenn die ungeplante Ereignishaftigkeit der Aufnahme ästhetisch mit der Intention einer filmischen Erzählung kollidiert, indem die Bilder im Schuss-Gegenschuss-Prinzip montiert werden. Diese Montage leitet die subjektive Wirkung der POV-Einstellung in die Versicherung eines außenstehenden Betrachtenden einer filmischen Fiktion um, wenn Bedirxan als narrative Figur der filmischen Erzählung untergeordnet wird. Mit Blick auf *The Pixelated Revolution* und *ABSTRAKTER FILM*, die gerade die Abwesenheit einer künstlerischen oder filmschaffenden Motivation in den Videoaufnahmen von Syrern auf sozialen Netzwerken ausstellen,

47 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz ist im Anhang unter 6.5 zu finden.

48 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz ist im Anhang unter 6.6 zu finden.

wird dabei sichtbar, dass EAU ARGENTÉE weniger von den Amateurvideoaufnahmen von sozialen Netzwerken getragen wird als von der videodokumentarisch unterstützten, aber ebenso filmisch inszenierten Erzählung Bedirxans, der regieführenden Autorität Mohammeds, und ihrer narrativ abgebildeten Interaktion über die filmischen Bilder, soziale Netzwerke, E-Mail und Skype. So wird mit den manifestähnlichen Empfehlungen für Handyvideos in *The Pixelated Revolution*, die aus der analytischen Beobachtung derselben entspringt, eine Distanzierung von filmischen Gestaltungsregeln nicht nur gefordert, sondern zugleich als konstitutives Merkmal von Handyvideos von Protesten und/oder Konflikten erhoben (vgl. Mroué 2012: 27). ABSTRAKTER FILM wiederum führt eine mögliche filmschaffende Intentionalität solcher Handyvideoaufnahmen ad absurdum, wenn gerade die Existenz bedrohende Gewalt des Konfliktgeschehens Filmende und Aufnahme zugleich überwältigt. EAU ARGENTÉE setzt damit eine cineastische Intentionalität in den Videoaufnahmen von Syrern auf sozialen Netzwerken voraus. Diese widerspricht jedoch sowohl der ästhetischen Erscheinung der Videos als rohe Dokumente in einem (scheinbar) unkontrollierten Onlineraum als auch der Herstellung einer kollektiven Geschichtlichkeit und Gerichtbarkeit des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt. Denn eine – in EAU ARGENTÉE unterstellte – den Videoaufnahmen vorausgehende filmische Zielgerichtetheit würde sie gerade der ungeplanten, situativen und unkontrollierbaren Ereignishaftigkeit berauben, die sie zu möglichen legitimen Dokumenten einer solchen kollektiven Geschichtlichkeit und Gerichtbarkeit macht.

»Those who tell stories also rule society« (Strangelove 2010: 181) zitiert Strangelove eine im Internet kursierende Redensart⁴⁹ vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Massenteilhabe an einer videografischen Praxis. Die Frage, die sich mit Blick auf EAU ARGENTÉE hierbei stellt, ist, wem diese gesellschaftsbestimmende, politisch und ökonomisch wirksame Macht des Geschichtenerzählens zukommt: Den syrischen Videografierenden, die auf Grundlage der soziotechnischen Verbindung von digitalen Videokameras mit Internetbenutzerkonten zu ermächtigten Erzählenden werden? Den filmischen Protagonisten, deren Geschichten unter Rückgriff auf die videografische Praxis von Amateuren erzählt werden? Den (semi-)professionellen Filmschaffenden, die sich dieser videografischen Praxis bedienen, um ihre Version des Syrienkonflikts zu erzählen? Oder den Filmbildern, die aus einer Überlagerung von Videoaufnahmen mit einer cineastischen Ästhetik und einem cineastischen Diskurs hervorgehen?

Vor dem Hintergrund der verschiedenartigen ästhetischen und diskursiven Praktiken und Materialisierungen, die in EAU ARGENTÉE zusammenwirken und

49 Nach Strangelove (2010: 216) ist die Herkunft dieser Redensart nicht eindeutig zuzuordnen und wird mal Platon, mal Aristoteles und mal den amerikanischen Ureinwohnern der Hopi oder Navajo zugeschrieben.

die widerständigen syrischen Demonstrierenden und Filmenden – einschließlich Bedirxan und Mohammed – im als öffentlich beanspruchten Raum des Kinos in Erscheinung treten lassen, zeigt sich diese Macht mit Butler (2011: 114f.) als ein Dazwischen: als eine politisch wirksame Handlungsmacht, die nicht einem Körper zugeschrieben werden kann, sondern einem *Zwischen* von Körpern, die füreinander in Erscheinung treten und dabei in der Verschiebung der eigenen Sicht auf den Anderen perspektivisch enteignet sind. Im performativ hergestellten, öffentlichen Erscheinungsraum des Kinos von *EAU ARGENTÉE* entspringt eine solche Handlungsmacht zwischen den filmschaffenden und videografierenden Körpern, den narrativen Figuren, der Ästhetik der filmisch vereinten Bilder und der über sie zusammenlaufenden Diskurse. Ist dabei, wie Deuber-Mankowsky (2007: 159) in Bezug zu Foucaults Überlegungen zur Gouvernementalität zusammenfasst, Öffentlichkeit der Raum, in dem sich das Handeln einer regulierenden politischen Macht auf eine Bevölkerung richtet und sich diese Bevölkerung zur selben Zeit in demselben öffentlichen Raum als Rechtssubjekt begründet und ebendiese Macht kritisiert, so findet in *EAU ARGENTÉE* eine verschiebende Bewegung von einer Politik der Straße zu einer Politik des Kinos statt.

3.4.2 »Et le cinéma fut«: Von der Politik der Straße zur Politik des Kinos

In *EAU ARGENTÉE* findet eine Überlagerung der Videobilder von Syrern auf sozialen Netzwerken mit einem cineastischen Diskurs und einer cineastischen Ästhetik nicht etwa subtil, sondern vollkommen offensichtlich statt. So erklärt Regisseur Mohammed in einem Interview für den Fernsehsender Arte diese Konversion als eine Notwendigkeit, um diesen Bildern »endlich einen Sinn und einen ›legitimen Platz im Kino‹ zu geben« (Levendangeur 2016). Sein Film sei damit der »Versuch einer ›ehrlichen‹ Darstellung der tragischen Realität der Menschen seiner Heimat.« (Ebd.)

In der Anfangssequenz von *EAU ARGENTÉE* folgt nach den grob verpixelten und stummen Folterszenen eines jungen Mannes in weißer, arabischer Schrift auf schwarzem Hintergrund und mit französischer Übersetzung die Beschreibung der Ausgangssituation des syrischen Bürgerkriegs wie sie sich Mitte März 2011 zuge tragen haben soll:

»Après l'école ce garçon a écrit sur un mur ›Le peuple veut la chute du régime‹ – Il a été arrêté. Ses ongles ont été arrachés. – C'est arrivé à Deraa. Les proches ont accouru et exigé sa libération. – Oubliez-le, dit l'officier. Faites un autre enfant. – Si vous n'y arrivez pas, faites venir vos femmes, on vous aidera. – Et le cinéma fut« (*EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan) : 00:02:33-00:03:12)

Und es ward Kino. Mit diesen, auf Arabisch gesprochenen Worten leitet Mohammed zu schlagartig einsetzenden Bildern der syrischen Straßenproteste über, deren Äs-

thetik typisch für die frühen Handyvideos des Syrienkonflikts geworden ist: Zu nahe und schnellwechselnde, fragmentierte Einstellungen von Körpern, Schatten und Schemen, verwackelt und verpixelt, im Hintergrund ein rhythmischer Chor mit den arabischen Worten (mit deutschem Untertitel): »Freiheit! Freiheit!«. Das Bild wird nach nur fünf Sekunden wieder schwarz und eine männliche Stimme, deren Worte simultan im Bild erscheinen, sagt auf Arabisch (mit deutschem Untertitel): »Ich kann nicht filmen.« Es folgen weitere Aufnahmen einer Protestmasse, die erneut von einem schwarzen Bild mit weißer arabischer Schrift unterbrochen werden: »Das ist mein erstes Mal« lesen wir, während die männliche Stimme aus dem Off diese Worte auf Arabisch spricht. Nach einem Schnitt blicken wir auf wechselnde Aufnahmen von Protestchören in einer urbanen Umgebung in schlechter Videoqualität sowie auf die stumme Aufnahme eines toten Demonstranten inmitten einer sich verstreuenden Menschenansammlung. Während die letzten Sekunden dieser Szene in Zeitlupe abspielt werden, ertönt Mohammeds Stimme im Off mit den sanften arabischen Worten (mit deutschem Untertitel): »Der Zug von Deraa ist abgefahren.« (vgl. Abb. 8)

Abb. 8: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan) : *Et le cinéma fut*



Schnitt. Das blutverschmierte Gesicht des eben noch auf der Straße liegenden Demonstranten fixiert uns mit leeren Augen. Er ist in ein weißes, blutbeflecktes Leientuch gewickelt und liegt seitlich auf einer Bahre. Während die Kamera das Gesicht des Toten abfährt und uns seine Wunden von Einschusslöchern zeigt, spricht Mohammed im Off in gleichbleibender Tonlage auf Arabisch weiter

(die Worte werden in deutscher Übersetzung am unteren Bildrand eingeblendet): »Mein Onkel half unserem Nachbarn. Sami hat Uhren in seinem Laden. Ich erinnere mich an diese Leseübung. Der Zug von Deraa ist abgefahren. Als ich noch ein Kind war, mochte ich sie gern.« Dann entfernt sich die Kamera von dem Toten und eine Hand zieht das Leichentuch über sein Gesicht. Ausblende. (vgl. ebd.: 00:03:12-00:05:21)⁵⁰

Die folgende Sequenz wird mit dem Titel (Arabisch mit französischer Übersetzung) *Le premier martyr* (dtsh.: Der erste Märtyrer) eingeleitet. Wir beobachten eine friedliche Protestmasse auf einem weiten Platz, gefilmt in schlechter Videoqualität aus ihrer eigenen Mitte. Die Menschen rufen mit nach oben gestreckten Armen. Der Ton ist ausgeblendet und ein sanftes Summen ist über die Aufnahme gelegt. Schnitt: *Gegenschuss*. Ein auf die Kamera zufliegender Hubschrauber ist klein am ansonsten leeren Himmel zu sehen. Die Sprechchöre werden im Audio langsam eingeblendet. Schnitt: *Schuss*. Die Protestmasse singt auf Arabisch (mit deutschem Untertitel): »Öffne deine Pforten, Paradies!« Schnitt. Wir sehen einen anderen Teil der Straße gefüllt mit Menschen, die sich langsam vorwärtsbewegen. Auf der rechten Seite ist die Straße von weiteren Menschen gesäumt, die den Zug von einer halbhohen Mauer aus an sich vorbeiziehen lassen. Auch hier rufen die Menschen in Sprechchören auf Arabisch. Im Hintergrund hören wir das Geräusch von Rotorblättern. Schnitt. Jetzt blicken wir auf einen Ausschnitt des Geschehens von weiter rechts, der eine Mauer zeigt, die von vereinzelt Menschen überwunden wird. Dahinter ist eine weitere Menschenmenge zu sehen, die sich etwas verstreuter von der Kamera entfernt. Schnitt: *Gegenschuss*. Der Hubschrauber fliegt geradewegs auf die Kamera bzw. die Protestmasse zu, in deren Mitte sie sich befindet. Schnitt: *Schuss*. Wieder erscheint die Protestmasse im Bild. Viele der Menschen drehen sich nun nach rechts, den Blick in den Himmel gerichtet. Schnitt: *Gegenschuss*. Der Hubschrauber fliegt nach links. Die entgegengesetzte Blickrichtung der protestierenden Menschen aus der vorangegangenen Einstellung suggeriert uns, dass der Hubschrauber sich auf sie zubewegt. (vgl. Abb. 9 u. 10)

Schnitt: *Schuss*. Die Protestmasse ruft: »Erhebe dich, Hauran!«⁵¹ Das Geräusch der Rotorblätter wird lauter und beginnt die Sprechchöre zu übertönen. Schnitt: *Gegenschuss*. Der Hubschrauber, gefilmt von unten aus nächster Nähe, bewegt sich in einer Zeitlupeneinstellung langsam nach rechts. Schnitt: *Schuss*. Die Protestmasse erscheint wieder im Bild, das künstlich stark zu wackeln beginnt. Die Pixel werden größer. Das Wackeln nimmt zu, bis das Bild aus dem Rahmen fällt.

50 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz ist im Anhang unter 6.7 zu finden.

51 Das Hauran-Gebiet bezeichnet ein Plateau vulkanischen Ursprungs, das von Basalthügeln geprägt ist und südlich von Damaskus liegt. Eine der bedeutendsten Städte des Hauran-Gebiets ist Bosra, das zur Provinz von Dera'a gehört. (vgl. Brinkmann 2011: 172; Brockschmidt 2010; Schatkowski Schilcher 1981: 159)

Abb. 9 u. 10: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): *Le premier martyr – Schuss (links) & Gegenschuss (rechts)*



Plötzlich sehen wir rötlichen, in Falten geworfenen Stoff, dann Straßenasphalt in groben Pixeln und schnell wechselnde Bilder in Hauttönen, dunkle und helle Schatten, Blut auf dem Asphalt und zu nahe Aufnahmen von bekleideten Körpern. Der Wind verfängt sich im Mikro und die Rotorblätter haben die gesamte Audioebene eingenommen. Es ertönen Schreie und kreischende Stimmen vor wechselnden, abgerissenen Bildern. Immer öfter taucht der Asphalt, bedeckt mit großen Blutlachen, in diesen Bildern auf. »Bekenne dich! Sprich dein letztes Gebet, Imad!« ruft eine Stimme auf Arabisch. Am unteren Bildrand taucht eine Blutspur neben einem blutverschmierten Haarschopf auf. »Bekenne dich, Imad!« ruft die Männerstimme immer und immer wieder bis ein unerträgliches Kreischen das Audio erfüllt. (vgl. Abb. 11)

Der Ton bricht ab. Das Bild läuft weiter. Es zeigt den blutigen Schopf, dann den Rücken des Mannes und fremde Arme, die ihn halten. Schnitt. (vgl. EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): 00:05:22-00:07:40)⁵² Das ist *das Kino* des Syrienkonflikts: Einzelne Szenen aus verschiedenen Videoaufnahmen werden aneinander montiert, um eine umfassende Sicht eines Geschehens zu liefern, das als eine zusammenhängende Sequenz eines tatsächlich stattgefundenen Ereignisses präsentiert wird, aber ebenso der filmischen Fiktion entspringen könnte.

Butler (2011: 110f.) führt aus, dass bei politischen Straßenprotesten nicht bloß ein Anspruch auf den öffentlichen Raum der Versammlung erhoben wird, sondern um eben diese Öffentlichkeit des betreffenden Raumes – um seine freie, öffentliche Nutzbarkeit zur Auslebung der eigenen Bedürfnisse – gekämpft wird. Dadurch werde erst der öffentliche Charakter dieses Raumes hervorgebracht und aufrechterhalten. In EAU ARGENTÉE findet mit der filmischen Konversion der Videoaufnahmen der syrischen Straßenproteste eine Ausweitung dieses Kampfes auf den öffentlichen Raum des Kinos statt. Folgen wir Butler darin, dass jegliches Handeln

52 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz findet sich im Anhang unter 6.8.

Abb. 11: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): *Le premier martyr (Imad)*

stets körperlich ist und einen materiellen Träger voraussetzt, »selbst in seinen virtuellen Formen« (ebd.: 112), und diese Materialität auch stets das ist, worum politisch gekämpft wird – insbesondere wenn es um Forderungen wie den Zugang zu und die Verfügbarkeit von Nahrung, Beschäftigung, Institutionen und Mobilität geht – erscheint EAU ARGENTÉE als eine cineastische Rematerialisierung des körperlichen Handelns der syrischen Protestteilnehmenden. Mit dieser wird nicht mehr nur der Erscheinungsraum der Straße und über die Materialisierung im Onlinevideo der Erscheinungsraum des Internets performativ hervorgebracht und als öffentlicher beansprucht. Wenn die syrischen Protestteilnehmenden mit der filmischen Übersetzung ihrer Videobilder auch im Erscheinungsraum des Kinos körperlich präsent werden, erschaffen und okkupieren sie zur selben Zeit das Kino als öffentlichen Raum des syrischen Widerstands. EAU ARGENTÉE ist damit Ausdruck eines Kampfes um den Platz des syrischen Widerstands im öffentlichen Erscheinungsraum des Kinos: um seinen Zugang zu und seine Sichtbar- und Bedeutsamkeit in diesem.

»Und das Kino begann...«: Das (un-)sichtbare syrische Volk

Überlagert wird die oben zitierte Sequenz von Mohammeds unsichtbarer Präsenz eines unbeteiligten Filmschaffenden, der die Bilder nicht hervorbringt, sondern ihnen »lediglich« die vermeintlich notwendige filmische Form gibt und dafür seine Geschichte mit der der Bilder vermengt. Die Einbindung der Videobilder in ei-

ne filmische Narration ist hier nicht bloß ein sinngebender und ermächtigender Moment, der ihnen einen »Platz im Kino« (Levendangeur 2016) gibt, wie es Mohammed benennt, oder um, wie es in *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): min. 00:26:26-00:26:46) selbst heißt, dem Kino der Mörder und der Opfer im Syrienkonflikt eine breite öffentliche Sichtbarkeit zu verschaffen. Es ist ein Moment der Unterordnung, wenn einer cineastischen Ästhetik und einem cineastischen Diskurs eine sinnstiftende und ermächtigende Wirkung in einem öffentlichen Erscheinungsraum zugeschrieben werden. Eine Politik der Straße, wie sie Judith Butler (2011) in Bezug auf die Straßenproteste in Ägypten im Zuge des Arabischen Frühlings beschrieben hat und wie sie auch den Handy-Todesvideos in ihrem ursprünglichen Erscheinungskontext innewohnt, wird hier mit einer Politik des Kinos überlagert und mit der Ästhetik, dem Diskurs und den Affekten eines Kinoereignisses teilweise zum Verschwinden gebracht.

In der cineastisch informierten ›Sinnegebung‹ stehen die Handyvideos hinter den Bildern Mohammeds und Bedirxans zurück, wenn sie nur in Erscheinung zu treten scheinen, um die Geschichte(n) Mohammeds und/oder Bedirxans visuell zu stützen. Dies wird bereits zu Beginn des Filmes deutlich, wenn Mohammed die Geschichte seiner gestohlenen Kamera erzählt und unklar bleibt, wem wir die gezeigten Bilder zuordnen sollen: Stammen sie von Videos von Syrern, die Mohammed von sozialen Netzwerken entnommen hat? Sind es die Aufnahmen seiner gestohlenen Kamera, die Mohammed von dieser geborgen hat oder im Internet auf irgendeine Weise wiedergefunden hat? Die Bilder von amateurhaften Aufnahmen bekannter Szenen von Straßenkämpfen und ihren Opfern werden hier mit Mohammeds Erzählung und filmischen Anweisungen überschrieben: »Heute Morgen nahm mir jemand die Kamera. Und das Kino begann... Ich folgte demjenigen, um sie mir zurückzuholen. Ich bemerkte, dass ich ihm Anweisungen gab Beweg' die Kamera nicht! Statische Einstellung! Eine statische Einstellung ist schön. Der Filmregisseur war tot.« (*EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): 00:07:40-00:09:37; Abb. 12)⁵³

In dieser Sequenz wird offensichtlich, wie die Bilder syrischer Videografierenden in *EAU ARGENTÉE* einer filmischen Narration untergeordnet werden, die weniger die Erzählung der Syrer ist, die die Videos aufgenommen haben, als Mohammeds Erzählung seiner Erfahrung des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt. Ausschnitte aus einem oder mehreren Videos wurden zu einer neuen Komposition arrangiert und die scheinbar stummen Bilder mit seinem Off-Kommentar und einem diesen ergänzenden Ton vervollständigt damit sie sich in Mohammeds filmischer Erzählung fügen. Es ist eine ästhetische und diskursive Unterordnung der (noch) nicht festgeschriebenen Geschichtlichkeit der Bilder von syrischen Videografierenden, die als legitim oder illegitim begriffen werden kann (vgl. Lübke 2014).

53 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz findet sich im Anhang unter 6.9.

Abb. 12: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Mohammeds gestohlene Kamera



In jedem Fall aber bringen sie eine produktive Spannung zwischen der dokumentarischen Realität der Videoaufnahmen und der Fiktion der filmischen Narration hervor.

Offensichtlich ist auch der Wille des Films, »die Herstellung der Bedingungen von Kollektivität aus sich selbst heraus« (Deuber-Mankowsky 2012: 39) zu leisten. EAU ARGENTÉE möchte diese Kollektivität evozieren, möchte eine Polyphonie der Stimmenverteilung aufrufen, wie es sich in Anschluss an Deuber-Mankowsky (ebd.) formulieren lässt. Der Film gerinnt jedoch zu einer Homophonie, in der die Bilder der syrischen Videografierenden zur uneigenständigen Begleitstimme von Mohammeds und Bedirxans Melodie des Syrienkonflikts werden. Denn vor allem ist es die Entstehungsgeschichte des Films, die mit EAU ARGENTÉE in der Öffentlichkeit steht, und nicht die Geschichte einer widerständigen Überlebenspraktik syrischer Videografierender. So betreten auch nicht die syrischen Videografierenden die öffentliche Bühne der Internationalen Filmfestspiele in Cannes 2014 und okkupieren diesen Erscheinungsraum mit ihrer körperlichen Präsenz. Es sind Mohammed und Bedirxan, die mit ihrem ersten persönlichen, emotional aufgeladenen Zusammentreffen den Film der internationalen Medienberichterstattung als ihre Geschichte präsentieren (vgl. Mandelbaum 2014; Pavard 2014). Die Videoaufnahmen der Syrer von sozialen Netzwerken werden vor diesem Ereignis zum Katalysator einer eindrucksvollen Erzählung im Film und über den Film, deren Antrieb

Mohammed und Bedirxan mit ihrer Version des vergangenen und gegenwärtigen Syriens wie auch ihrer Vision des zukünftigen Syriens sind (vgl. Levendangeur 2016). Das Volk, das, wie Deuber-Mankowsky (2012: 30) mit Verweis auf Deleuze ausführt, im modernen politischen Kino fehlt und zugleich erfunden werden muss, bleibt in EAU ARGENTÉE auf diese Weise mehr abwesend als anwesend. Denn Mohammed und Bedirxan schreiben ihre Geschichte in die der syrischen Videografierenden ein und drohen die kollektive Geschichte einer widerständigen syrischen Videopraxis mit ihrer eigenen kinoreifen Erzählung zu überlagern und auszulöschen.

Wenn für Butler die Szenen der Straßenproteste in Ägypten aus dem Jahr 2010 erst »dann politisch wirksam werden, wenn und sofern wir ein visuelles und hörbares Bild davon haben, das in Echtzeit übermittelt wird, so dass die Medien nicht bloß davon berichten, sondern Teil des Geschehens und der Handlung sind« (Butler 2011: 120) und das Geschehen mit dieser medial hergestellten Multilokalität erst zu dem wird, was es ist, dann verändern sich mit der Rematerialisierung als Filmbild auch die Videoaufnahmen und das mit ihnen performativ hergestellte Geschehen. Sie werden zu etwas anderem als ein kollektives Streben nach einer allgemeinen Geschichtlich- und Gerichtbarkeit des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt. Sie werden zum Ausdruck eines individuell gelebten und erfahrenen Syrienkonflikts, der nur schwer als ein allgemeingültiger begriffen werden kann. Vor diesem Hintergrund ist auch die Kritik einer unreflektierten Verwendung »gewaltbetonter und verstörender Bilder« (Levendangeur 2016) im Film (anders) zu sehen. Das wesentliche kritische Moment von EAU ARGENTÉE ist nicht die Ausstellung ohnehin im Internet omnipräsenter Gewaltbilder. Es ist ihre unhinterfragte cineastische Verarbeitung. Das kritische Moment ist das Heraustrennen der Videobilder aus ihrer ursprünglichen Situiertheit und das Einpassen in einen ästhetischen und diskursiven Kontext, der sie überlagert und zu etwas Anderem werden lässt.

Anstatt dieses Moment zu seinem eigenen zu machen versucht EAU ARGENTÉE ihn rückwirkend in die Videoaufnahmen einzuschreiben, wenn der deklarierte erste Märtyrertod zur Initialzündung des Kinoerlebnisses ›Syrienkonflikt‹ erhoben wird. Diese cineastische Überlagerung findet einen Höhepunkt in einer Sequenz, die mit dem Titel *Ciné-Club* eingeleitet wird. Ausschnitte aus unterschiedlichen Videos sind hier hintereinander montiert und mit verschiedenen Kino-Bezeichnungen benannt, während aus dem Off durchweg das Abspielgeräusch einer Filmrolle über den stummgeschalteten Bildern zu hören ist: Das Treten und Schlagen von auf der Straße liegenden, gefesselten Männern durch Militärkräfte benennt Mohammed mit sanfter Stimme als ›realistisches Kino‹. Rücklings auf einer Straße liegende Männer mit freiem Oberkörper, die ihre Hände zum Victoryzeichen geformt haben und zum Himmel ausstrecken, während ein Panzer auf sie zurollt nennt er ›bizarres Kino‹. Einen gefesselten Mann mit über den Kopf gezogenem T-Shirt, der rücklings vor einer hellen Wand lehnt und von

dem neben ihm stehenden Soldaten in den Kopf geschossen wird, wird zum ›Kino des Mörders‹. Eine alte zahnlose Frau im Tschador, die betroffen in die Kamera blickt, bezeichnet Mohammed als ›Kino des Opfers‹. Die aneinander montierten Szenen eines neugeborenen Babys, dem die Nabelschnur durchtrennt wird, und eines Trauerzugs mit dunkelgekleideten Menschen, die einen offenen Sarg tragen, während weiße Papierfetzen herabregnen, wird zum ›poetischen Kino‹. (vgl. EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): 25:42-26:55)⁵⁴

Anders als es in EAU ARGENTÉE suggeriert wird, entsteht der Film bzw. das Kino nicht unvermittelt auf der Straße, inmitten syrischer Demonstrierender, die mit ihren Handykameras einer militärischen Gewalt gegenüber körperlich und bildlich standhaft bleiben. Die Videoaufnahmen der Frühphase des Syrienkonflikts, die sich durch eine ›Low-tech‹-Ästhetik auszeichnen und in EAU ARGENTÉE verarbeitet sind, wurden nicht nach Einstellung oder einer kompositorischen Idee gefilmt, um später ein filmisches Gesamtwerk des Syrienkonflikts hervorzubringen (vgl. Krautkrämer 2014c; Gespräch mit Hein 2015; Gespräch mit Mroué 2015). Sie wurden für das mit der filmenden Handlung stattfindende Ereignis aufgenommen, um das Überleben und Sterben in Syrien einzufangen und es öffentlich, historisierbar und justizierbar zu machen. Diesen Moment, den ABSTRAKTER FILM so eindrucksvoll ausstellt, indem der Synchronon der Aufnahmen mit den Licht- und Schattenbildern in wechselnden Farben zusammenwirken, geht in EAU ARGENTÉE verloren, wenn die Aufnahmen der syrischen Videografierenden mit theatralischen Gesängen, dunkeln Klängen und eigenständigen Erzählungen überlagert werden.

Das Kino entsteht in EAU ARGENTÉE woanders: Bedirxan geht filmend mit ihrer kleinen Handkamera durch die Ruinen der Stadt Homs. Sie filmt mit der Kamera auf Bodenhöhe die schutterfüllten Straßen, tote Äste und eine große Pfütze. Über die Aufnahme sind ein Plätschern und ein leiser, hoher Pfeifton gelegt. »Haval...« (dtsch: Freund) spricht Bedirxan zu Mohammed aus dem Off. Schnitt. Eine ramponierte Matratze und ein kleines Plastikpferd liegen im Schutt. Das Plätschern und Pfeifen sind verstummt: Wir hören Bedirxans Schritte auf körnigem Untergrund im Synchronon. »...magst du Romane?« fährt Bedirxan im Off fort. Die Kamera schwenkt linksherum. Bedirxans Schatten legt sich kurz über die Matratze und den Schutt. Bedirxan läuft mit zielstrebigem Schritten vorwärts. »Magst du Geschichten?« fragt sie im Off weiter und bleibt vor einer langen Häusergasse stehen. Schnitt. Inmitten der grauen Einöde städtischer Trümmer liegt ein roter Plastikkanister. »Schläfst du?« richtet sich Bedirxan wieder an Mohammed. Mit langsamen, kaum hörbaren Schritten geht sie auf den Kanister zu. Die Kamera liegt nun höher, filmt etwa aus Bauchhöhe die Straße hinunter und bewegt sich langsam an dem Kanister vorbei und um eine Hausecke. »Die Geschichte ist, dass

54 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz ist im Anhang unter 6.10 zu finden.

ich laufe und filme«, spricht Bedirxan. Schnitt. (vgl. EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): 01:01:18-01:02:01; Abb. 13)⁵⁵

Abb. 13: EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Die Geschichte ist...



Das Kino bzw. das cineastische Ereignis entsteht mit EAU ARGENTÉE nicht vor dem Bild mit den stattfindenden Protesten und gewaltsamen Ausschreitungen auf den Straßen Syriens und dem, was sie dort zurückließen. Es entsteht nicht *hinter* dem Bild mit einer dokumentarisch informierten filmenden Handlung, die zwischen einem Außerhalb und Innerhalb des Geschehens oszilliert. Es entsteht auch nicht *im* Bild, wie es in *The Pixelated Revolution* mit der paradoxen Erfahrung der cineastischen Ver-/Erkennung suggeriert wird. Das cineastische Ereignis entsteht *nach* dem Bild: in der Nachträglichkeit der Betrachtung und Weiterverarbeitung der Videos, wenn ein professioneller Filmschaffender mit den Bildern syrischer Videografierender und ihren Erzählungen seine Filmgeschichte des Überlebens und Sterbens in Syrien schreibt.

3.5 SCHLUSS mit UPGRADE: Überleben und Sterben in GoPro-Action

Die Beantwortung der zu Beginn dieses Kapitels gestellten Fragen: *Was bedeutet es den eigenen Tod zu filmen? —im Syrienkonflikt? —mit der Handykamera?* hat in der

55 Eine ausführliche Beschreibung der Sequenz ist im Anhang unter 6.11 zu finden.

diffraaktiven Betrachtung den Syrienkonflikt im ›First-person‹-Handy-Todesvideo als einen widerständigen Überlebenskampf nicht bloß im existentiellen Sinn, sondern im ästhetischen und diskursiven Sinn in Erscheinung treten lassen. Mit den Videos wird eine Sichtbarkeit der Prekarität und Betrauerbarkeit des Lebens in Syrien hergestellt und aufrechterhalten, um eine zukünftige Geschichtlichkeit und Gerichtbarkeit des Überlebens und Sterbens im Syrienkonflikt zu erreichen. Die Videos sind dabei Teil einer Politik der Bedeutung – nicht nur, weil sie, wie es Krautkrämer (2014a: 116f.) beschreibt, als alternative Verteilungsmedien indirekt die Zensur staatlicher Medien ausstellen und damit beispielhaft für andere Länder sind. Sie sind Ausdruck einer Widerständigkeit, die sich nicht auf die Sichtbarmachung einer unverhältnismäßigen militärischen Gewaltanwendung einer regulierenden, politischen Macht und ihrer elliptischen Diskurspraxis reduzieren lässt. Diese Sichtbarmachung beinhaltet ein eigenes Gewaltmoment, das in der Ästhetik der Videos und der perspektivischen Auferlegung einer bestimmten Sichtweise auf den Konflikt liegt und uns als Betrachtende in das imaginierte Wir einer kollektiven Opfer-, Täter- und Zeugenschaft einbindet.

Innerhalb der Nachverfolgung der figurativen Verflechtung in diesem Kapitel zeigt sich die besondere politische Widerständigkeit der ›First-person‹-Handy-Todesvideos dann, wenn diese als ein potentiell Nicht-Überlebenszeugnis einer kollektiven Anklage gegenüber dem diskursiven, ästhetischen und nicht zuletzt existentiellen Auslöschungswillen des syrischen Regimes auftreten und damit dessen politische Souveränität zu untergraben suchen. Daneben liegt ein politisches Potential der Videos in den vielfältigen Möglichkeiten ihrer Rematerialisierung in alternativen Erscheinungskontexten, die wir an den Beispielen der künstlerischen und kinematografischen Auseinandersetzungen *The Pixelated Revolution*, *ABSTRAKTER FILM* und *EAU ARGENTÉE* betrachtet haben. In diesen unterschiedlichen Rematerialisierungen okkupieren die ›First-person‹-Handy-Todesvideos diese Erscheinungskontexte als öffentliche Räume des syrischen Widerstands in dem Versuch, diese zu Schauplätzen ihrer Politik der Bedeutung machen.

Die Rematerialisierung ist jedoch nicht ohne Risiko, wenn sie mit der Überlagerung alternativer Ästhetiken und Diskurse einhergeht. Das zeigt sich nicht nur in *EAU ARGENTÉE*, wenn eine Politik des Kinos eine Politik der Straße ästhetisch und diskursiv auszulöschen droht. Es zeigt sich auch in *The Pixelated Revolution* und *ABSTRAKTER FILM*, wenn beide Werke eine Indexikalität des Bildlichen und ein Wirkliches jenseits der Bilder zugleich unterstellen und infrage stellen. In *The Pixelated Revolution* liegt dieses Risiko in dem konkreten Versuch, das Off der Kamera der Handy-Todesbilder – d.h. das, was sich außerhalb des Bildrahmens befindet bzw. stattfindet: das Opfer, den Mörder, den Tod oder die Revolution – in einer ›non-academic Lecture/Performance‹ sichtbar zu machen. In *ABSTRAKTER FILM* befindet sich dieses risikoreiche Moment in der mit einem dokumentarisch informierten Experimentalfilm aufgeworfenen Frage nach der Realität der Handy-Todesbilder.

Es ist eine gewichtige Frage, die immer auch Gefahr läuft, das politische Potential einer ästhetischen und diskursiven Sichtbarmachung der Anwesenheit der Abwesenden⁵⁶ – d.h. der Standhaftigkeit der nicht-überlebenden syrischen Widerständigen gegenüber einer ästhetischen und diskursiven Auslassungspraxis des syrischen Regimes – negativ zu überlagern.

Wie sich der Charakter des Syrienkonflikts von einer anfänglich friedlichen Protestbewegung über gewaltsame Straßenkämpfe schließlich zu einem Bürgerkrieg wandelte, veränderten sich auch die Videos auf YouTube, die Szenen aus dem Syrienkonflikt wiedergeben. Zunehmend waren nicht mehr Straßenproteste, in denen sich eine zivile Bevölkerung und das syrische Regime gegenüberstanden, zu sehen, sondern kriegerische Auseinandersetzungen zwischen paramilitärischen Gruppierungen der syrischen Opposition und den militärischen Einheiten des syrischen Regimes, die Assoziationen eines Guerillakrieges wachriefen (vgl. Flade 2012). Die ursprüngliche ›Low-tech‹-Videoästhetik der Frühphase des Konflikts begann in diesem Zuge einer ›High-tech‹-Ästhetik zu weichen, die mehr und mehr den Eindruck einer Erlebnisorientierung vermittelte, indem die Handy-Todesvideos vor allem als besonderes Ereignis einer außerordentlichen Internet-Abenteuererfahrung im Sinn eines »Intertainment«, das Entertainment im Internet« (Simanowsky 2008: 23), in Erscheinung zu treten begannen.

So präsentiert sich auch ein Video mit dem Titel *ISIS Insurgent films own death on GoPro – Graphic Footage*, das am 10. September 2016 auf YouTube hochgeladen wurde: Mit den ruckartigen Bewegungen und gekippten, abgeschnittenen Bildern einer Kopf-Actionkamera blicken wir auf braune Sträucher und Trümmerstücke, auf einen wolkenverhangenen Himmel, einen in den Himmel ragenden Strommast und entfernte Gebäudeelemente. Zwei Stimmen – eine aus etwas weiterer Entfernung, eine in unmittelbarer Nähe zur Kamera – rufen auf Arabisch. Unsere Sicht wird durch Regentropfen auf der Linse erschwert. Im Hintergrund hören wir entfernte Schüsse, in unmittelbarer Nähe das Laden einer Waffe. Der Wind verfängt sich im Mikro. Vermittelt durch die körpernahe Aufnahme, die sich auf das Bild überträgt, erleben wir, wie der Filmende aus seiner Stellung heraus laute Schüsse abfeuert und nach dem Bezug einer anderen Position, selbst getroffen wird: Zuerst ertönt aus weiter Entfernung ein Schussfeuer. Dann hören wir ein dumpfes

56 Diese Formulierung ist Blanchot (2007 [1951]) entlehnt, der sie in einem etwas anderen, aber dennoch sinnverwandten Zusammenhang verwendet. Blanchot spricht in seinem Essay *Die zwei Fassungen des Bildlichen* von dem Bild gewordenen Ding als »Anwesende[s] in seiner Abwesenheit« (ebd.: 27) im Sinn des Erscheinens des Dings als ein zum Unfassbaren Gewordenen; etwas, das ein *Nach* dem Bild ist und dessen *Vor* dem Bild verschwunden ist, obwohl es dessen Wiederkehr ist. In diesem Sinn verweist das Bildliche nach Blanchot auf eine genuine *Nichtgegenwart*: auf etwas, was nicht ist, sich aber in eine Gegenwart des Bildlichen einschreibt. Als widerständige Praktik verweisen die Handy-Todesvideos auf eine ebensolche Gegenwart des ästhetischen und diskursiven *Nichtgegenwärtigen*.

Aufschlaggeräusch in direkter Nähe zur Kamera. Das Bild kippt nach links zu Boden, fängt die braunen Sträucher mit Trümmerstücken ein, prallt noch einmal kurz nach oben und wird statisch. Es folgt ein weiterer dumpfer Aufschlag. Mit einem Schmerzensschrei fällt die Kamera ganz zu Boden. Wir sehen braunen Erdboden mit vertrockneten, einzelnen Grashalmen und Blättern im Vordergrund. Die Horizontlinie ist fast senkrecht gekippt. Am rechten Rand durchschneidet ein schwarzes längliches Objekt senkrecht das Bild. Direkt dahinter, in der oberen rechten Bildecke, liegt ein Trümmerstein aus Beton. Das Mikro der Kamera gibt laute Geräusche wieder, die suggerieren, dass es unabsichtlich berührt wird. Im Hintergrund vernehmen wir Ausrufe. Ein lautes, schiebendes Geräusch ertönt, während sich die Kamera nach vorne bewegt und sich im Bildvordergrund Erde vor der Linse auftürmt. Wieder ertönen Schüsse und Rufe. Mit einem dumpfen Aufschlag erschüttert die Kamera kurz. Die Kamera bewegt sich leicht, kippt minimal weiter nach links. Hohle Bewegungsgeräusche am Mikro ertönen. Auf dem Boden liegend macht die Kamera einen Satz nach links und verweilt in einer fast senkrechten Horizontlinie bei einem anderen Teil der braunen Sträucher mit Trümmerstücken, hinter denen jemand in geduckter Haltung in Deckung geht. Das Bild verweilt für knapp 30 Sekunden in dieser Einstellung. Mit nur kleinen Bewegungen der Kamera verschiebt sich der Ausschnitt nach rechts oder links, während wir schabende Geräusche und ein leises, angestrenktes Atmen hören. Versucht der getroffene Filmmende sich über den Erdboden zu ziehen? Dann rotiert das Bild plötzlich um die eigene Achse nach links. In der unteren, rechten Ecke schwebt eine schattenhafte Hand durch das Bild. Das Bild steht fast auf dem Kopf, bevor es wieder zurückfällt und nun ein ganzer Unterarm im unteren rechten Viertel des Bildes auf den Boden fällt. Immer noch liegen einzelne Wassertropfen auf der Linse. Das angestrenkte Atmen, das Schussfeuer im Hintergrund und das Motorengeräusch halten an. Einzelne Erschütterungen von ruckartigen Bewegungen der Kamera erfassen Bild und Ton. Nach ca. 20 weiteren Sekunden wiederholen sich die Bewegungen in fast gleicher Weise. Erschöpfte Schmerzensrufe erfüllen das Audio. Immer wieder hören wir Schüsse und Einschläge. Es folgen unwillkürliche Bildrotationen und Bewegungsgeräusche, während die schmerzgezeichneten Atemstöße anhalten. Mit einem über dem Erdboden schabenden Geräusch bewegt sich die Kamera nach hinten und zeigt nun wieder den Strommast vor grauem Himmel in einem schrägen Winkel über 180°. Vom unteren Bildrand fällt eine Hand senkrecht auf den Boden. (vgl. Abb. 14)

Die Einstellung verweilt in einer Großaufnahme der fast regungslosen Hand. Einzelne Finger zucken mit angestrenkten Atemstößen vor anhaltenden Schüssen. Die Aufnahme endet nach drei Minuten und 27 Sekunden. (vgl. squidd81 2016)⁵⁷

57 Das Video ist auf YouTube unter <<https://www.youtube.com/watch?v=atRahVIIlNeo>> abrufbar. Eine ausführliche Beschreibung des Videos findet sich im Anhang unter 6.12.

Abb. 14: *squidd81 (2016): ISIS Insurgent films own death on GoPro – Graphic Footage*



Neben solchen einzelnen, mit Helmkameras in Full-HD aufgenommenen und häufig bereits im Titel mit dem Label des bekannten amerikanischen Herstellers für Actionkameras *GoPro* versehenen Sequenzen, werden auch Zusammenschnitte und ganze Videokompilationen mit der Zusicherung intensiver oder heftiger Kämpfe sowie des Anblicks von Blut und Tod und Altersempfehlungen von +18 oder +21 auf YouTube angepriesen. Diese erinnern dabei, wie Krautkrämer (2014a: 124) festhält, mehr an Szenen aus ›First-Person-Shooter‹-(FPS)-Videospielen, Kino- oder Pornotrailern als an genuine Dokumente von Straßenkämpfen. Häufig komplettieren die unterschiedlichen Akteure im Syrienkonflikt ihre Medien- und PR-Strategie mit selbsterstelltem oder angeeignetem Videomaterial von HD-Helmkameras oder Body-Cams, welches ein unmittelbares und nahes Kriegs- und Kampferlebnis in POV-Perspektive verspricht (vgl. ebd.). Ein besonders medienwirksames Beispiel hierfür ist der Islamische Staat (IS), der Mitte 2014 in den Syrienkonflikt eintrat und auf eine außergewöhnlich ausgereifte Informationskampagne setzt, die offenkundig inszeniertes und choreografiertes Material beinhaltet (vgl. Steinberg 2014, Winter 2015: 5). In dieser Kakophonie von Kriegs- und Kampfbildern werden die verfügbaren Videos auf YouTube aus dem Syrienkonflikt ununterscheidbar und Fiskes Differenzierung zwischen dem ›videolow‹ und dem ›videohigh‹ beginnt zu verschwimmen, wenn ›low-tech‹, ›low-power‹ und ›low-capital‹ bzw. ›high-tech‹, ›high-power‹ und ›high-capital‹ nicht länger als scharf kontuierbare Charakteris-

tika weder der involvierten Akteure im Syrienkonflikt noch des Videomaterials zu sehen sind.

Gleichzeitig unterminiert dieses HD-Videomaterial als möglichst dramatische und oft hochprofessionelle Eventinszenierung die Effekte der ›Low-tech‹-Ästhetik der ›First-person‹-Handy-Todesvideos, die wir in diesem Kapitel betrachtet haben. Denn in der überlagernden Nachträglichkeit unserer Betrachtung geraten andere ästhetische und diskursive Effekte und alternative Videoereignisse in den Blick, wie sie Gegenstand des nächsten Kapitels sind. Die ›First-person‹-Handy-Todesvideos schließen damit insgesamt nicht nur in einer besonderen Weise das *Vor* dem Bild und das *Hinter* dem Bild ein, d.h. uns als Betrachtende und die vermeintlich sterbenden Filmenden wie auch die technischen und soziopolitischen Produktionsbedingungen der Videos. Sie schließen ebenso das *Nach* dem Bild ein, das über eine bloße Weiterverarbeitung oder, wie es Krautkrämer benennt, »die Arbeit mit dem und am Bild« (Krautkrämer 2014a: 126) hinausgeht. Dieses nachbildliche Moment umfasst das den Videos eingeschriebene Streben nach einer Geschichtlichkeit und Gerichtbarkeit des Überlebens und Sterbens in Syrien, das von der Gegenwart der Bilder auf ihre zukünftige Verwertbarkeit und Bedeutsamkeit verweist. Zum anderen sind hier anhaltende Überlagerungen mit Videoereignissen zu nennen, die *nach* ihrem ersten Erscheinen in der digitalen Onlineumgebung eines Videoportals wie YouTube auftreten und ästhetische und diskursive Effekte hervorbringen, die die Bilder *nachträglich* in politisierende und ästhetisierende Praktiken einbinden und zu einem genuin situierten Phänomen machen. Gerade diese Nachträglichkeit und Situiertheit der Handy-Todesvideos wird sichtbar, wenn wir im nachfolgenden Kapitel auf alternierende ästhetische und diskursive Effekte blicken, die mit der in diesem Kapitel sichtbargewordenen Bedeutung der ›First-person‹-Handy-Todesvideos zusammenwirken und, mit Butler (2009: 8f.) gesprochen, konsequent die ›Rahmung‹ der Bilder – das, was sie bedeuten und bedeutet – herausfordern und rekonstituieren.

4. ›Third-person‹-Todesvideos: Das Sterben in der 3. Person

In seiner Bild-Anthropologie entwirft Hans Belting (2001: 29 u. 144) einen Bild- und Medienbegriff, in dem Bild und Tod symbolisch und strukturell miteinander verbunden sind. In dieser symbolisch strukturellen Verknüpfung ist ein »doppelter Körperbezug« (ebd.: 13) zentral, der Belting das Bild als genuin anthropologisches Phänomen bestimmen lässt. Zum einen stellen wir uns Trägermedien als Körper von Bildern vor. Zum anderen schreiben sich diese Trägermedien in unsere Wahrnehmung ein, steuern und verändern sie. Unser Körper wird so zum Hervorbringenden und Ausgelieferten innerer (d.h. mentaler) und äußerer (d.h. materialer) Bilder in und auf dem sich diese einschreiben (vgl. ebd.: 11f.). Der Tod nimmt in diesem anthropologisch informierten Verhältnis von Bild, Medium und Körper eine besondere Stellung ein, da er genuin dem Körperbezug jedweder Bildwahrnehmung inhärent ist. Dies verdeutlicht Belting (2001: 29) am Beispiel des Totenkults und der (Toten-)Maske. Hier vollziehe sich ein symbolisch struktureller Tausch zwischen Bild und Tod, wenn der Tote seinen Körper gegen ein Bild eintauscht, mit dem er unter den Lebenden sozial weiter existent sein kann. Als ein Bild, das an und mit dem Körper des Toten hergestellt wird, wird die Maske zur medialen Einheit eines hinter der Maske unsichtbaren Trägerkörpers und eines mit der Maske sichtbaren Erscheinungskörpers (vgl. ebd.: 34). Das Bild des Toten als Totenmaske wird so zur symbolisch strukturellen Einheit einer gleichzeitigen Ab- und Anwesenheit des Toten im Bild und als Bild (vgl. ebd.: 143ff.).

Das Bildermachen von Toten sieht Belting (2001: 145f.) dabei nicht nur als eine konservierende und rezualisierende Praktik. Auch ist es eine widerständige Praktik des Zueigenmachens mit der die passive Todeserfahrung als unwiderrufflicher Verlust eines Lebenden und seines Körpers über einen unsterblichen Bild-Körper in eine aktive Bilderzeugung und einen aktiven Bildbesitz umgeleitet wird. Dieser anthropologische Bild- und Medienbegriff ermöglicht es, eine mit dem Phänomen der Handy-Todesvideos verbundene Bilderpolitik als eine Affektpolitik zu beschreiben. Innerhalb einer solchen Affektpolitik üben die Bilder des Todes des Anderen einen affizierenden Effekt im Moment ihrer Betrachtung aus und lassen sich in der Analyse als vieldeutige Ereignisse erfassen: Sie können bezeugen und

dokumentieren. Sie können anklagen und verurteilen. Sie können stören und verwerfen. In der nachfolgenden Betrachtung wird diese Affektpolitik insbesondere dann sichtbar, wenn wir die kippenden Momente und Interferenzen fokussieren, die mit dem modalen Wechsel vom Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des Todes in der 1. Person zum Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des Todes in der 3. Person auftreten.

Wie wir in diesem Kapitel sehen werden, vollzieht sich mit der Auffaltung des Phänomens in Videos, die den Tod in der 1. Person (d.h. den Tod der Filmenden) zeigen, und in Videos, die den Tod in der 3. Person (d.h. den Tod der Gefilmten) zeigen, eine Verschiebung der Bedeutung. Im ersten Teil findet diese Verschiebung in Videoereignissen, die dramatische Todes-, Bergungs- und Trauerszenen im Syrienkonflikt in der erzählerischen 3. Person wiedergeben, als eine Entrückung aus dem Rahmen eines zivilgesellschaftlichen Widerstandkampfes statt. Mit Susan Sontags *Regarding the Pain of Others* (2003) wird hier eine Instabilität des Wirs einer kollektiven Opfer-, Täter- und Zeugenschaft aufgerufen. Angesichts entfremdender Wahrnehmungen innerhalb der Kommentierungen und Rematerialisierungen der ›Third-person-Handy-Todesvideos gerät dieses Wir ins Wanken und lässt die Lesbarkeit dieser Videos zu einem unterhaltenden Schauspiel kippen. Ausgehend von Videoereignissen, die mit den Stichworten ›cell phone secrets‹ und ›leaked videos‹ betitelt werden, schlägt im zweiten Teil das mit den ›First-person-Handy-Todesvideos im Vordergrund stehende schockierende Moment des Todes in die Erzählung einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts um. Mit der dort stattfindenden Ausstellung des Extrems eines körperlichen und abjektten Horrors tritt die Handykamera selbst als Konstitutiv der verletzenden Handlung auf, wenn das Video eines organessenden, syrischen Rebellenführers mit dem satirischen Video einer Fake-Nachrichtensendung¹ interferiert. Das narrative Netz der Handy-Todesvideos spannt sich schließlich mit Geschichten des Alltagserlebens der syrischen Gesprächspartner weiter auf. Die Erzählung eines widerständigen Überlebenskampfes wendet sich dort in einen bereits verlorenen Überlebenskampf angesichts eskalierender ästhetischer und diskursiver Effekte.

Mit den Enthauptungsvideos des Islamischen Staates (IS), ihren ikonografischen Vorläufern und Rematerialisierungen in selbstvideografischen, parodistischen und rechtspopulistischen Videoereignissen nehmen wir im dritten und vierten Teil ein mit dem Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des Todes des Ande-

1 Die Bezeichnung Fake-Nachrichtensendung ist hier weniger im Sinn der aktuellen Debatte um die sogenannten Fake News (zum Begriff Fake News siehe bspw. Kaiser 2017) zu verstehen, die seit spätestens Anfang 2017 vor allem mit den wiederholten Vorwürfen des derzeit amtierenden US-Präsidenten Donald Trump gegenüber einer kritischen und vermeintlich gezielt desinformativen Berichterstattung verbunden ist (vgl. Pitzke 2017), sondern vielmehr als erte Nachstellung in Form einer Persiflage, die sich bewusst als diese zu verstehen gibt.

ren begründeten Horror identitärer Grenzverletzungen in den Fokus. Diese Videoereignisse stehen inmitten eines Kampfes der Nationenbildung: Im ›First-person‹-Handy-Todesvideo wird, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, mit den syrischen Videografierenden ein Volk im Deleuze'schen Sinn perspektiviert (vgl. Deuber-Mankowsky 2012: 29f.). Dieses wird in einem widerständigen Überlebenskampf zum Erscheinen gebracht, droht jedoch in seiner cineastischen Transformation wieder zu verschwinden. Im ›Third-person‹-Handy-Todesvideos wird nun dasselbe endgültig zum Verschwinden gebracht, wenn nicht mehr ein in seiner Existenz und diskursiven Sichtbarkeit bedrohtes syrisches Volk aufgerufen wird, sondern eine Nation mit bedrohten Grenzen und Selbstvorstellungen. Wir werden sehen, wie sich der Todeshorror, der in diesen Videos erfahren wird, mit einer sich nicht zufällig als ›identitär‹ bezeichnenden Bewegung verbindet, die sich mit ihrer öffentlichen Nachstellung der IS-Enthauptungsvideos in einen Kampf der Nationenbildung einschreibt.

Mit Thomas Hirschhorns Videowerk *Touching Reality* (2014) richten wir im letzten Unterkapitel den Blick noch einmal auf ein Videoereignis, das den Moment des Abjekten in der medienvermittelten Betrachtung des Todes des Anderen und der videobasierten Aneignung derselben adressiert. Von hier aus wendet sich unser Blick abschließend dem Syrienkonflikt in aktuellen Videospielen zu, die uns zurück zu den ›First-person‹-Handy-Todesvideos führen.

4.1 »18+ not for shock! just for fun [...]«: Den Tod des Anderen filmen und betrachten

In einem knapp vierminütigen Video auf YouTube ist unter dem Titel *18 Syrian sniper killed precise shot to the head of the terrorist FSA* eine dramatische Bergung inmitten eines Häuserkampfes im Syrienkonflikt zu sehen. Veröffentlicht am 06.04.2015 auf dem Kanal SaraNews² kann hier in der ›Low-tech‹-Aufnahmequalität einer Handy- oder digitalen Handkamera beobachtet werden, wie eine Gruppe von mindestens sieben Männern einen erschossenen Kameraden mit einem langen Metallstab um eine Hausecke herum aus dem Schussfeuer zieht. Als dieses Unternehmen nach mehreren Versuchen endlich gelingt, spielt sich eine längere Szene der Untersuchung und Vorbereitung des Abtransports des Toten ab, die eine ambivalente Wahrnehmung des Videos mit sich bringt. Einer der Männer betrachtet die Schusswunde am Kopf des Getroffenen, der ausgestreckt auf dem Rücken liegt. Die Kamera ist unruhig: zoomt mal etwas an die Szene heran, dann wieder heraus. Zwei Männer überprüfen seine Vitalzeichen, während im Hintergrund ein weiterer

2 Die Verwendung des kyrillischen Schriftsystems in der Kanalbeschreibung lässt vermuten, dass der Kanal russische Affiliationen hat (vgl. SaraNews 2015).

Mann versucht auch noch das Maschinengewehr des Getroffenen mit einem langen Stab aus dem Schussfeuer zu ziehen. Die übrigen Männer stehen um den Getroffenen und unterhalten sich auf Arabisch, wobei ihre Gesten annehmen lassen, dass es um den Getroffenen geht. Der Filmende ist aktiv in die Unterhaltung involviert. Als die Überprüfung der Vitalzeichen abgeschlossen ist, bringt einer der Männer eine große rote Decke mit floralem Muster, die auf dem Boden ausgebreitet wird. Der Filmende geht wenige Schritte zurück, bis die Szene in einer halbtotalen Einstellung zu sehen ist. Zwei der Männer beginnen die militärische Einsatzweste des Getroffenen zu durchsuchen. Ein anderer bricht in Wehklagen aus, das aus der ohnehin geräuschvollen Szenerie hervorsticht. (vgl. Abb. 15) Die Kamera schwenkt zu ihm nach rechts als er sich etwas entfernt von dem Toten an der Hauswand abstützt, zoomt bis zur halbnahen Einstellung heran und zeigt kurz sein Wehklagen. Die Kamera schwenkt wieder nach links, zoomt etwas heraus und zeigt wie die übrigen Männer unterdessen den Getroffenen weiter durchsuchen. Noch weitere Männer stoßen hinzu, so dass nun mehr als zehn Personen an der Szene beteiligt sind und einen Kreis um den Getroffenen bilden. Wieder fokussiert die Kamera den Wehklagenden, der sich in seinem deutlich hörbaren Schmerz von der Szene abwendet. Mit einem Linksschwenk richtet sich die Kamera zurück auf das Geschehen um den Getroffenen: Drei der Männer beginnen den Getroffenen zu entkleiden, während die anderen das Geschehen beobachten. Das Video endet unvermittelt. (vgl. SaraNews 2015)³

Was sich uns zunächst als ein mühevoller Akt des Bergens eines im Kampf gefallenen und betrauten Kameraden präsentiert, den die Kamera vielleicht aus einer propagandistischen Motivation heraus, vielleicht zum Zweck einer nach Hause gerichteten Feldpost dokumentiert (vgl. Prodigy@SaraNews 2015), verschiebt sich mit weiteren Kommentaren auf YouTube in den Bereich eines unterhaltsam anmutenden Videospektakels:

»**Capitan Plushi** It just hardcore paintball« (SaraNews 2015)

»**AI C** All arguing about who gets his shoes, who gets his jacket. The one crying got his underpants. I would cry too...lol« (SaraNews 2015)

»**Tony Cervantes** He will respawn next round chill out« (SaraNews 2015)

»**DRS Portugal** BOOM.... Head shoot« (SaraNews 2015)

»**Mike Notlikeme** ALOHA SNACKBAR!!\$ LOL.« (SaraNews 2015)

3 Das Video ist unter <https://www.youtube.com/watch?v=Jcun_mVXyLE> auf YouTube abrufbar. Eine ausführliche Beschreibung des Videos findet sich unter 6.13.

Abb. 15: SaraNews (2015): 18 Syrian sniper killed precise shot to the head of the terrorist FSA



»**Maru Lolst** we want to watch more COD:waw in real life so i watch this.....im 12«
(SaraNews 2015)

»**Seymour Dicks** it would be funny if he all of sudden stood up and started tap dancing« (SaraNews 2015)

Auf YouTube finden sich eine Reihe weiterer, ähnlich betitelter Videos, in denen eine unerwünschte Lesart bereits mit der Videobezeichnung ›+18 not for shock!‹ (GazpromFan18 2013a; NaserSadr22 2013) und die erwünschte Lesart mit einem ›just for fun‹ (GazpromFan18 2013b)⁴ markiert wird. Überlagert sich das SaraNews-Video mit diesen titelverwandten Videos, beginnt die Praxis des Videografierens als widerständige Überlebensstrategie im Syrienkonflikt und die Bedeutung der Handy-Todesvideos wie sie im vorangegangenen Kapitel nachgezeichnet wurde, unsicher zu werden. Damit stellt sich die Frage: *Was bedeutet es den Tod des Anderen zu filmen? —im Syrienkonflikt? —mit der Handycamera?*

4 Die Videos mit den Titeln *18+not for shock!* *Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE)*, *18+not for shock! One FSA terrorist killed, another wounded by shrapnel shells in Idlib* und *18+ not for shock! just for fun ; Syria FSA attack on SAA outpost goes wrong* sind abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=wBtChitoW34>, https://www.youtube.com/watch?v=blZBkGNJH_o und <https://www.youtube.com/watch?v=CmOcbhtotw>.

Das *SaraNews*-Video wirkt hierbei wie ein Kippbild⁵: Je nach dem mit welchen weiteren Videos es sich in unserer Betrachtung überlagert, wird eine Szene empathischen Wehklagens oder ein dramatisches, gar unterhaltsames Schauspiel sichtbar. Wir sehen die Bergung eines gefallenen Kameraden oder die Sicherstellung und Aufteilung nützlicher Ausrüstung eines Toten. So wie Susan Sontag (2003: 68) festhält, dass Fotografien von Katastrophen und Verwerflichem zugleich einen Ausruf des Einhaltens und der Begeisterung bei den Betrachtenden auslösen können, so breiten sich auch die von den Handy-Todesvideos ausgehenden Wellen in die eine und andere Richtung aus. Die Wahrnehmung der Videos kann entsprechend zwischen Mitleiden und Anteillosigkeit, Entrüstung und Beifall, Angemessenheit und Obszönität oszillieren, ohne sich auf das eine oder andere fixieren zu lassen.

Im ersten Abschnitt zeichnen wir innerhalb der Figuration des Todesleids eine entfremdende Bewegung nach, die sich in der Betrachtung von Videos vollzieht, die sich in eine christlich-westliche Motivgeschichte der Pietà und der Beweinung Christi einordnen lassen. Mit Susan Sontags Ausführungen zu Virginia Woolfs feministischem Essay *Three Guineas* (1938) wird hier das im vorangegangenen Kapitel imaginierte Wir einer kollektiven Opfer-, Täter- und Zeugenschaft im Syrienkonflikt prekär, wenn wir in der Betrachtung des Todesleids des Anderen nicht unbeteiligt bleiben, sondern ästhetisch in ein todesleidendes Wir involviert werden. Von hier aus richtet sich unser betrachtender Blick auf eine Sequenz des Dokumentarfilms *EAU ARGENTÉE*, die das besondere Ausmaß der tödlichen Gewalt im Syrienkonflikt über das Leiden zurückgebliebener Katzen vermittelt. Dort zeigt sich die Prekarität des imaginierten Wir einer kollektiven Opfer-, Täter-, und Zeugenschaft insbesondere dann, wenn seine menschliche Integrität in Frage gestellt wird. Wendet sich unser Blick anschließend dem Handy-Todesvideo der Neda Agha-Soltan zu, werden wir aufgrund der Bild- und Blickästhetik im Video von einer erzählerischen Mitsicht in eine Außensicht als Betrachtende einer dramatischen Todesaufnahme zurückgeworfen. Mit der hier verorteten Wahrnehmung eines gemeinsamen Todesleid werden wir dann zur Figuration des Videoerlebnisses TOD weitergetragen, die im zweiten Teil fokussiert wird.

5 Martin Doll (2012: 12) setzt in seiner diskursanalytischen Auseinandersetzung zur Fälschung und zum Fake den Begriff des Kippens ein, um eine Dynamik zwischen zwei diskursiven Zuständen zu beschreiben, die gleichsam in einem Artefakt eingeschrieben sind (im Fall der Fälschung das kippende Moment zwischen Akzeptiertwerden und Verworfenwerden). Astrid Deuber-Mankowsky (2013c: 196) spricht vom Kippbild als verbindendes Moment zwischen zwei gegenläufigen Diskursen, die gleichzeitig aufeinander verweisen und einander ausschließen. In ähnlicher Weise ist der Begriff des Kippbildes hier im Sinn ambivalenter Wahrnehmungen von Handy-Todesvideos zu verstehen, die sich je nach diskursiver und ästhetischer Perspektivierung in der Betrachtung der Videos einstellen können, ohne dabei die andere Seite endgültig zum Verschwinden zu bringen, sondern als das gleichzeitig Mögliche die Bedeutung der Videos mittragen.

Mit Susan Sontag fokussieren wir im zweiten Teil die Frage: *Was bedeutet es den Tod des Anderen zu betrachten? —im Syrienkonflikt? —in einem Handyvideo?* Diese Frage adressieren wir ausgehend von einem Video, das die Betrachtung des Todes des Anderen mit einer ästhetisierenden Einbettung in das Westerngenre verknüpft. Von hier aus wird unser Blick mit Judith Butler und Gertrud Koch zunächst auf den Effekt einer nachbildlichen Zeitlichkeit und einer immanenten szenischen Entgrenzung der Handy-Todesvideos gelenkt. Im Zusammenspiel mit Linda Williams feministischer Betrachtung des Hard-Core-Pornogenres richtet sich unser Blick dann auf den Modus einer ästhetischen Obszönität in den *third-person* Handy-Todesvideos. Entlang der Kommentierungen zu dem zitierten Video verfolgen wir hierbei eine Bewegung von einer dokumentarisch schockierenden zu einer unterhaltend voyeuristischen Geste nach. In dem Miteinander-Lesen von Linda Williams, Geoffrey Gorer, Judith Butler und Talal Asad wird hierbei die Verbindung von Horror, Pornografie und realen Gewalt- und Todesszenen in den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos offensichtlich. Damit verschiebt sich unser Blick auf die Frage danach: Was bedeutet es für die Betrachtung des Todes des Anderen, wenn sich das, was schockiert, ändert? Mit der hier hineinspielenden Figuration der Lebensbedrohung erhält unsere Betrachtung dann eine neue Stoßrichtung, die unseren Blick in den folgenden Teilen auf eine enthüllende Funktion der Handy-Todesvideos und auf die IS-Enthauptungsvideos lenkt.

4.1.1 »WHO ARE THE ›WE‹ [...]?:«: Be- und Entgrenzungen im Todesleid

Sehen wir das eingangsbeschriebene Video als ein Dokument des Wehklagens um einen gefallenen Kämpfer, begegnen wir auf YouTube einer Reihe von Videos, in denen Verlust und Trauer im Syrienkonflikt das zentrale Motiv sind. Dieses Motiv ist in eine Figuration eingeschrieben, die sich als Todesleid benennen lässt: Die Betrachtung des Todes des Anderen nicht bloß als Außensicht auf einen Sterbenden oder Toten, sondern als eine Mitsicht von trauerleidenden Hinterbliebenen. Nicht nur berichten uns die Toten von ihrem vergangenen Leid. Die Hinterbliebenen involvieren uns in ihren trauerleidenden Blick, wenn sie einen Sterbenden oder Toten betrachten und dabei gefilmt werden. Hier treffen wir auf Szenen des Abschiednehmens von Kameraden, Brüdern, Schwestern, Söhnen und Töchtern, die als aktive Kampfbeteiligte oder unbeteiligte Begleitopfer von Verwandten als Aufgebahrte betrauert werden (vgl. SNN Shaam English News 2013a).⁶ Hierbei werden Assoziationen zum Tod der Studentin Neda Agha-Soltan im Iran 2009 aufgerufen (vgl. Kapitel 1.1), die zur ikonisierten Märtyrerin im Rahmen einer islamischen,

6 Das Video mit dem Titel *SNN | Syria | Damascus Rural | Soldier's Grief Over Dead Brother | Jun 17, 2013* ist auf YouTube abrufbar unter <<https://www.youtube.com/watch?v=H-PyP6QXgiQ>>. Eine ausführliche Beschreibung ist im Anhang unter 6.14 zu finden.

aber auch christlichen Motivgeschichte erhoben wurde, als die westlichen Nachrichtenmedien ihren Tod mit dem der Jeanne d'Arc von Orleans gleichsetzten (vgl. Meis 2014: 89f.).

Darüberhinaus knüpfen die aufgezeichneten Szenen bildlich an das Motiv der Beweinung Christi oder der Pietà an, wenn die Betrauerung von Aufgebahrtten oder die Toten im Schoß der Trauerleidenden zu sehen sind. Mit dieser christlichen Ikonografie werden wir als Betrachtende einer westlichen Situierung zu dem Tod des martyrisierten Studenten Benno Ohnesorg weitergetragen. Ähnlich der (Todes-)Geschichte der Neda Agha-Soltan wurde dieser als friedlicher Demonstrant auf den Straßen Berlins am 2. Juni 1967 das Opfer unverhältnismäßiger Polizeigewalt als er an den Protesten gegen den Besuch des iranischen Schahs Rheza Pahlawi teilnahm (vgl. Müller 2008: 338ff.).⁷ Auch bringen uns diese Wellen zum Tod Che Guevaras: dem heroisierten Befreiungskämpfer, dessen Ikonisierung im Zuge der 68er-Bewegung zu einer »romantischen Verklärung revolutionärer Gewalt« (Lahrem 2008: 238) führte. Seinen Tod als christliches Selbstopfer stilisierend, konnte die Gewaltausübung in seinem Namen als »reine, d.h. unbedingte, göttliche Gewalt erscheinen, die über jeden Legitimationszwang erhaben war.« (ebd.: 239) Eine ebensolche de-/legitimierende Bewegung wird in den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos sichtbar, wenn sich diese Motivgeschichte mit Szenen trauernder syrischer Rebellenkämpfer verbindet, wie sie bspw. in einem Video mit dem Titel *SNN | Syria | Damascus Rural | Soldier's Grief Over Dead Brother | Jun 17, 2013* zu sehen ist. Die Aufforderung an einen trauerleidenden Rebellenkämpfer für die Annahme seines gefallenen Bruders durch Gott zu beten, wird hier mit den tröstenden Worten verbunden: »Gott ist unsere Quelle der Stärke und wir haben ganz auf Ihn vertraut« (vgl. SNN Shaam English News 2013a). Mit dieser Anrufung an Gott wird die Gewalt der gegnerischen Gruppe, die vermeintlich zum Tod des Betraueren geführt hat, als unrechte markiert und im gleichen Zug die Gewalthandlung der eigenen Gruppe über die der anderen erhoben.

Der politische Effekt der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos liegt damit nicht allein in der Ausstellung einer Betrauerbarkeit und einem damit verbundenen lebensbedeutenden Gestus. Er liegt auch in der Verschiebung unseres Blicks auf einen nicht-sichtbaren gegnerischen Anderen, der diesen Tod und das damit verbundene Trauerleiden der Angehörigen verursacht haben soll. Damit wird ein solidarischer Zusammenschluss im Kampf gegen diesen gegnerischen Anderen aufgerufen. Für Susan Sontag (2003: 78) sind ikonisierte Fotografien dabei nicht bloß

7 In der ikonisierten Fotografie, das zur Initialzündung der deutschen Studentenbewegung wurde, liegt Ohnesorg getroffen durch eine Kugel am Kopf ausgestreckt rücklings auf der Straße, während eine junge Frau neben ihm hockend seinen Kopf mit ihren Händen umfasst und den Blick anschildigend an ein Außerhalb des Bildrahmens richtet (vgl. ebd.)

Erinnerungen des Todes oder der Viktimisierung, sondern beschwören einen Eindruck des Überlebens im Sinn der Aufrechterhaltung und fortwährenden Erneuerung der Erinnerung herauf. Hierbei sieht sie den besonderen Effekt einer Ikonisierung nicht in der Herstellung eines kollektiven Gedächtnisses im Sinn einer gemeinschaftlichen Erinnerung an die Gestorbenen. Vielmehr liege dieser in der Stipulation »that this is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our mind.« (ebd.: 76f.) Das videografische Festhalten des zitierten Moments des Todesleids folgt in der Anknüpfung an eine kanonisierte Motivgeschichte der Betrauerung einer eben solchen stipulierenden Logik. Mit der Betrachtung des Todesleids des Anderen im Handy-Todesvideo findet entsprechend ein Einschwören auf ein kollektives Narrativ eines gemeinsamen Kampfes für ein höheres Ziel statt, für das der Betrauerte gestorben ist und dessen Linie fortgeführt werden soll. Der aufgerufene solidarische Zusammenschluss gegen einen gegnerischen Anderen, der das Todesleid verursacht haben soll, wird jedoch in dem Moment prekär, in dem wir als Betrachtende in diesem Todesleid ästhetisch und diskursiv mitadressiert und die Abgrenzungen zu diesem gegnerischen Anderen unsicher werden.

»[...] please don't let this be us who shot this boy.«

In Reaktion auf ihre Auseinandersetzung mit Virginia Woolfs *Three Guineas* schreibt Sontag: »No ›we‹ should be taken for granted when the subject is looking at other people's pain.« (Sontag 2003: 5) Auf ihre anschließende Frage »WHO ARE THE ›WE‹ at whom such shock-pictures are aimed?« (vgl. ebd.) antwortet sie: Dieses Wir umfasse nicht bloß die Sympathisierenden einer kleinen Nation oder eines staatenlosen Volkes, das ums Überleben kämpft. Es umfasse auch diejenigen, die nur nominell durch irgendeinen hässlichen Krieg betroffen sind, der in einem anderen Land stattfindet (vgl. ebd.: 5f.). Schock-Fotos sind für Sontag (ebd.) dabei ein Mittel, um Bewandnisse ›real‹ oder ›realer‹ erscheinen zu lassen, die die Privilegierten und Sich-in-Sicherheit-wählenden bevorzugen zu ignorieren. Sie können die Dämme eines Wir durchbrechen, das nicht-betroffene Betrachtende unbeteiligt lässt. Die ›Third-person‹-Handy-Todesvideos lassen die Dämme dieses Wir gerade dann brüchig werden, wenn das Todesleid einem offensichtlich Unschuldigen gilt und mit großem Leid der nicht weniger unschuldigen Angehörigen verbunden ist. So kann in einem Video mit dem Titel *Syrian Child cries at the death of his big brother *EMOTIONAL** (vgl. EsToSa S 2013),⁸ in dem ein von Soldaten getöteter Junge durch seine Mutter und seinen kleinen Bruder beklagt wird, ein deutliches Brüchigwerden der Dämme dieses Wir nachvollzogen werden. Wir als Betrachtende blicken hier nicht nur über die Schulter der Todesleidenden hinweg auf den aufgebahrten

8 Das Video ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=QpogpTmVRBo>> abrufbar. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.15 zu finden.

toten Jungen. In einem zweiten Schritt werden wir mit einer Texteinblendung dazu aufgefordert, auf die Todesleidenden selbst zu blicken und die gleiche emotionale Haltung wie sie einzunehmen: »Look at his little brother ... he is devastated ... he wants his big brother back. His mum is traumatized ... would you not?!« (ebd.: 0:37-1:37; Abb. 16). Dieser Aufforderung entsprechend liest sich in einem Kommentar:

»**Blvck Symphony** I felt like crying so badly... But I couldn't because I was in public. This is heart-shattering... My prayers go out to the families who have to suffer through this pain... The poor little boy's cries, the mother's screams of grief, my goodness...« (EsToSa S 2013)

Die mit diesem Extrem eines empathischen *Mitleidens* einhergehende Unsicherheit eines unbeteiligten Wir manifestiert sich bspw. dann, wenn eine Kommentierende darum betet, dass bitte nicht ›unsere‹ Soldaten diesen Jungen erschossen haben sollen, oder wenn ebendieses Wir als eine kollektive Gemeinschaft von Erwachsenen zu Mitverantwortlichen des Todesleids von Kindern erhoben werden:

»**Mihaela Hatch** please don't let it be one of our American soldiers who did this. if it was a sniper it's understandable if they see anything moving they have to shoot it is there job. I pray to God please don't let this be us who shot this boy.« (EsToSa S 2013)

»**TheFastntovar** I am sorry for what this [sic!] little kids go through and suffer, they are innocent and pure. They shouldnt have to suffer at all. Damn us adults for letting this happen.« (EsToSa S 2013)

Gleichzeitig begegnen wir in den Kommentierungen gegenläufigen Bewegungen, die die Dämme eines unbeteiligten Wir aufrechtzuhalten versuchen. Mit Verweis auf eine potentielle, zukünftige Schuldigkeit des Todesopfers werden seine Betrauerbarkeit und die damit verbundene Möglichkeit des Mitleidens in der Betrachtung des Todesleids des Anderen implizit in Frage gestellt: »half of these kids are going to grow up and kill people. ISSI [sic] has to die!« (Demi farrer@EsToSa S 2013) Verschiebungen nicht nur der Täter, sondern auch der nicht-mitfühlenden Betrachtenden außerhalb eines menschlichen Wir werden dann als absolute Schutzmaßnahmen sichtbar, in denen das Menschliche zum letzten Damm eines Wir von unbeteiligten Betrachtenden wird:

»**Artimes Snow** [...] If that »man«no, that monster thinks that anyone should go through that, even if he thinks it is a noble cause, then he should just pray that his god will strike him! I pray that those soldiers weep!« (EsToSa S 2013)

»**Delfira Harli** Why they killed childrens??? Why ???? THEY ARE THE DEFINITION OF DEMON!« (EsToSa S 2013)

»**Salem Mohammed** If you [sic] human you have to [sic] crying« (EsToSa S 2013)

Das Extrem eines empathischen Mitleidens in der Betrachtung des Todesleids des Anderen erscheint damit als eine mitverantwortende Betrauerung. Mit ihr wendet sich das kollektive Narrativ eines gemeinsamen Kampfes für ein höheres Ziel zu einem Kampf um den Schutz eines Wir von unbeteiligten Betrachtenden im Todesleid im Syrienkonflikt.

Abb. 16: EsToSa S (2013): *Syrian Child cries at the death of his big brother* *EMOTIONAL*



Judith Butler (2009: 36) wirft die Frage nach den impliziten Rahmen auf, die die Annehmbarkeit eines Wir einer gemeinschaftlichen Verantwortlichkeit füreinander herstellen und regulieren. In der Betrachtung des Todesleids des Anderen werden die scheinbar starren Grenzen eines menschlichen Wir als beweglich und als Resultat einer Normierung sichtbar, die über die Ausstellung der Betrauerung und Betrauerbarkeit bestimmter Leben im Syrienkonflikt funktioniert. Die Zugehörigkeit zu einem Innen und Außen und dessen Bestimmung und Regulierung wird damit zu einer Politik des Affekts, in der nicht weniger als die Bedeutung bestimmter verloreener Leben ausgehandelt wird. Diese schließt eine Politisierung des Todesleids ein, wie sie sich in der Überlagerung der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos mit einer christlichen Motivgeschichte zeigt. So rechtfertigt der martyrisierte Tod eines Gefallenen im Sinn einer religiösen bzw. göttlichen Legitimierung eine als reaktiv markierte Gewalt. Gleichzeitig wird im Kampf um die Aufrechterhaltung eines unbeteiligten Wir das Menschliche – die Zuordnung zu oder der Ausschluss aus diesem – zur letzten grenzsetzenden Maßnahme.

Ebenso läuft sie aber auch mit einer regulierenden Ästhetisierung des Todesleids zusammen. Den zitierten Handy-Todesvideos ist eine Ästhetik gemeinsam, die sich durch eine besonders dichte Komposition auszeichnet, in der Nah- und Großaufnahmen überwiegen. Die abgebildete Szene wird dadurch auf das Wesentliche reduziert und eine extreme bildliche wie auch emotionale Nähe zu den Sterbenden oder Toten und Trauernden hergestellt. Ähnlich den dominierenden Naheinstellungen im Handy-Todesvideo der Neda Agha-Soltan – ihr blutüberströmte Gesicht umringt von helfenden Händen – begegnet uns eine vergleichbare »kompositorische[...] Dichte« (Müller 2008: 340) in Videos aus dem Syrienkonflikt, die das Todesleid des Anderen ausstellen: Ein Vater, der, auf dem Boden inmitten von Trümmern und umringt von mehreren Männern, seinen toten Sohn auf seinem Schoß liegend an sich drückt. Ungläubig in seinem Wehklagen klappt er die Schädeldeckel seines Sohnes, die während eines Raketenangriffs weggesprengt wurde, zu und will ihn nicht von sich nehmen lassen. (vgl. SNN Shaam English News 2013b)⁹ Ein junger Mann, der über das leblose Gesicht seines aufgebahrten, toten Bruders gebeugt weinend Abschied nimmt. In einer späteren Einstellung verleiht er seinem Verlust schluchzend Ausdruck. Dabei sitzt er auf einer Bahre, den Oberkörper nach vorn gebeugt, den Kopf zum Boden gesenkt, umgeben von drei Männern, die ihm in seinem Leid beistehen. (vgl. SNN Shaam English News 2013a) Ästhetisch knüpfen diese Videos mit ihrer kompositorischen Dichte an eine erzählerische Perspektive an, die dem Modus einer internen Fokalisierung folgt (vgl. Meier 2009). Der Tod des Anderen wird hier nicht (oder nicht nur) in einer Außen- oder Übersicht präsentiert, in der wir als Betrachtende den Blick auf die Toten richten, sondern als eine Mitsicht, in der wir affektiv in die Szene eingebunden werden und zum Teil eines trauernden bzw. todesleidenden Wir werden. Der perspektivische Eindruck einer erzählerischen Mitsicht wird in den Videos dabei bereits einleitend aufgerufen, wenn auf der YouTube-Seite oder mit einer Einblendung zu Beginn der Videos Hintergrundinformationen zum Geschehen bereitgestellt werden. Tritt der Filmende dann selbst als Erzählender auf, indem er neben einleitenden Worten im Sinn einer Situationsbeschreibung auch generelle Aussagen artikuliert, werden wir perspektivisch in die Szene involviert: »We pray that God accepts him.« (SNN Shaam English News 2013a) »We have relied on God and that is sufficient for us. May God have revenge on you, Bashar Assad!« (SNN Shaam English News 2013b) Diese Artikulationen adressieren zunächst die im Video sichtbaren Personen. Aber ebenso richten sie sich in ihrem undefinierten Genus der 1. Person Plural an uns als Betrachtende und verpflichten uns im empa-

9 Das Video mit dem Titel *SNN | Syria | Dar'aa | Father Refuses To Believe Son Is Dead | Oct 8, 2013 | 18+ ONLY* ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=pzMAjKbcezo>> abrufbar. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.16 zu finden.

thischen Mitleiden einem trauernden, klagenden, aber auch rachesuchenden und mit zu verantwortenden Wir.

As human animals ›We‹ suffer

»It is precisely as human animals that humans suffer.« (Butler 2009: 75) Mit diesem Satz führt Butler Leiden (engl.: ›suffering‹) als eine analytische Kategorie ein, die nicht bloß ein menschliches Leid im Sinn eines anthropozentrischen Paradigmas umfasst, sondern gerade auch das tierische Leid im Krieg einschließt. Das Menschliche – was oder wer als menschliches Leben zählen kann – bestimmt sie als eine differentielle Norm und ein bewegliches Prärogativ (vgl. ebd.: 76). Vor diesem Hintergrund werden die letzten drei zitierten Kommentare gerade als Artikulationen einer Normierung sichtbar, das ein menschliches Wir in dem Versuch seiner Benennung bereits in Frage stellt: Die nicht-spezifizierten Mörder eines kleinen Jungen und Nicht-Mitfühlende mit dem Todesleid seiner Angehörigen werden in den Bereich des Monströsen, Dämonischen und Nicht-Menschlichen verschoben. Wie Butler hier mit Verweis auf Donna Haraway festhält, erzeugt die Norm des Menschlichen nicht nur das fast unmögliche Paradox eines Menschen, der kein Mensch ist, sondern in dem Streben, diese Norm zu erreichen, ein Wir das zugleich innerhalb und außerhalb des Menschlichen angesiedelt ist.

Sichtbar wird dies eindrucksvoll in einer Sequenz des Dokumentarfilms *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan), die mit der Überschrift *État de siège* (dtsh.: Belagerungszustand) eingeleitet wird: Eine verstümmelte, hellbraune Katze sitzt auf einer mit Schutt bedeckten Straße. Ihr linkes Vorderbein ist abgerissen. Ihre linke Gesichtshälfte leicht verkrustet und verdreckt. Mit einem deutlichen Mauzen humpelt sie auf die Kamera zu, die sich statisch auf ihrer Höhe befindet. »Guten Tag«, sagt Bedirxan im Off. Die Katze kommt ganz nah an die Kamera heran und richtet ihren Blick erwartungsvoll an uns. »Havalo...«, fährt Bedirxan fort, während die Katze sich wieder setzt und die Kamera ihr verstümmeltes Bein fixiert. Schnitt. Die Katze humpelt ein Stück mit der Kamera die Straße entlang. Die Kamera befindet sich immer noch auf ihrer Höhe, der Bildrahmen ist in einer Naheinstellung leicht nach links gekippt. »Homs heute...«, hören wir Bedirxan im Off. Der Blick der Katze lässt uns nicht los. (vgl. Abb. 17) Katze und Kamera bleiben stehen. »Unser niedergebranntes Haus, die Steine«, berichtet Bedirxan weiter. Die Katze wendet den Kopf kurz nach links suchend in die Ferne, dann auf den Boden als Schüsse im Hintergrund ertönen. Die Katze dreht erst ihre Ohren nach rechts, dann wendet sie auch den Kopf in die Richtung, aus der die Schüsse anscheinend zu hören waren. Schnitt. In einer statischen halbtotalen Einstellung blicken wir eine Häusergasse hinunter, in der die Katze sich befindet. Der ganze Boden ist mit grauen Trümmern bedeckt. In einiger Entfernung zur Kamera hockt eine unscharfe menschliche Gestalt auf dem Boden. Sie ist uns zugewandt.

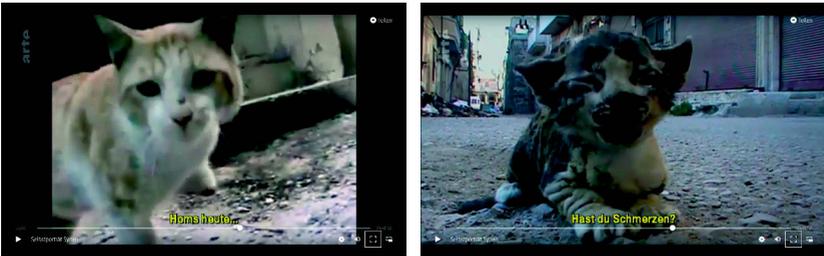
Die verstümmelte Katze säumt den linken Bildrand. Den Kopf hat sie zur Gestalt gerichtet. Die Kamera befindet sich weiterhin auf Höhe der Katze. »...die herumliegenden Sachen...«, schließt Bedirxan an. Ein weiterer Schuss ertönt. Die Katze dreht den Kopf zur Kamera. Der obere Bildrahmen schneidet ihr Gesicht oberhalb der Schnauze ab: »Die Leichen an jeder Ecke, als Erinnerung und die Wäsche, die an der Leine hängt, ...«, zählt Bedirxan auf. Die Katze senkt ihren Kopf neugierig nach unten und streckt die Nase suchend aus. Schnitt. Wir blicken auf die verstümmelte Katze herab, die uns mit erhobenem Kopf entgegenhumpelt. »... das alles hat mein Herz gebrochen.«, fasst Bedirxan zusammen. Die Katze bleibt stehen. Sie mauzt uns eine Aufforderung entgegen, während die Kamera näher an die Katze heranzoomt, bis ihr Gesicht den ganzen Bildrahmen ausfüllt. »Havalo...«, klagt Bedirxan im Off. Die Kamera zoomt wieder langsam heraus, während die Katze ihren Blick auf uns gerichtet hält. »Havalo, Havalo.«, wiederholt Bedirxan. Die Katze setzt sich und schaut uns weiter erwartungsvoll an. Fliegen schwirren um sie herum. Die Katze blickt kurz nach hinten. Im Off ertönt ein heller Geigenton. »Homs, die aufgeschlitzte Stadt...«, kommentiert Bedirxan abschließend aus dem Off. Die Katze dreht ihren Kopf zurück und senkt ihren Blick erst nach unten, um uns dann wieder zu fixieren. Schnitt. (vgl. ebd.: 00:55:44-00:56:59)¹⁰

In dieser Sequenz folgen noch weitere Einstellungen von Katzen mit entstellten Gesichtern, fehlenden oder verstümmelten Gliedmaßen, die sich aus verlassenem Wohnungen mit waghalsigen Sprüngen retten, oder mit versengtem und verkrustetem Fell mauzend umherirren, während im Hintergrund immer wieder Einschläge und Schüsse zu hören sind. Sie werden mit der Einstellung eines neugeborenen Säuglings, dem gerade die Nabelschnur durchtrennt wird, und eines brennenden Mehrfamilienhauses, bei dem die Flammen aus den Fenstern schlagen, komponiert. Dann schließt eine kurze Sequenz mit dem Titel *Miaou* (dtsch.: Miau) an: Ein kleines Kätzchen, graugetigert mit weißer Zeichnung, gerade ein paar Wochen alt, hockt zusammen gekauert mitten auf der Straße. Seine Ohren, sein Fell, seine Schnurhaare und Schnauze sind versengt, seine Augen nur zu Schlitzen geöffnet. Die Kamera befindet sich auf seiner Höhe und fängt sein wiederholtes, klagendes Miauen in einer Großaufnahme ein. Das Kätzchen richtet den fast blinden Blick rechts an der Kamera vorbei. Im Hintergrund erstreckt sich ein Straßenzug mit hohen Gebäuden, deren Sockel von zusammengeschobenen Trümmerhaufen gesäumt werden. »Hast du Schmerzen?« fragt Bedirxan im Synchronon hinter der Kamera. Das Kätzchen wendet schnell seinen Kopf zu ihrer Stimme und stößt

10 Eine ausführliche Beschreibung der ausgewählten Sequenz ist im Anhang unter 6.17 zu finden.

ein drängendes Miauen aus als wollte es ihre Frage bejahen. Ausblende. (vgl. ebd.: 00:59:17-00:59:31; Abb. 18)¹¹

Abb. 17: *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): *État de Siège*, Abb. 18: *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): *Miaou*



Auch wenn sich in der ersten Sequenz Bedirxans Worte nicht direkt an die Tiere und ihr Leiden wenden, ist durch den Bezug zwischen Bild und Off-Ton eindeutig, dass diese auch sie einschließen. Indem sich die Kamera auf die Höhe der Katzen begibt, wird der Eindruck eines gemeinsamen Todesleids im Krieg zwischen Mensch und Tier erzeugt. Die Tiere erinnern dabei mit ihrer beharrlichen Anwesenheit im kriegszerstörten Homs an ihre geflohenen und getöteten menschlichen Gefährten (engl. ›companion‹; in Anlehnung an Haraway (2008: 7)), deren Abwesenheit sie zugleich anzeigen und beklagen. Die subjektive Kamera und das Off mit den wehmütigen und klagenden Anrufungen Bedirxans in der ersten Sequenz und ihrer mitleidvollen Ansprache der Katze in der zweiten Sequenz vermitteln gleichzeitig ihr Todesleiden als Filmende, das auch unseres sein könnte. Dies ist ein Moment, das uns zurück zu ›First-person‹-Handy-Todesvideos wie dem *netspanner*-Video führt, in dem das außerhalb des Bildrahmens stattfindende Leiden des Filmenden über den Synchronon vermittelt wird. Gleichzeitig weisen uns diese Sequenzen über dieses hinaus, wenn die Szene hier nicht auf die POV-Perspektive eines leidenden Filmenden beschränkt ist, sondern sich mit einem Leiden in der Beobachterperspektive verbindet, um einen umso stärkeren empathischen Effekt aufzurufen. Mit diesen Sequenzen des Leids der kriegsgeschundenen, heim- und begleiterlosen Katzen wird damit an ein Wir appelliert, das aus dem Mitempfinden des Todesleids der Gefilmten und der Filmenden heraus die Fortführung dieses Leidenszustands verhindern soll. Zugleich wird dasselbe Wir angeprangert, da es diesen Leidenszustand erst ermöglicht hat. Dieses Wir wird damit selbst prekär und die Zugehörigkeit zu diesem zu einer kritischen Angelegenheit, wenn uns

11 Eine ausführliche Beschreibung der ausgewählten Sequenz ist im Anhang unter 6.18 zu finden

als Betrachtende zur selben Zeit eine Innen- und Außenposition in diesem zugewiesen wird. Diese Gleichzeitigkeit einer Innen- und Außenposition wird durch eine Ästhetik hervorgerufen, die in der Außensicht einer Beobachterperspektive der erzählerischen 3. Person den Anschein einer Innensicht vermittelt, wenn der Off-Ton aus dem Raum hinter der Kamera den Genus der erzählerischen 1. Person annimmt. Innen- und Außensicht der Betrachtung des Todesleids des Anderen fallen in einer Mitsicht zusammen, die zwischen einer Innen- und Außenposition der Betrachtung oszilliert. Die Kombination von Naheinstellungen und Zentralperspektive beschränkt hierbei unseren Blick als Betrachtende auf das Wesentliche: das gemeinsame Todesleid im Krieg von Mensch und Tier. Emotional werden wir mit den Gefilmten auf eine Erfahrungsebene gebracht. Gemeinsam mit der Filmenden und den Gefilmten befinden wir uns in der Szene.

Wenn die Katzen dann den Blick der Kamera, der unserer ist, vehement suchen und zurückwerfen, wird dieser auf der bildtechnischen Ebene angesiedelte Effekt in Gegenüberstellung zu Sontags (2003: 63ff.) Beobachtung bezüglich der fotografischen Darstellung von Toten und Sterbenden im Kriegsfall verstärkt: Je entfernter der Kriegsort ist, so erklärt sie, desto wahrscheinlicher sei es zwar, dass wir Frontalansichten der blanken Gesichter von Toten und Sterbenden begegnen. Jedoch blickten diese nicht zu uns zurück, sondern verweilten in der Position des Angesehenwerdens. Ganz anders verhält es sich mit den videografierten Katzen in EAU ARGENTÉE, die uns aus ihrem eigenen Todesleid im entfernten Syrien heraus direkt anschauen und unseren Blick vehement erwidern. Nicht nur wird ihr Todesleid mit der bedrängenden Erwidern unseres Blicks als etwas Ungerechtes und Unfassbares markiert, das eine Linderung verlangt. Auch werden sie als jemand wie wir markiert, der nicht aus der Position des Anderen heraus bloß angesehen wird, sondern selber sieht: Jemand, der uns anschaut. Jemand, der mit uns das Todesleid im Syrienkonflikt sieht und wahrnimmt. Jemand, der mit uns ein gemeinsames todesleidendes Wir konstituiert. Jemand, der uns mitverantwortlich macht für das Todesleid im Syrienkonflikt. Jemand, der die Unbeteiligtheit unseres (menschlichen) Wir in Frage stellt.

**»There's something cruel in that, but also something very media savvy...«:
Der Blick zurück**

Bereits mit dem Handy-Todesvideo der Neda Agha-Soltan ist dabei dieser Effekt einer erzählerischen Mitsicht in der Betrachtung des Todesleids des Anderen zu beobachten, wenn wir ihr Sterben über die Schultern der Männer hinweg betrachten, die vermeintlich zufällig mit ihr am Unglücksort waren und ihr Sterben begleiten. Auch hier wirft die Gefilmte unseren Blick zurück, wenn sich die Kamera auf Neda zubewegt, in unmittelbarer Nähe zu ihr verharrt und ihre scheinbar auf uns gerichteten Augen fixiert (vgl. FEELTHELIGHT 2009: 0:06-0:09; Abb. 19). Nicht nur rückt

damit Nedas Tod uns als Betrachtende emotional näher, sondern auch sie selbst: Sie wird von der Position einer sterbenden Anderen, die wir bloß betrachten und uns unbeteiligt lässt, in die Position einer uns adressierenden Sterbenden, um die wir trauern können. Im Anblick des Todes sieht sie uns an so wie wir sie ansehen. Mit diesem Blickeffekt wird im Handy-Todesvideos der Neda Agha-Soltan die Möglichkeit eines gemeinsamen Todesleids zwischen uns als Betrachtende, den trauernden Beistehenden und Hinterbliebenen und den Anhängern der Grünen Revolution, die Nedas Tod martyrisierten und Neda zu ihrer Ikone machten (vgl. Meis 2014: 88f.), geschaffen.

Zur selben Zeit liegt ein entfremdendes Moment in der Ästhetik des Handy-Todesvideos von Neda Agha-Soltan, das bereits zu Beginn der Aufnahme ausgelöst wird. Einer der Männer scheint in dem Augenblick als Neda zu Boden geht und er gemeinsam mit einem anderen Mann versucht ihre Blutung aus der Schusswunde in ihrer Brust zu stillen, unseren Blick durch einen kurzen Schulterblick in die Kamera zu erwidern (vgl. FEELTHELIGHT 2009: 0:00-0:02; Abb. 20). Damit bestätigt er die Gegenwart der Kamera sowie uns in unserer Außensicht als Betrachtende einer Videoaufnahme.

Abb. 19: FEELTHELIGHT (2009): Iran, Tehran: wounded girl dying in front of camera. Her name was Neda (1), Abb. 20: FEELTHELIGHT (2009): Iran, Tehran: wounded girl dying in front of camera. Her name was Neda (2)



Dieser entfremdende Eindruck führt sich fort, wenn der in der Nahaufnahme hergestellte Blickkontakt zwischen uns und Neda nicht als Resultat einer zufälligen Kamerabewegung, sondern als eine bewusste Selektion in Erscheinung tritt, wie es sich in einer Beschreibung des Videos liest:

»Somebody at this demonstration saw a person get shot, and within a second or two, he took out his cell phone, turned on the video function, and filmed the victim. He didn't take a quick picture and run away from the sniper. Instead, he walked toward Neda. There is no zoom function on standard cell-phone cameras, but by the final frame of the video, Neda's face almost fills the frame. Thus,

the cameraman must have held his phone out just a couple of feet from this dying woman. There's something cruel in that, but also something very media savvy—knowing that the close-up will maximize the impact of the image.« (Kurzman 2010: 13)

Wenn hier hervorgehoben wird, dass die Kameraführung sowohl von Medienklugheit wie auch von Grausamkeit spricht, liegt ein zweifacher entfremdender Effekt in unserem Blick, der durch die sterbende Neda zurückgeworfen wird: Einerseits findet sich dieser Effekt in der Bewusstwerdung des Apparats der Videoaufnahme, die mit diesem Blickkontakt aufgerufen wird und die Mitsicht der Betrachtung des Todesleids des Anderen sowie die damit verbundene Konstitution eines gemeinsamen Todesleids aufbrechen lässt. Andererseits zeigt sich eine Entfremdung auch in unserem Gewährwerden als Betrachtende, dass diese Einstellung dem Filmenden eine gewisse Anteils- oder Gefühlslosigkeit abverlangt haben muss und unser betrachtender Blick mit derselben Grausamkeit belegt ist. Denn unser Blick hat sich nicht nach den ersten Sekunden von dem Video abgewandt. Er hat das visuelle Erlebnis des Anblicks der Sterbenden weiter gesucht. Es ist ein Anblick, der in dem Augenblick des Angeblicktwerdens uns auf uns selbst verweist. Dieses selbst-reflexive Moment lässt die Frage nach unserer Position als Betrachtende aufkommen: Treten wir dem Video in einem gemeinsamen Todesleid der Sterbenden und Beistehenden gegenüber oder aus einem ästhetisierenden Impuls heraus, der die Betrachtung des Todes zu einem Videoerlebnis werden lässt?

Dieses ästhetisierende Moment vollziehen wir im nächsten Abschnitt in der Figuration des Videoerlebnisses TOD nach, die sich in einem Spannungsfeld zwischen Filmenden und Betrachtenden bzw. zwischen filmender Handlung und betrachtender Handlung bewegt. In diesem Zusammenhang löst sich die Differenz zwischen Realität und Fiktion des Todes in der Wahrnehmung der Handy-Todesvideos zunehmend auf, wenn diese zur selben Zeit zwischen Authentizität und Inauthentizität, Affirmierung und Infragestellung, Todesleid und Todeserleben oszillieren. In besonderer Weise materialisiert sich dies in Videos, die zudem mit der Figuration der Lebensbedrohung in Verbindung stehen und eine neue Spannung zwischen Leben und Tod bzw. zwischen Realität und Fiktion des Todes ausstellen.

4.1.2 ›Vicinity to Obscenity‹: Das Videoerlebnis TOD

It is a great danger for everyone when
what is shocking changes.

Graham Greene 1962: 155

Unter dem Videotitel *18+not for shock! Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE)* folgt nach dem animierten Theme des YouTube-Kanals *Syria Tube*¹² eine kurze Sequenz in niedriger Auflösung und im Synchronon, wie sie charakteristisch für Videos aus dem Syrienkonflikt um das Jahr 2013 ist. Anders als es Theme und Logo suggerieren, ist das Video nicht auf einem Kanal von *Syria Tube* veröffentlicht, sondern auf dem Kanal *GazpromFan 18*. Aufgrund des Videotitels, der verfügbaren Beschreibung zum Video und der mit der Kanal-Bezeichnung angezeigten Affiliation scheint eindeutig, dass es mit einer bestimmten politisch motivierten Intention hochgeladen wurde: Die syrische Opposition und ihre Verbündeten (hier namentlich ausgewiesen mit der FSA (Freie Syrischen Armee) und der CIA (Central Intelligence Agency)) zu diskreditieren und deren Opponenten – das syrische Regime und seine Verbündete – zu überhöhen. Dieses Video zeigt nicht einfach Rohvideomaterial aus dem Syrienkonflikt, sondern präsentiert den Tod eines syrischen Kämpfers in einer hochästhetisierten Form: Ein junger Mann steht mit einer Panzerfaust auf der Schulter in einer halbnahen Einstellung an einem offenen Fenster im Innern eines Hauses. Er begibt sich in Schussposition. Ein zur Seite geschobener Fenstervorhang und ein als Ablagefläche dienender Wäscheständer weisen den Raum als ehemaligen Wohnraum aus. Am unteren Bildrand wird eine gelbe Bildunterschrift in arabischer Schrift eingeblendet. Die Kamera befindet sich hinter einem Mauervorsprung links hinter dem Mann mit der Panzerfaust. Die Einstellung ist verwackelt, unscharf und überbelichtet. Der Mann mit der Panzerfaust lehnt sich etwas aus dem Fenster. Ein lauter Schuss ertönt und er lehnt sich wieder zurück. Im Hintergrund hören wir eine männliche Stimme etwas rufen. Auch entfernte unverständliche Stimmen aus dem Innern des Hauses sind zu hören. Dann lehnt sich der Mann wieder aus dem Fenster und als er die Panzerfaust abfeuert, bricht das Geschehen in einer Uneindeutigkeit auseinander: Im selben Augenblick

12 Unter Videos aus dem Syrienkonflikt um das Jahr 2013 trifft man auf YouTube häufig auf das Label *Syria Tube*. Dabei finden sich mindestens zehn Kanäle mit diesem Label (in gleicher oder leicht abgewandelter Schreibweise), die im Zeitraum von Mai bis August 2013 erstellt wurden. Die Zahl der Abonnenten reicht von 10.236 bis 261, die Zahl der hochgeladenen Videos von 37 bis 1. Der Kanal mit den maximalen Abonnements erreichte hierbei zum Zeitpunkt der Sichtung (17.07.2018) 2.113.828 Aufrufe. Bei zwei Kanälen findet sich unter den Kanalinfos die Beschreibung: »Military operations of the Syrian army to eliminate terrorism«. Gemeinsam mit dem Theme-Untertitel *God Bless Syria Al-Assad* verortet sich *Syria Tube* damit in der Nähe des Assad-Regimes.

als die Verdämmung hinten aus der Panzerfaust austritt, sehen wir etwas kaum Bestimmbares explosionsartig vom Hinterkopf des Schützen wegfliegen. Sofort sackt der Schütze in sich zusammen. (vgl. GazpromFan 18 2013a: 0:00-0:18; Abb. 21)

Abb. 21: *GazpromFan 18 (2013a): 18+not for shock!) Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE)*



In Verbindung mit dem Titel des Videos kommt der Eindruck auf, dass dem Schützen eine Kugel durch den Kopf geschossen wurde. Doch alleine aus den Bildern des Videos können wir nicht eindeutig erkennen, was diese Szene zeigt: Den außergewöhnlichen Tod eines Kämpfers im Syrienkonflikt durch die Kugel eines nicht-sichtbaren Scharfschützen, die ihn im Moment des Abfeuerns der Panzerfaust in den Kopf trifft, wie es in vielen Kommentaren aufgegriffen wird (vgl. u.a. Katana Sharp@GazpromFan 18 2013a; Will smith@GazpromFan 18 2013a; cococly@GazpromFan 18 2013a)? Den akzidentellen Tod eines Kämpfers im Syrienkonflikt durch die eigene Waffe, die falsch gehandhabt wurde, wie es in manchen Kommentaren heißt (vgl. u.a. Sabastian McCann@GazpromFan 18 2013a; patrick smith@GazpromFan 18 2013a)? Oder den inszenierten Tod eines vorgeblichen Kämpfers im Syrienkonflikt, der Gegenstand eines schlechten oder verspottenden Schauspiels ist, wie es andere Kommentare vorschlagen (vgl. u.a. Tristen Meier@GazpromFan 18 2013a; Masoud Madannejad@GazpromFan 18 2013a; stevethuli@GazpromFan 18 2013a)?

Dieser Uneindeutigkeit der Bilder vermeintlich begegnend fährt das Video unter Einsatz von ›Post-production‹-Videotechniken fort, die eine mehrfache und ein-

gehendere Betrachtung der Bilder erlauben: Nach einem Schnitt wiederholt sich der Moment des Abschusses zweimal. Dann schließt eine Effektblende an, mit der der Augenblick, in dem die Verdämmung von der Panzerfaust ausgestoßen wird und zur selben Zeit am Hinterkopf des Schützen eine dunkle Masse fortfliegt, wiederholt wird. Diese Wiederholung findet in Zeitlupe und vor der Einspielung eines Ausschnitts des Titelliedes des Clint-Eastwood-Westerns FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR (1965) (I/S/D, R: Leone) statt. Dieser Zeitlupeneffekt wiederholt sich mit denselben Bildern im Rückwärtsmodus, so dass der Mann sich wieder aufrichtet, um anschließend erneut mit dem Abschuss in Zeitlupe in sich zusammenzusacken. Erst jetzt fährt das Geschehen fort, während der Western-Titelsong weiterläuft. Wir sehen wie die Kamera in unruhigen und unkoordinierten Bewegungen nach unten, nach oben und zur Seite schwenkt. Sie zeigt mal den Raum, mal den regungslos zusammengesackten Mann mit der Panzerfaust über der Schulter, die auf dem Fenstersims ruht, mal eine unscharfe Gestalt mit einem Maschinengewehr in der Hand, die am Fuß einer schmalen Betontreppe hockt. Mit einem weiteren Rechtsschwenk der Kamera blendet das Video mit einer Effektblende schwarz aus. In großer, gelber Schrift erscheint ein ›BYE BYE‹, das den ganzen Bildrahmen ausfüllt, während der Western-Titelsong weiterspielt. Das Video endet mit einer letzten Effektblende und dem *Syria-Tube*-Label, das unter schrillum Ton und aufwendiger Animierung ins Bild hineinfliegt. (vgl. GazpromFan 18 2013a)¹³

Das *Syria-Tube*-Video weckt ambivalente Reaktionen, die zwischen den Polen einer ästhetisierten oder politisierten Wahrnehmung oszillieren. Einerseits scheint das Video auf ein Erleben des Todes im Video ausgerichtet zu sein, d.h. es soll uns als Betrachtende ein Videoerlebnis TOD verschaffen. Andererseits ist das Video durch den Titel und den weiteren Veröffentlichungskontext auf YouTube im Syrienkonflikt als ein Bürgerkrieg mit internationalen Auswirkungen situiert. So finden sich auch auf der YouTube-Seite des Videos politisch motivierte neben ästhetisch motivierten Aussagen und Diskussionen. Erstere knüpfen bspw. an den Videotitel an und begrüßen den Tod eines Terroristen und Gegners des syrischen Regimes (vgl. u.a. Michael Thomas@GazpromFan 18 2013a; XenoClash@GazpromFan 18 2013a; Dragan Kostic@GazpromFan 18 2013a) oder sprechen sich allgemeiner für eine generelle Tötung von Menschen bestimmter ethnischer, politischer oder religiöser Gruppen aus (vgl. u.a. stephan daoust@GazpromFan 18 2013a; Musti Barakovic@GazpromFan 18 2013a; Jorge Callico@GazpromFan 18 2013a; Andrew Emerson@GazpromFan 18 2013a). Letztere schlagen nicht selten einen makabren Ton an, der nur noch wenig Verbindung zum Syrienkonflikt als ein Bürgerkrieg mit soziopolitischen Implikationen aufweist: »I need some popcorn. I could watch

13 Das Video ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=wBtChitoW34>> auf YouTube abrufbar. Eine ausführliche Beschreibung ist im Anhang unter 6.19 zu finden.

this all day. Die you dirty bastards. That was a good shot though, right? I meam [sic] damn the brain matter. Lol« (BEAR 614@ GazpromFan 18 2013a).

So balanciert das Video auf der Schwelle zum Obszönen und Verwerflichen und verhandelt die Grenzen eines angemessenen Umgangs mit dem Tod. In diesem Zusammenhang wird in Referenz zu Susan Sontags *Regarding the Pain of Others* (2003) nicht nur die Frage danach aufgeworfen, was es bedeutet den Tod des Anderen im Syrienkonflikt in einem Handyvideo zu betrachten. Oder genauer formuliert: Was bedeutet es den Tod des Anderen im Syrienkonflikt über die Betrachtung in einem Handyvideo und gerahmt durch einen direktiven Titel und die Reaktionen einer Online-Community von Mit-Betrachtenden in einer bestimmten Weise wahrzunehmen oder nicht zu wahrzunehmen? In der Betrachtung des Todes des Anderen im Handy-Todesvideo geht es mit Blick auf Judith Butler auch nicht mehr alleine um die Frage danach, welches Leben als betrauerbares Leben bzw. welcher Tod als betrauerbarer Tod zählen kann. Vielmehr stellt sich mit diesem Video die Frage, welcher Tod aus seiner Betrauerbarkeit heraus die Betrachtenden schockieren kann: Welcher Anblick des Todes des Anderen schockiert oder amüsiert? Überlagert sich hierbei Judith Butlers wissenschaftliche Betrachtung der Bilder des Abu-Ghraib-Folterskandals mit Graham Greenes belletristischer Auseinandersetzung mit den Folterpraktiken im Kuba der 1950er Jahre in seinem Roman *Our Man in Havana* (1962), in der die Figur des Polizeihauptmanns Segura anderen Romanfiguren den Status als folterbare und nicht-folterbare Personen zuweist (vgl. ebd.: 155), kulminiert dies zu der Frage: *Was bedeutet es, wenn sich das, was schockiert, ändert?*

»the more real the better when its not real...«: ästhetische Obszönitäten

In der Ästhetik des *Syria-Tube*-Videos ist ein schockierendes Moment eingeschrieben, das mit der filmischen Umkehrung des Todesschocks hervorgerufen wird, den Belting (2001: 145) als die Erfahrung der plötzlichen Erstarrung des Lebendenden zu seinem Bild beschrieben hat (vgl. Kapitel 3.1.1). Der als Bewegtbild dem Video nahestehende Film widersetzt sich dieser bildlichen Todesstarre und etabliert ein paradoxes Verhältnis von Tod und Film. Dieses paradoxe Verhältnis hat Gertrud Koch mit der Aufrechterhaltung der fantastischen Vorstellung der »Unsterblichkeit durch Wiederholung« (Koch 2009: 68) umschrieben. Auf narrativer wie auf apparativer Ebene zelebriert der Film eine »ständige Auferstehung« (ebd.: 60), die in Anlehnung an Bazin obszön erscheine: Für Bazin käme das Rückwärtsabspielen einer Exekution einer absoluten kinematischen Abnormität gleich. Der Tod im Film werde, so Koch (ebd.: 61f.) weiter, damit ebenfalls zu einer Obszönität, denn als ewiges Sterben werde er seiner Einzigartigkeit als letzter Moment der subjektiv erlebten Zeit beraubt. Wird ein gestern gefilmtes Sterben dabei in Film und Kino immer wieder in die Gegenwart geholt (vgl. ebd.: 60), verwischt sich die Grenze zwischen Leben und Tod im *Syria-Tube*-Video in einer besonders obszönen Wei-

se: Die Wiederholung des Todesmoments wird hier nicht erst apparativ durch das bewusste Drücken einer Rückspultaste oder das erneute Abspielen des Videos herbeigeführt. Die Wiederholung des Todesmoments – als videotechnisch herbeigeführtes Wiederauferstehen und erneutes Sterben – ist bereits im Video selbst enthalten. Die Überschreibung der charakteristischen ›Low-tech‹-Ästhetik der frühen Handy-Todesvideos mit einer ›Post-production‹-Videotechnik rückt dabei die Betrachtung des Todes des Anderen in die Nähe eines fiktionalen Videoerlebnisses, das eigenen Realitätsansprüchen zu gehorchen scheint:

»**skiface skinhands** cant wait for video games to start doing that...i know i sound like such a shit for saying so... especially since a young man died in the vid im watching.but killing is so great when its not real. **the more real the better when its not real...**« (GazpromFan 18 2013a [Hervorh. MM])

Zeichneten sich die frühen Handy-Todesvideos im Syrienkonflikt gerade durch den Eindruck der unmittelbaren Erfahrbarkeit eines unverfälschten, genuinen Ereignisses aus, vollzieht sich im *Syria-Tube*-Video eine Bewegung von einer schockierenden zu einer unterhaltenden Wahrnehmung. Diese veranlasst Kommentierende dazu den Syrienkonflikt im ›Third-person‹-Handy-Todesvideo zu einem Videospielereignis mit eigenen Regeln zu stilisieren:

»**R3D 3Y3** How long till respawn? Ive been pressing enter for the past hour but it isn't letting me« (GazpromFan 18 2013a)

»**+Eduard Ordukhanov** I'm afraid you must wait until the last 7 billion of us die first then a new round will start.« (GazpromFan 18 2013a)

Der Syrienkonflikt im ›Third-person‹-Handy-Todesvideo tritt hier dann nicht mehr als ein widerständiger Überlebenskampf in Erscheinung, in dem wir als Betrachende innerhalb einer kollektiven Opfer-, Täter- und Zeugenschaft eingebunden sind. Er wird zu einem virtuellen Setting eines besonderen Video(spiel)erlebnisses, das sich an der Grenze zwischen Realität und Fiktion des Todes, aber auch zwischen Realität und Fiktion des Syrienkonflikts und des Handyvideos bewegt: der Tod als Endzustand vs. der Tod als Auslöser des Neustarts; der Syrienkonflikt als Bürgerkriegsschauplatz vs. der Syrienkonflikt als Virtual-Reality-Schlachtfeld; das Handyvideo als originales Rohmaterial vs. das Handyvideo als fabriziertes Videowerk.¹⁴

14 Letztere Wahrnehmung ist insbesondere auch dann Gegenstand von Kommentaren, wenn auf Basis (vermeintlich) militärischer, waffentechnischer oder medizinischer Expertise die Echtheit des Videos in Zweifel gezogen wird (vgl. stevethul1@GazpromFan 18 2013a; Sebastian McCann@GazpromFan 18 2013a; Mayor Milford Meanswell@GazpromFan 18 2013a).

Gerade diese oszillierende Bewegung zwischen Realität und Fiktion des Todes, des Syrienkonflikts und des Handyvideos ist es, die das *Syria-Tube*-Video in der Betrachtung des Todes des Anderen in den Bereich des Obszönen, mitunter Sadistischen, verschiebt. Zur selben Zeit wird sein Dasein als unterhaltendes Spektakel gerechtfertigt. Einerseits schwingt hier das bereits mit der griechischen Tragödie festgestellte voyeuristische Vergnügen in der Betrachtung des inszenierten Leidens des Anderen mit. Das lustvolle Mitleiden der Zuschauenden wird hier als Resultat der Erfahrung interpretiert, bei der dem Anderen etwas widerfährt, man selbst jedoch seine eigene Glückseligkeit angesichts des Unglücks des Anderen genießen kann (vgl. Boltanski 2004 [1993]: 21f.). Andererseits hat die Filmwissenschaftlerin Linda Williams (1989: 188f.) in ihrer zentralen Arbeit zur Hardcore-Pornographie und dem Verhältnis von Macht, Lust und dem Sichtbaren mit Bezug zu Bazin auf die kinematische Perversion verwiesen. Diese läge gerade in dem Umstand, dass im Film ein inszenierter oder nicht-inszenierter¹⁵ Sexual- oder Todesakt mit Faszination, Lust, Horror oder Schrecken betrachtet werde, der äußerst real erscheine, jedoch keinerlei physische Verbindung zu uns aufweise. Die spezifische Obszönität des kinematischen Bildes bzw. der filmischen Wiedergabe eines realen Todes sei damit struktureller Natur und speise sich aus dem Moment, »that the spectacle seems both so real and yet so distant from us, both temporally and spatially.« (ebd.: 188)

Im *Syria-Tube*-Video schlägt sich diese Obszönität in einer Ästhetik nieder, die die dem Handyvideo spezifische ›Low-tech‹-Charakteristik mit Rückwärts- und Zeitlupen-Techniken überlagert. Diese lässt nur noch wenig Assoziationen zu den zufälligen Videoaufnahmen von Straßenprotesten aus der Anfangsphase des Syrienkonflikts zu: Aufgenommen aus der Mitte des Geschehens von zivilen syrischen Videografierenden mit ihren einfachen Handykameras und dem Willen das Ereignis einzufangen, um den eigenen Blickwinkel für die Welt sichtbar zu machen, um zu schockieren und zu empören und aus eben diesem Schock und dieser Empörung heraus zu sympathisieren und zu solidarisieren. Vielmehr liegt in dieser ästhetischen Überlagerung eine affektive Kanalisierung, mit der ein mögliches Mitgefühl in Reaktion auf das Betrachten des Todes des Anderen in ein voyeuristisches Vergnügen abgeleitet wird. Insofern tritt uns das *Syria-Tube*-Video mit einer

15 Die Frage nach der Inszeniertheit von Videomaterial stellt sich in Zusammenhang des Phänomens der Handy-Todesvideos mit besonderer Schwierigkeit aufgrund der ihnen inhärenten Wahrnehmung als genuines, nicht-professionelles und ungeplantes Material aus der Mitte der aufgezeichneten Ereignisse. Insbesondere mit Aufkommen der IS-Enthauptungsvideos Mitte 2014 zeigte sich dies mit erhöhter Brisanz, wenn in den Auseinandersetzungen um die Authentizität der Videos die Frage mitschwingt: Ist ausschließlich ein nachgestelltes Todesereignis für die Kamera oder auch ein tatsächlicher Tod für die Kamera als Inszenierung und damit verbunden das Video als Fake zu bezeichnen? Diese Problematik wird in Kapitel 4.3 und 4.4 wieder aufgegriffen.

ästhetischen Obszönität gegenüber, denn diese Bewegung von einer dokumentarisch schockierenden Intentionalität zu einer unterhaltend voyeuristischen ist der Ästhetik des Videos selbst eingeschrieben.

Diese verschiebende Bewegung in den Bereich einer voyeuristischen, mitunter obszönen, Wahrnehmung sehen wir besonders deutlich, wenn sich die Betrachtung des Todes des Anderen mit sexualisierten Wahrnehmungen überlagert. Direkte pornografische Bezüge in Kommentierungen zum *Syria-Tube*-Video sind hierbei ein eher insignifikantes Beispiel, wenn diese an eine Politisierung des Todes anschließen, indem die religiöse Haltung der durch den Toten repräsentierten Konfliktgruppe offen angegriffen und diskreditiert wird:

»**bulan ciomag** ALLAHU AKBAAAAAAR !!! ALLAH WILL EAT YOU'RE [sic] HEART!« (GazpromFan 18 2013a)

»**seanyboy01969** bulan!TWAT Features"ciomag allah can eat my shit!« (GazpromFan 18 2013a)

»**bulan ciomag** +seanyboy01969 do you kiss you're mother after you talk shit? :D« (GazpromFan 18 2013a)

»**seanyboy01969** No but i do your mother, !!!!!« (GazpromFan 18 2013a)

»**bulan ciomag** +seanyboy01969 mother fucker? o.O« (GazpromFan 18 2013a)

»**seanyboy01969** Sad that you think your poor mother is in hell??? what the fuck she do to you? Your [sic] a silly little muslimbummerboy! Tell you what she'll be enjoying herself to the extreme whilst little bulan(could be Mulan?) bummerboy wishes to blow up a kindergarten filled with non muslim kids so he get into allah's brothel & be sodomized by strap on dicks wielded by hairy Arab chicks!« (GazpromFan 18 2013a)

»**bulan ciomag** +seanyboy01969 Imfao fucken retard :D you watched too many porn movies hehehe« (GazpromFan 18 2013a)

Vielmehr sind es die zunächst weniger offensichtlichen pornografischen Bezüge in der Ästhetik des Videos selbst, die diese Verschiebung ausstellen: Die Wiederholung des Abschusses/Kopfschusses im Video durch die Anwendung von ›Post-production‹-Videotechniken mit der vermeintlichen Durchdringung des Schädels im Rückwärts- und Zeitlupenmodus wird als eine pornografische Pervertierung der Ästhetisierung des Todes sichtbar, wenn wir vor dem Hintergrund von Linda Williams (1989: 194) Ausführungen zu filmischen Hardcore-Darstellungen von Sexual- und Todesakten unterschiedliche Kommentierungen zum *Syria-Tube*-Video in einer direkten Gegenüberstellung betrachten:

»**BEAR 614** [...] That was a good shot though, right? I meam [sic] damn the brain matter. Lol« (GazpromFan 18 2013a)

»**Makr Soucy** love how his brain goes over the wall« (GazpromFan 18 2013a)

»**Alfonso Castro** I came.« (GazpromFan 18 2013a)

»**Ic You** That was a satisfying fap« (GazpromFan 18 2013a)

Einmal drücken die Kommentierenden hier ihre Begeisterung über den Kopfschuss und den dadurch herbeigeführten körperlichen Schaden aus. Das andere Mal artikulieren sie ihre sexuelle Befriedigung über die Penetration des Schädels durch die Kugel des Scharfschützen, die in der Sequenz durch das vermeintliche Austreten von Blut- und Gehirnmasse am Hinterkopf sichtbar werden soll. Die videoteknische Sichtbarmachung des vermeintlichen Ausdringens von Körpermasse wird nicht nur zum möglichen Nachweis der Tödlichkeit und der Gelungenheit des Schusses als militärische Aktion. Sie wird zum Garanten der lusterfüllenden Funktion der Betrachtung des Todes des Anderen. Diese Sichtbarmachung des Todes funktioniert als visueller Beweis, dass eine erfolgreiche Einwirkung auf den Körper stattgefunden hat, dass dieser, wie Linda Williams schreibt, »has been touched, ›moved‹ by some force.« (Williams 1989: 194)

In der Überlagerung mit dieser sexualisierten Wahrnehmung wird in der Fokussierung auf den Austritt von Blut und Gehirnmasse im Video selbst, wie auch in den Kommentierungen, die ästhetische und diskursive Nähe von Pornografie, Horrorfilm und realer Gewalt- und Todesszenen im Film offensichtlich, die spätestens seit Aufkommen der modernen Sage des Snuff-Films¹⁶ Mitte der 1970er Jahre breit diskutiert wird (vgl. ebd.: 189ff.). Diese kurze, mehrfach wiederholte Sequenz im *Syria-Tube*-Video, d.h. die videoteknisch hervorgehobene, penetrierende Verletzung des Körpers, zeigt damit eine perverse Verschiebung pornografischer Hardcore-Sexualakte an, die typischer Weise mit der penilen Penetration enden (vgl. ebd.: 192). In dieser sexualisierten Wahrnehmung des *Syria-Tube*-Videos fallen zwei spezifische Einstellungen zusammen, die im Hardcore-Porno den Höhepunkt des Sexualaktes anzeigen. Zum einen tritt an die Stelle der penilen Pe-

16 Als ›snuff‹ werden Filme bezeichnet, die Szenen von vermeintlich ›echten‹ Gewalttaten mit Todesfolge vor laufender Kamera zeigen. Mitte der 1970er handelte es sich hierbei vornehmlich um Material, in dem Frauen als grausamer Höhepunkt des Sexualaktes getötet wurden, d.h. ihr Leben bei Erreichen des Klimax ausgelöscht wurde (engl.: ›snuffed out‹). Bis heute ist ungeklärt, ob tatsächlich Filme mit solchem ›echtem‹ Material existieren (vgl. Juhnke 2012; Williams 1989: 189f.). Doch gerade aus dieser Unsicherheit beziehen Snuff-Filme ihren Reiz: Das Spiel mit der Grenzverletzung und mit der Frage, »wo Inszenierung endet und Realität beginnt« (Patalong 2002), was (noch) Fantasie und was echter Mord ist, hat ihnen eine breite Fan-Gemeinde verschafft (ebd.).

netration die vermeintlich sichtbare bzw. sichtbargemachte Durchdringung des Schädels mit der Kugel des Scharfschützen. Zum anderen kommt das damit verbundene plötzliche Ausdringen der Blut- und Gehirnmasse dem ›money shot‹¹⁷ im Pornogenre gleich, in dem die Ejakulation als visueller Nachweis der Lust gilt (vgl. ebd.: 8). Der Höhepunkt des Todesakts wird damit durch die vermeintlich heraus-schießende Blut- und Gehirnmasse in Folge der projektilen Penetration des Schädels visualisiert und »the perverse pleasure of witnessing the involuntary spasm of death« (ebd.: 193) wird zum Surrogat für das voyeuristische Vergnügen im visuellen Erleben des unwillkürlichen, orgasmischen Spasmus. Gleichzeitig suggeriert uns die Überlagerung des *Syria-Tube*-Videos mit diesen pornografischen Pervertierungen des Sexual- und Todesaktes eine Vereindeutigung der Wahrnehmung des Todes des Anderen, die diesen gemeinsam mit der Überschreibung mit einer Westernfiktion weiter in die Nähe einer unterhaltenden Obszönität rückt.

»ugly just died! lol«: Die Politik des Affekts einer obszönen Western-Mokerie

Die gegen Ende des Videos eingespielte Titelmelodie der bekannten Dollar-Trilogie¹⁸ mit Clint Eastwood in der Hauptrolle ruft ein kollektives Filmgedächtnis auf, die das Todesvideo nachträglich mit einer Westernfiktion überlagert. Die Betrachtung des Todes des Anderen wird damit in den bekannten Western-Plot eingeordnet und in den Bereich eines Filmschauspiels verschoben, in dem sich zwei Widersacher in einem Duell ›Gut gegen Böse‹ gegenüber treten, das mit dem Tod des Filmschurkens endet. Innerhalb dieser Westernfiktion soll uns dieser Tod des Anderen dann weniger schockieren, wie es auch der Titel des *Syria-Tube*-Video *18+not for shock!* *Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE)* fordert. Vielmehr soll er uns unterhalten:

»**blastdude89** the music is hilarious« (GazpromFan 18 2013a)

»**Red Carcaroth** The Great Ennio Morricone!!!!!!« (GazpromFan 18 2013a)

17 Außerhalb des Pornogenres bezeichnet der ›money shot‹ allgemein eine spektakuläre oder emotional aufgeladene Szene mit hohen Produktionskosten, die eine Bindung der Zuschauer an den Film hervorrufen und damit seinen kommerziellen Erfolg sichern soll (Muthmedia o.).

18 Die Dollar-Trilogie umfasst drei Italo-Westernfilme unter Regie von Sergio Leone, in denen Clint Eastwood den Hauptcharakter eines namenlosen Fremden spielt: FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR (1964) (I/S/D, R: Leone), FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR (1965) (I/S/D, R: Leone) und ZWEI GLORREICHE HALUNKEN (1966) (I/S/D/USA, R: Leone). Es handelt sich dabei nicht um eine Trilogie im traditionellen Sinn, da die Filmgeschichten weder miteinander in Beziehung stehen und noch die gleichen Figuren enthalten. Die Filme erschienen jedoch hintereinander und waren äußerst erfolgreich und richtungsweisend für das gesamte Genre. Zu allen drei Filmen orchestrierte Ennio Morricone die Filmmusik (vgl. SWDB 2010, 2016, 2017a u. 2017b).

»**Nicolas Hen** For a few dollars more« (GazpromFan 18 2013a)

»**Red Carcaroth** Yes....«Per qualche dollaro in più. :)« (GazpromFan 18 2013a)

»**mathias saihtam** Yes because this terrorist doing for a few dollars« (GazpromFan 18 2013a)

»**MrSalarmax** This clip is even better than Ennio Morricone's For a few dollars more :D« (GazpromFan 18 2013a)

Die Benennung des im Video Getöteten als Terrorist einer am Syrienkonflikt beteiligten Gruppierung kennzeichnet denselben dabei als den Schurken in einem Duell aus dem er vor dem Hintergrund der genrespezifischen Duell-Regeln nur als Verlierer – sprich: als Toter – hervorgehen kann. Diese Westerninszenierung zeigt uns damit eine Vorhersehbarkeit des Ausgangs des Videos an, die das Handeln des im Video Getöteten zur Verhöhnung freigibt:

»**Hamed Danesh** ugly just died! lol« (GazpromFan 18 2013a)

»**K M** This what happens when you quick scope with an [sic!] rpg and don't shoot lmao« (GazpromFan 18 2013a)

»**yajo891** Lol the good the bad and the ugly song lmaooo« (GazpromFan 18 2013a)

Wenn im vorherigen Absatz das Obszöne dabei unter Bezug auf Bazin noch allgemein das Abnorme oder Perverse umfasste, wird das Obszöne hier zu einem Aspekt des Anstands, wie es der englische Anthropologe Geoffrey Gorer in seinem heute noch einflussreichen Essay *The Pornography of Death* (1955) beschrieben hat: dessen, was als gesellschaftlich angemessen und dessen Nicht-Einhalten als anstößig und abstoßend gilt (vgl. ebd.: 155). Das Obszöne kennzeichnet hier das Tabuisierte, das als notwendige Abgrenzung das Anständige markiert. Zwischen dem Obszönen und dem Anständigen verlaufe dabei eine reglementierte Grenze, deren konkrete inhaltliche Ausgestaltung zwar gesellschaftlich variabel, deren Regelwerk jedoch universell sei: Bestimmte Worte und Handlungen werden aus bestimmten Kontexten als dort unangemessen verbannt. Eine dennoch stattfindende Anwendung oder Durchführung wird als beleidigend, ausfällig, anrühlich, angreifend oder gar widerlich erfahren und läßt die Worte und Handlungen, die in einem anderen Kontext keine besondere Wirkung erzielen, affektiv auf. Insbesondere könnten solche Regelbrechungen neben Schock und Scham die eigenartige Reaktion des urkomischen Gelächters hervorrufen: »[T]he taboos of seemliness have been broken and the result is hilarious.« (Ebd.)

Im Sinn eben dieses obszönen Gelächters infolge eines Tabubruchs sind die mokierenden Kommentare in Reaktion auf die Überlagerung mit einer Westernfiktion im *Syria-Tube*-Video zu sehen. Diese evozieren wiederum eigene Abwehrbe-

wegungen des Schockierens und der Beschämung, wenn die Freude am Leid des Anderen als menschliches Versagen oder die Belustigung am Tod des Anderen als beängstigend markiert wird:

»**The King of the Penguins** The moment you allow yourself to give in to hate and dehumanizing others to the point of enjoying their suffering, even in times of conflict, is the moment you've failed as a human being« (GazpromFan 18 2013a)

»**SSK** – scary how people making [sic!] fun of a dead human...no matter who they are.« (GazpromFan 18 2013a)

Die Verspottung des Todes erscheint im Zusammenhang mit Gorers (1955: 50f.) Identifikation einer Pornografierung des Todes im 20. Jahrhundert dabei als ein besonderes Extrem der Obszönität. Wenn insbesondere im viktorianischen Zeitalter noch der Sexual- und Geburtsakt die Unsagbarkeiten der grundlegenden menschlichen Erfahrungen gewesen seien, um die herum sich private Fantasien und eine halb verborgene Pornografie errichteten, sei es im 20. Jahrhundert zu einer unbemerkten Verschiebung gekommen. Der Sexualakt rückte immer mehr in den Bereich des Sicht- und Sagbaren und die natürlichen Prozesse des Todes – die Fäulnis und der Verfall –, die zuvor noch ein selbstverständlicher Teil des öffentlichen und sozialen Lebens waren, wurden ins Unsagbare – mitunter Verleugnete – verrückt. Während der natürliche Tod so mehr und mehr in der Prüderie erstickt worden sei, habe der gewaltsame Tod eine immer größer werdende Rolle in den Fantasien zu spielen begonnen, die massenmediale Narrative ihrem Publikum angeboten hätten. Damit habe der gewaltsame Tod auch Eingang in pornografische Erscheinungen gefunden, die den Fantasien um das Geheimnis des Sexual- und Todesaktes einen gemeinsamen medialen Ausdruck verliehen hätten: Den Emotionen, die typischer Weise die beiden Akte begleiten – Liebe und Trauer – werde nur wenig oder keine Beachtung geschenkt, während die körperlichen Empfindungen so weit verstärkt würden, wie es die Beschränkungen der Sprache nur zuließ. Beide Fantasien hätten dabei, so Gorer (1955: 52), die vollständige Sinnestäuschung der Betrachtenden zum Ziel, wenn physikalische, soziale oder gesetzliche Grenzen missachtet würden.

Angesichts der dem *Syria-Tube*-Video eingeschriebenen ästhetischen und diskursiven Obszönitäten geht es in Anschluss an Butler innerhalb einer stattfindenden Ästhetisierung und Politisierung des Todes im Handy-Todesvideo daher nicht mehr nur darum, einen Tod als nicht betrauerbar, nicht schützenswert und ohne Rechte zu markieren. Darüberhinaus wird er als Objekt der Erfüllung der Fantasie nach einem unterhaltenden, amüsierenden und sexuellen Vergnügen bestimmt. Mit der nachverfolgten obszönen Ästhetisierung des Todes im *Syria-Tube*-Video – das nicht für sich alleine steht, sondern mit diversen Videoerscheinungen verbunden ist, in denen in einem gleichen oder verwandten Modus eine Todes-Mokerie

vollzogen werden¹⁹ – zeigt sich im Phänomen der Handy-Todesvideos damit eine affektive Regulierung als eine ästhetisch evozierte Kanalisation des Affekts. Diese erfolgt keineswegs unschuldig oder naiv im Sinn einer dem Syrienkonflikt als soziopolitisch geführten Bürgerkrieg gegenüber unkritischen, unabhängigen oder unbefangenen Haltung. Vielmehr erscheint diese Ästhetisierung des Todes, innerhalb derer die Betrachtung des Todes des Anderen von einer dokumentarisch schockierenden zu einer unterhaltend voyeuristischen Intentionalität verschoben wird, politisch motiviert. Diese politische Motivation zeigt sich insbesondere dann, wenn sich das obszöne Moment der Videos mit der konkreten Diskreditierung einer im Syrienkonflikt aktiven Gruppierung verbindet, wie sie nicht nur in der Beschreibung zum *Syria-Tube*-Video zu finden ist, sondern auch in den Kommentierungen:

»18+ WARNING: GRAPHIC CONTENT – CONTAINS RAW FOOTAGE

not for shock purposes, just for documenting FSA mercenaries war crimes in Syria against the Syrian people. [...] FSA Free Syrian Army is the latest version of death squads in Syria accused of war crimes & crimes against humanity by the UN,HRW [sic]. Free Syrian Army's crimes against humanity including execution of captured anti-revolution civilians« (GazpromFan 18 2013a)

»**Eyezac56** FSA = Fail Syrian Army Love watching these vids with that music and the bye bye at the end lolol« (GazpromFan 18 2013a)

»**Dragan Kostic** FSA = CIA Bastards KILL ALL ASSAD THE BEST« (GazpromFan 18 2013a)

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Folterskandal von Abu Ghraib bezieht sich Judith Butler (2009: 41) auf Talal Asads These zum Selbstmordattentat, die besagt, dass wir mehr Horror und moralische Abscheu angesichts verlorener Leben unter bestimmten Bedingungen empfinden als unter bestimmten anderen. Daraus

19 Unter dem Label *Syria Tube* sind weitere Videos verfügbar, die in gleicher Manier den Tod in Kampfhandlungen im Syrienkonflikt ausstellen und mokieren (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=blZBkGNJH_o&t=80s> (18+not for shock! One FSA terrorist killed, another wounded by shrapnel shells in Idlib); <<https://www.youtube.com/watch?v=CmOcbhtotw>> (18+ not for shock! just for fun ; Syria FSA attack on SAA outpost goes wrong). Daneben finden sich zahlreiche Videos, die eine Todesmokerie durch die Nachstellung von bekannten Szenen des gewaltsamen Todes durch Enthauptung zeigen, die mit einem Spott-Tanz aufgelöst wird (vgl. <<https://www.youtube.com/watch?v=eeCXWgPc2kl>> (Man killed in front of camera); <<https://www.youtube.com/watch?v=sv4mHr9WS1k>> (Head Cutting Video Most Horrible 2 watch); <<https://www.youtube.com/watch?v=rF5-BVwmV9M>> (talibans cutting man's head off). Weisen diese Videos auch zunächst keinen Bezug zum Syrienkonflikt auf, stellt sich dieser in dem Moment her, wenn das Mokerie-Motiv im Zuge des Aufkommens und der Verbreitung der IS-Enthauptungsvideos Mitte 2014 zur Verspottung des IS genutzt wird. Siehe hierzu auch Kapitel 4.4.1.

schließt sie, dass das, was wir empfinden teilweise dadurch bedingt wird, wie wir die Welt um uns herum interpretieren. Was wir empfinden, könne im Grunde unser Empfinden selbst ändern. So werde nach Asad ein verlorenes Leben im Kontext eines staatlich geförderten Krieges, sofern dieser Staat als legitim betrachtet wird, zwar als bedauernswert und traurig, jedoch nicht als völlig ungerecht betrachtet. Ginge hingegen die Gewalt von einer aufständigen Gruppierung aus, die als illegitim betrachtet wird, verändere sich unser Affekt ausnahmslos. Butler (2009: 42) sieht hier interpretative Gefüge am Werk, die stillschweigend zwischen solchen Bevölkerungen unterscheiden, auf denen sich unser Leben und unsere Existenz stützt, und solchen, die eine direkte Bedrohung für unser Leben und unsere Existenz darstellen. Letztere erschienen uns dann nicht mehr als Leben, sondern als Bedrohung des Lebens: eine lebende Figur, die die Lebensbedrohung verkörpere. Entsprechend würden die Getöteten als nicht ganz menschlich und nicht ganz lebendig wahrgenommen werden und der Verlust ihres Lebens rufe bei uns nicht den gleichen Horror und die gleiche Entrüstung hervor.

Vor diesem Hintergrund erscheint die ästhetische und diskursive Obszönität, die pornografische Pervertierung und die Western-Mokerie im *Syria-Tube*-Video als eine Markierung des im Video verlorenen Lebens als nicht ganz menschlich und nicht ganz lebendig und damit als legitim verspott-, verhöh- und objektifizierbar. Zur selben Zeit funktioniert dieselbe Belegung des Todes eines Kämpfers einer gegnerischen und als gefährlich definierten – sprich: lebensbedrohlichen – Gruppierung mit einer obszönisierenden, sexualisierenden und mokierenden Bewegung als entbedrohlichend. In der Verschiebung von einer dokumentarisch schockierenden zu einer unterhaltend voyeuristischen Intentionalität werden wir dann in der Betrachtung des Todes des Anderen auf uns selbst zurückgeworfen. Unser eigenes Leben wird adressiert und die Wahrnehmung unserer potentiellen Verletzbarkeit durch eine im Video repräsentierten Gruppe, die sich in eine Lebensbedrohung übersetzt, wird zum Gegenstand einer Politik der Bedeutung.

Was bedeutet es damit, wenn sich das, was schockiert – das, was wir beim Betrachten des Todes des Anderen empfinden – ändert? Es bedeutet, dass sich die interpretativen Gefüge dessen verschieben, wer für uns als lebensbedeutend und wer als lebensbedrohend erscheint und wessen Tod wir betrauern, beklagen und verurteilen, oder verhöhn, verspotten und begrüßen.²⁰ Es bedeutet, dass

20 Ein ganz anderes, aber nicht weniger signifikantes Beispiel dafür, was es bedeuten kann, wenn sich diese interpretativen Gefüge ändern, ist die Entindezierung des Ego-Shooter-Klassikers *Doom* (ID Software 1993). Zur Zeit seines Erscheinens noch als jugendgefährdend aufgrund seiner extremen Gewaltdarstellungen geltend, die »auf ein beim potentiellen Nutzer vermutetes voyeuristisches bzw. sadistisches Interesse« (BPJM 2011: 12) hindeuteten, wurde das Videospiel 18 Jahre später angesichts der fortgeschrittenen technischen Darstellungsmöglichkeiten als eine »out of time« [...] Handlungsvisualisierung« (ebd.: 17) und nicht länger jugendgefährdend eingestuft.

sich die Grenzen eines Raumes verschieben, die ein- und ausschließen, wer als rechtlich und politisch adressierbar in Erscheinung tritt und wessen Tod aus seiner Betrauerbarkeit heraus eine rechtliche und politische Bedeutung erreichen kann.

Die im *Syria-Tube*-Video eingeschriebene ästhetische und diskursive Verschränkung von Pornografie, Horrorfilm und realen Gewalt- und Todesszenen verweist dabei auf eine Figuration, die im folgenden Unterkapitel fokussiert wird. Mit Videos, die mit einer enthüllenden Geste unter den Stichworten ›cell phone secrets‹ oder ›leaked video‹ auf YouTube veröffentlicht wurden, richtet sich unser Blick im nächsten Abschnitt auf den Todeshorror von Schändungen, Misshandlungen und Folterungen von toten und lebenden Kämpfenden und Zivilisten im Syrienkonflikt. Als angeblich gefundene Aufnahmen auf den Handys von Getöteten oder Gefangenenommenen oder als durchgesickerte Dokumente von gegnerischen Gruppierungen, sind auch diese Videos in eine Politik der Bedeutung eingeschrieben.

4.2 Enthüllungsmomente einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts

Im dritten Kapitel stand mit der Figuration des Todesschocks (vgl. 3.1.1) vor allem eine ästhetische Erfahrung der Plötzlichkeit und Unwiderruflichkeit des Todes innerhalb der ›First-person‹-Handy-Todesvideos im Vordergrund. Mit der hier zentrierten Figuration des Todeshorrors fokussieren wir nun eine affektive Erfahrung des Todes innerhalb der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos. Im ersten Abschnitt betrachten wir entlang der Ausführungen von John Taylor, Bernd Hüppauf, Judith Butler, Susan Sontag und Talal Asad einen körperlichen Horror, der in sogenannten ›Leaked-/Cell-phone-secret-Videos‹ sichtbar wird. Diese bringen eine Verletzung des toten Körpers mit einer Verletzung gesellschaftlicher Tabus zusammen und begründen einen horrorhaften Daseinszustand des Syrienkonflikts, der die filmende Handlung selbst einschließt. In diesen Handy-Todesvideos tritt dabei eine ›double agency‹ der Handycamera als die Fähigkeit sowohl als konstitutiver Part der verletzenden Handlung als auch als Anprangerer derselben zu agieren in Erscheinung.

Im zweiten Abschnitt zentrieren wir dann mit dem Video des herzessenden syrischen Rebellenführers Abu Sakar diese mit den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos begründete horrorhafte Realität des Syrienkonflikts, die in Verbindung mit den Arbeiten von Linda Williams, Jean-Jacques Baudrillard und Julia Kristeva die bereits angesprochene Vereinigung von Tod, Horror und Pornografie wieder aufruft. Die Videoaufzeichnung verletzender Handlungen im Tode lässt hierbei die Abjektion eines Kampfes um Freiheit und Rechtsstaatlichkeit im Syrienkonflikt sichtbar werden, die einen anomischen Zustand evoziert. Anknüpfend an eine sich hier andeutende Teilhabe der Videoaufzeichnung an der Abjektion

des Syrienkonflikts, betrachten wir im dritten Abschnitt ein satirisches Videowerk, das eine eskalierende Relation zwischen einer Gewalt der aufnehmenden, veröffentlichenden und betrachtenden Handlung und einer anhaltenden Gewalt im Syrienkonflikt impliziert. Unseren Blick von hier aus auf ein Alltagserleben der Handyvideos richtend, wie es in den Gesprächen mit direkt und indirekt konfliktbetroffenen Syrern beschrieben wurde, stellt sich ein unter dem Stichwort Fremdportrait ›Syrien‹ videografiertes Narrativ in den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos einem Selbstportrait ›Syrien‹ der ›First-person‹-Handy-Todesvideos gegenüber.

4.2.1 »Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soldier [sic]. 18+«: ›Syria's leaked cell phone secrets‹

In stark verpixelter Videoqualität sehen wir die Misshandlung des Leichnams eines jungen Mannes durch zwei Männer in militärischer Uniform. Die Videoqualität ist so stark eingeschränkt, dass die genauen Handlungen in der halbnahen Einstellung kaum erkennbar sind. Im englischen Untertitel verfolgen wir die beleidigenden und triumphierenden Worte der Männer nach. Die Szene findet im Innern eines kriegszerstörten Gebäudes inmitten von Trümmern statt. Der Tote wird ins Gesicht getreten und hochgenommen. Die Männer richten sich direkt an die Kamera und sagen (mit englischem Untertitel): »We are Assads beasts«. Die Misshandlung fährt fort, bis die Kamera um 180° herumfährt und der Filmende in die Kamera spricht (mit englischem Untertitel): »This is just a candid shot for those who want freedom. We're going to spread this through bluetooth soon.« (SyrRevoDiary English 2013; Abb. 22)²¹

In seiner Studie zum Körperhorror befasst sich John Taylor (1998) mit dem photojournalistischen Motiv des toten, verwesenden oder verstümmelten Körpers infolge des gewaltsamen Todes im Kontext von Katastrophen und Krieg. Er verweist darauf, dass die Betrachtenden solcher grauenvollen Fotos von Schaulust und der damit implizierten Lust an Grausamkeit geplagt würden. Denn solche Bilder inszenierten das Entsetzliche und das Tabu des fantastischen Feldes des gequälten und zerstörten menschlichen Körpers. Der Horror dort sei ein geborgener Schatz, der Überrest eines exotischen Endes enthüllt vor den Augen der Überlebenden. (vgl. ebd.: 13) Mit dieser metaphorischen Umschreibung scheint Taylor eben das ambivalente Moment zu beschreiben, dass das oben zitierte Video sowie weitere Videos,

21 Das Video ist auf YouTube abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ovGmFzqSkQ>>. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.20 zu finden. Der im Video stattfindende Verweis auf einen Wunsch nach Freiheit, ist als eine Referenz an die Sprechchöre während der Straßenproteste im frühen Syrienkonflikt zu sehen (vgl. Kapitel 3.2).

Abb. 22: SyrRevoDiary English (2013): *Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soilder [sic]. 18+*



die sich unter dem Stichwort ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos (vgl. souriamyheart 2012a u. 2012b)²² zusammenfassen lassen, begleitet und ihre Betrachtung mit einem spezifischen Unbehagen belegt.

Auf der einen Seite steht hierbei die enthüllende Geste des gefundenen oder geborgenen Dokuments, das eigentlich nicht für unsere Augen bestimmt war und den tabuisierten Horror des gequälten und zerstörten menschlichen Körpers vor unseren Augen als sittliche Verletzung und Verbrechen gegen die Menschlichkeit im Syrienkonflikt bloßlegt. Aus diesem Blickwinkel erscheinen die ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos die nächste Generation des Phänomens privater Fotografien deutscher Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg zu sein: Unter Missachtung des offiziellen Verbots dokumentierten diese im Rahmen einer solipsistischen Erinnerungspraktik den Vernichtungskrieg und strebten dabei gerade keine breite Sichtbarkeit dieser Bilder an. Vielmehr wurden diese Fotografien ausschließlich für die eigene Betrachtung und vielleicht noch einen kleinen Kreis der engsten Vertrauten aufgenommen, und schufen damit eine geheime Bildlichkeit des Zweiten Weltkriegs (vgl. Hüppauf 1997: 4 u. 28f.). Als Sequel dieser Knipser-Praxis des

22 Diese Videos sind auf YouTube verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=MMM_8hBhLww> und <<https://www.youtube.com/watch?v=rQuosPLk23k>>.

Zweiten Weltkrieges widersprechen die ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos in besonderer Weise einem dem Handy als »ever-present image-capture device« und »ever-present image-sharing and transmission device« (Goggin 2007: 150) eingeschriebenen apparativen Imperativ des Teilens und Veröffentlichens, wenn sie als bewahrende und bewältigende Dokumente der eigenen Erinnerung auftreten (vgl. Hüppauf 1997: 29).

Auf der anderen Seite steht die voyeuristisch exhibierende Geste der bewussten Zurschaustellung einer intendierten körperlichen und sittlichen Verletzung, die ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit für die und vor der Kamera konstituiert. Wie Butler in Bezug auf die Abu-Ghraib-Folterbilder vorschlägt, dass die Anwesenheit der Kamera vielleicht einen geradezu festlichen Akt der Gewalt im Sinn eines einläutenden »Oh good, the camera's here: let's begin the torture so that the photograph can capture and commemorate our act!« (Butler 2009: 83) verhieß, scheint auch diesen Aufnahmen eine solche festlich orchestrierte Absicht zu unterliegen. In dieser Hinsicht ist die Kamera hier nicht nur konstitutiv in die Szene als ihr bedingendes Außen im Sinn einer technologischen Voraussetzung des Bildes eingeschrieben (vgl. ebd.: 80). Als Anstoß des Geschehens ist sie der verletzenden Handlung selbst inhärent.

Gleichzeitig agiert die Kamera mit Veröffentlichung der Aufnahme als ›Cell-phone-secret‹- oder ›Leaked‹-Video als Anprangerin der dokumentierten körperlichen und sittlichen Verletzung. Wenn Sonntag schreibt, dass wir den Fotografen als Spion im »house of love and death« (2003: 50) sehen wollen, der ein unerwartetes Ereignis einfängt, bei dem die Fotografierten nichts von der Gegenwart der Kamera wissen, erscheint die Handykamera in den zitierten Handy-Todesvideos als Doppelagentin: Als wissentliche und bedingende Beteiligte des Geschehens wird sie zur Informantin im Dienste einer fremden Absicht und wendet die verletzenden Handlungen mit der rekontextualisierten Weiterverbreitung der Aufnahme über das Internet gegen die Verletzenden selbst. Diese ›double agency‹ der Handykamera verweist dann gleichzeitig auf die in der Durchführung der verletzenden Handlungen eingeschriebene Schamlosigkeit ihrer Aufnahme (vgl. ebd.: 82), wie auch auf die glückliche Gegenwart der Kamera, die die verletzenden Handlungen aufzeichnet, um sie öffentlich anzeigen zu können.

Allerdings ist diese ›double agency‹ als Resultat einer Rahmung zu verstehen, die zwar in der Handykamera bzw. dem Handyvideo mit ihrem bzw. seinem technologischen Apparat einer fortwährenden Rekontextualisierung, Reproduktion und Republizierung in einer digitalen Social-Media-Umgebung bereits angelegt ist. Jedoch erst mit ihrer Diskursivierung wird sie bedeutungssignifikant. So hält auch Butler (2009: 88) für die Abu-Ghraib-Folterbilder fest, dass diese nicht bereits im Moment ihrer Aufnahme als Instrument einer moralischen Untersuchung, politischen Enthüllung oder rechtlichen Ermittlung präsent sind. Sie funktionierten zunächst als Souvenir der Misshandlung und erst mit ihrem Auftreten innerhalb

einer entsprechend gelagerten politischen Debatte erlangten sie diese Bedeutung. Mit anderen Worten: Das Argument für oder gegen ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit wohnt nicht allein den Handy-Todesvideos inne. Das eigentlich bedeutungsgebende Moment liegt in ihrer Rahmung: »Even the most transparent of documentary image is framed, and framed for a purpose, carrying that purpose within its frame and implementing it through the frame.« (ebd.: 69f.)

Gerahmt als Verbrechen gegen die Menschlichkeit eines diktatorischen Regimes gegenüber seinen Bürgern, wird hierbei mit dem zitierten Video nicht nur eine individuelle Tat als sittliche Verletzung oder Verbrechen gegen die Menschlichkeit angezeigt. Ein allgemeiner Zustand der Rechtslosigkeit in Syrien wird sichtbar, wenn auch andere Videos auf YouTube unter den gleichen Stichworten mit ähnlichen Bildern die Folter, Misshandlung und Ermordung von syrischen Zivilisten durch die militärischen oder paramilitärischen Einheiten des Assad-Regimes anklagen (vgl. Mohamed Alahmed 2012; firas tlass 2013)²³. So wird uns als Betrachter bspw. in einem CBS-Bericht auf YouTube unter dem Titel *Cell Phone Videos show horrors inside Syria* mit mehreren Ausschnitten aus Handyvideos vorgeführt, was es bedeutet Mitte Februar 2012 im belagerten syrischen Homs zu leben, wenn eine alternde Diktatur an der Macht festhält, indem sie militärische Gewalt gegen die eigene Bevölkerung einsetzt (vgl. CBS 2012: 0:00-0:08).²⁴ In den Handy-Todesvideos ist damit eine Realität, die wir sehen, eine von Regeln, die ignoriert oder gebrochen werden, ebenso wie es Butler (2009: 92) für die Abu-Ghraib-Folterbilder benennt.

Für Talal Asad (2007: 81) ist die Erfahrung von Horror dabei nicht interpretativ und vermittelt keinen eigenen Sinn, sondern verweist vielmehr auf einen Daseinszustand. Damit wird die Rechtslosigkeit im Kontext der zur Schau gestellten sittlich und menschlich verwerflichen Handlungen bis zum Tode oder im Tode, die mit den zitierten Videos registriert wird, als ein ebensolcher allgemeiner Daseinszustand gerahmt: Ein Zustand, der den Syrienkonflikt kennzeichnete und vielleicht noch kennzeichnet. Schreibt Butler (2009: 84) nun, dass die Fotografie eine Art Versprechen ist, dass sich das aufgezeichnete Geschehen fortsetzt, tatsächlich sogar eben diese Fortsetzung ist, produzieren die ›Leaked-/Cell-phone-secret-Videos dieselbe zeitliche Uneindeutigkeit eines horrorhaften Daseinszustands des Syrienkonflikts: Haben diese sittlichen und menschlichen Verletzungen stattgefunden?

23 Diese Videos mit den Titeln *Syria: Homs: leaked video showing torturing of the civilian corpses 08 April 2012* und *Syria, Al Nabk, +18 Leaked video, Assad's thugs torture, abuse and murder civilians heinously* sind auf YouTube unter <<https://www.youtube.com/watch?v=BKsXunwzGpU>> und <<https://www.youtube.com/watch?v=swnm86F-3Wc>> abrufbar.

24 Anfang Februar 2012 startete die syrische Armee eine Großoffensive auf die damalige Rebellenhochburg in Homs, die zu hohen Verlusten für die Rebellen führte (vgl. Spiegel Online 2012; Süddeutsche Zeitung 2014a). Das CBS Video ist auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9F8vfo_WI> abrufbar.

Finden sie immer noch statt? Setzen die Videos diese Verletzungen in die Zukunft des Konflikts fort?

Die sittlichen und menschlichen Verletzungen in den ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos verweisen somit bereits auf eine Zukünftigkeit des Konflikts. Als potentiell juristische Beweise mögen sie aus dem angezeigten Zustand der Rechtslosigkeit hinaus in eine ordentliche Gerichtbarkeit mit einer Verurteilbarkeit der dokumentierten Verbrechen gegen die Menschlichkeit führen (vgl. Kapitel 3.1.2). Zur selben Zeit ist diesen Videos aber auch eine entgegengesetzte Bewegung eingeschrieben: Treten sie selbst als Anlass von Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Erscheinung, verweisen sie gerade nicht auf eine juristische Verurteilbarkeit der angezeigten Verbrechen, sondern auf eine Verhärtung des Zustands der Rechtslosigkeit im Syrienkonflikt.

4.2.2 »Syrian rebel eats heart«: Der Todeshorror des Syrienkonflikts

»It's a grisly symbol of the horrors Syria is going through right now.« (CNN 2013: 0:00-0:04) Mit diesen Worten beschreibt CNN-Moderator Wolf Blitzer in der Nachrichtensendung *The Situation Room* ein Video von dem nur verpixelte Standbilder eingeblendet werden. Die Bildunterschrift lautet: »Gruesome Symbol of Syria's Horrors. Rebel cuts out, eats dead soldiers organs.« (Ebd.) Die Rede ist von einem Video in schlechter Bildqualität, das laut einem Bericht von Spiegel Online (Salloum 2013) spätestens seit dem 13. Mai 2013 auf YouTube zu sehen ist und den Rebellenführer Chaled al-Hamad alias Abu Sakar in einer halbtotalen, statischen Einstellung inmitten von Trümmern zeigt, wie er mit einem Messer zwei Organe eines toten Soldaten der syrischen Armee herausschneidet. Der Filmende kommentiert die Schneidetechnik des Rebellenführer scherzhaft auf Arabisch (mit englischem Untertitel): »You cut like a Love Heart.« Die geringe Bildqualität lässt kaum etwas klar erkennen. Wie durch einen transparenten Schleier blicken wir auf die Leiche, die Zerstückelung und den Rebellenführer, hinter dem Umriss und Details verschwimmen. Triumphierend hält der Rebellenführer die Organe hoch und wendet sich an die Kamera, während diese bis zur halbnahen Einstellung an ihn heranzoomt (mit englischem Untertitel): »I swear we will eat your hearts and livers you soldiers of Bashar. TAKBEER: ...« Aus dem Off stimmen mehrere Männer zu der Lobpreisung an: »ALLAHUAKBAR«. (vgl. Abb. 23) In jeder Hand ein Organ und in der rechten noch das Messer haltend, führt der Rebellenführer seine Ansprache fort: »We are the heroes of Baba Amr – We rip out the soldiers hearts and eat them«. Dann beißt er in das Organ in seiner linken Hand. (ForMotherSyria 2013)²⁵

25 Das Video ist in verschiedenen Versionen und Ausschnitten auf YouTube zu finden. Die zitierte Version ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=q-rPdwloarc>> abrufbar und wur-

Abb. 23: ForMotherSyria (2013): +21 Al Qaeda' rebel in Syria, rips out the heart of a Syrian and eats it.



Im CNN-Bericht leitet Wolf Blitzer nach mehreren aufeinanderfolgenden Standbildern aus dem Video, über die eine runde Verschleierungslinse gelegt ist und die von seiner kurzen Beschreibung begleitet werden, weiter zu Aryn Baker. Vorgestellt als Korrespondentin des TIME Magazines, welches das Video als erste Nachrichtenorganisation erhalten hat, beschreibt Aryn Baker zunächst das Video. Dann berichtet sie von ihrem persönlichen Gespräch mit dem Rebellenführer und den geschilderten Beweggründen für seine Tat:

»He tells me that he had discovered on the soldier's person a cell phone with videos on it and he looked at one of those videos and it showed that soldier raping and abusing three women. So, he used that as justification. He said this is the revenge that he would take and swore that this is what would happen to anybody that was in his turf doing such things.« (CNN 2013: 1:22-1:46)

Nach einer überleitenden Frage von Wolf Blitzer, schließt Aryn Baker mit einer allgemeinen Situationsbeschreibung des Syrienkonflikts an:

de am 06.09.2013 auf einem YouTube-Kanal veröffentlicht, der Affiliationen zur Syrischen Armee und zum Assad Regime vermuten lässt. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.21 zu finden. Der CNN-Bericht zum Video ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=LEZUraRorio&t=20s>> abrufbar.

»The whole Syrian War is a very gruesome It's gone violent on a very intimate scale and a lot of it is being videotaped. So, what this tells us about the rebels: This is one guy who did something very extreme but what we are seeing across the board from both sides: torture, beatings, rapes. All of this is showing up on YouTube. It is videos that are used to send a threat to the other side. Defiance. Revenge. But all of that is televised.« (ebd.: 2:01-2:30)

Der CNN-Bericht impliziert nicht nur eine mit der Videoaufzeichnung von Gräueltaten vermeintlich verbundene Eskalationsspirale der Gewalt. Ebenso verweist er auf die konstitutive Rolle der Videoaufzeichnung als eine Handlung, die in dem aufgezeichneten Ereignis eingeschrieben ist, es mitbedingt und mitbedeutet. In Zusammenhang der Abu-Ghraib-Folterbilder schreibt Butler:

»If the photograph not only depicts, but also builds on and augments the event—if the photograph can be said to reiterate and continue the event—then it does not strictly speaking postdate the event, but becomes crucial to its production, its legibility, its illegibility, and its very status as reality.« (Butler 2009: 83)

Im Setting der Szene des herzessenden Rebellenführers ist die Videoaufzeichnung sittlicher und körperlicher Verletzungen sowohl ursächlicher Auslöser der im Video stattfindenden verwerflichen Handlung als auch selbst Teil eben dieser Handlung und ihrer Verwerflichkeit. In Anschluss an Asad (2007: 78 u. 80) wird eine Erfahrung des Horrors im Kriegskontext dabei nicht durch das Töten eines menschlichen Lebens an sich ausgelöst. Ganz im Gegenteil werde dieses sogar als eine legitime Form der Machtausübung wahrgenommen im Sinn einer Bestrafung in Reaktion auf begangene Gewalttaten oder als Opfer in einem als gerecht beurteilten Krieg. Der Horror liege nicht im In-Erscheinung-treten des Todes selbst, sondern in der Art und Weise wie dieser erscheint und wie die Lebenden mit dem Toten umgehen. Das Ignorieren oder die Entweihung von Übergangsriten vom Leben zum Tod – vor allem eine sichtbare Leichtigkeit, mit der die Grenze zwischen der Unantastbarkeit des menschlichen Leichnams und der Profanität und Obszönität des tierischen Kadavers überschritten werde – gehe mit einer Erfahrung des Horrors einher. Das Horrorhafte der im Video begründeten Realität des Syrienkonflikts liegt damit gerade in der unverhohlenen Zurschaustellung dieser Obszönität des Todes, mit der die Grenze des Menschlichen im Sinn seiner Unantastbarkeit im Tode nicht mehr gewahrt wird. Nicht bloß mit dem Stattfinden dieser obszönen Handlung begründet sich die Lesbarkeit und Wahrnehmung einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts mit dem *Abu-Sakar*-Video. Auch und vor allem in der Aufzeichnung und Veröffentlichung derselben, mit der wir als direkt und indirekt Betroffene und vermeintlich unbeteiligte Betrachtende des Syrienkonflikts Zeugen und Adressaten dieses obszönen Aktes werden, liegt dieses Horrorhafte.

Horror, Slasher, Snuff

In seiner Ausstellung einer obszönen Überschreitung der Grenzen des Menschlichen im Tode ruft das *Abu-Sakar*-Video die Vereinigung von Tod, Horror und Pornografie in den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos wieder auf. Der Plot des *Abu-Sakar*-Videos erinnert an die Schlusszene des Horrorfilms *SNUFF* (1976) (USA/ARG, R: Findlay/Fredriksson) als vermeintlich ultimative filmische Vereinigung von Pornografie, Horrorfilm und realer Gewalt- und Todesszenen: Auch dort wird der Körper des Opfers aufgeschnitten, um anschließend die inneren Organe herauszuholen und diese triumphierend in den Händen emporzuheben (vgl. Williams 1989: 192). Linda Williams (1989: 131) verweist in Referenz zu Steve Neale darauf, dass sich im Horrorgenre Gewalt mit Vorstellungen und Definitionen des Monströsen vereinigt, dass sich dort Ordnung und Unordnung über die Kategorien und Bilder des Menschlichen gegenüber dem Monströsen ausdrückt. In Hinblick auf die Relation von Gewalt, Tod und Pornografie sei dabei für Horrorfilme wie den sogenannten Slasher-Filmen, die eine maximale Sichtbarkeit von Blut und inneren Organen anstreben, zu bemerken, dass die menschlichen Monster in diesen Filmen selten ihre, in der Regel weiblichen, Opfer vergewaltigen würden. Jedoch fungiere das Töten dort als eine Form der Vergewaltigung.

SNUFF stellt dabei eine schockierende Transformation von einem Sexualakt zu einem Gewaltakt aus, deren spezifische Obszönität in der perversen Verschiebung von pornografischen Hardcore-Sexualakten, die typischer Weise mit der Penetration enden, zu einer voyeuristisch sadistischen, penetrierenden Verletzung des menschlichen Körpers liegt (vgl. ebd.: 192). Aus diesem Blickwinkel wird mit der Kontextualisierung im CNN-Bericht die ästhetische und diskursive Nähe des *Abu-Sakar*-Videos zu einer Pornografisierung des Todes offensichtlich: Gerechtfertigt als Racheakt in Reaktion auf ein zufällig gefundenes Video, das den toten Soldaten bei der Vergewaltigung und Misshandlung von Frauen zeigt, wird die obszöne Gewalt gegen den toten Körper des Soldaten insofern sexualisiert, als dass sie die Antwort auf einen sexuellen Gewaltakt ist. Im selben Zuge wird dann die Videoaufzeichnung dieser penetrierenden Verletzung des toten Körpers in den Bereich des Pornografischen verschoben. *Abu Sakar* wird dabei im Video als ein menschliches Monster sichtbar, das mit seiner obszönen Handlung gegenüber einem menschlichen Körper eine vereinende Figur von Tod, Horror und Pornografie ist. Folgen wir nun Asad darin, dass »for most witnesses, horror [...] is generated by the unexpected image of a broken body, a shattered human identity« (Asad 2007: 89), liegt der mit dem *Abu-Sakar*-Video verbundene Todeshorror gerade auch in dieser vereinenden Figur. Denn die im Video sichtbar werdende horrorhafte Realität des Syrienkonflikts manifestiert sich nicht bloß im Anblick eines toten menschlichen Körpers eines Soldaten der syrischen Armee im Augenblick seiner sexualisierten Verstümmelung und der damit einhergehenden Zerstörung seiner Menschlichkeit

im Sinn der Verletzung seiner Unantastbarkeit im Tode. Vor allem in der Erschütterung der menschlichen Identität der Figur des Abu Sakar, die in ihrer obszönen Handlung gegen einen toten menschlichen Körper mit einer Monstrosität überschrieben wird, kulminiert die obszöne, pornografisierte Gewalthandlung gegen einen toten, menschlichen Körper zu einer Wahrnehmung des Todeshorrors im Syrienkonflikt.

Richten wir in diesem Zusammenhang unseren Blick auf Baudrillards (2005 [2004]) Argument zu den Abu-Ghraib-Folterfotos, wird mit dem Abu-Sakar-Video eine extreme Machtausübung angesichts einer absoluten Machtlosigkeit sichtbar. Nach Baudrillard zeigt sich in den aufgezeichneten Folterszenen aus Abu Ghraib eine Exzessivität von Macht, die sich selbst als verwerflich und pornografisch benennt und an diesem Extrempunkt nichts mit sich anzufangen wisse, d.h. ohne Ziel, ohne Zweck, ohne plausiblen Gegner und in totaler Straflosigkeit agiere. Damit werde der Krieg zu einem verzweifelten Trugbild von Macht, in dem das Pornografische zur ultimativen Verwerflichkeit des Krieges werde. Das *Abu-Sakar*-Video zeigt in diesem Sinn eine oszillierende Bewegung zwischen Macht und Machtlosigkeit an. Die Erfahrung einer absoluten Machtlosigkeit angesichts der videoaufgezeichneten Demonstration einer extremen Machtausübung mit der Vergewaltigung und Misshandlung von Frauen wird mit der Figur des Abu Sakar in eine ebenso extreme Machtausübung einer substitutiven Vergewaltigung und Misshandlung des zuvor vergewaltigenden und misshandelnden toten Körpers übersetzt. Die besondere Exzessivität dieser obszönen Handlung schlägt sich dann in der implizierten Straflosigkeit mit der ausstellenden Videoaufzeichnung nieder.

Die in dem *Abu-Sakar*-Video mitschwingende, ausstellende Intentionalität der videografierten Handlung ist hierbei wesentlich in dieser Wahrnehmung des Videos.²⁶ Damit setzt es sich von der solipsistischen fotografischen Praxis deutscher Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg ab. Denn die spezifische Wahrnehmung eines Todeshorrors liegt im *Abu-Sakar*-Video nicht so sehr in dem Akt der Schändung und Schmähung von Toten und der Möglichkeit ihrer Betrachtung, sondern in der Tatsache ihrer Aufnahme: Mit der Videoaufnahme dieser endgültigen Verwerfung des Feindes materialisiert sich ein Augenblick der ultimativen Versagung des Menschlichen gegenüber dem einst Lebenden. Es ist die Manifestation der Nicht-Anerkennung als einst menschlicher Lebender im Sinn seiner Unantastbarkeit im Tode und die unverhohlene Zurschaustellung ebendieser durch eine exzessive Macht, die uns als Betrachtende des Videos entsetzt und bedroht. Doch gerade diese entsetzende und bedrohende Exzessivität der Macht

26 Dieses Moment einer ausstellenden Intentionalität ist in den zitierten ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos teilweise anwesend, wenn diese mit einer finalen Drohgebärde abschließen, die die Veröffentlichung des Materials voraussetzt, und teilweise abwesend, wenn sie als geborgenes Material einer nicht-einvernehmlichen Veröffentlichung präsent werden.

lässt das Video zu einem Trugbild von Macht werden. Denn wie die schwedische Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Kari Andén-Papadopoulou (2009: 921f.) schreibt, kehrt sich das Argument, das eine Veröffentlichung von Bildern des Todes und des Leidens des Anderen mit einer potentiellen Herstellung öffentlicher Formen des Engagements und Handelns rechtfertigt, mit der Ausstellung exzessiver Machthandlungen um. Evozierten diese expliziten Bilder eine Verwerflichkeit, mit der wir uns als Betrachtende im Horror von diesen abwenden, anstatt sie uns adressieren zu lassen, stünde ihre Veröffentlichung dem Aufrufen öffentlichen Engagements und Handelns tatsächlich entgegen.

Die mediale Exposition verwerflicher Handlungen im Syrienkonflikt wirft damit in besonderer Weise die Frage nach der Teilhabe der Handy-Todesvideos an der mit der Videoaufzeichnung begründeten horrorhaften Realität desselben auf. Die damit verbundene Thematik der Mittäterschaft an Verbrechen gegen die Menschlichkeit im Kriegskontext durch die mediale Aufzeichnung ist spätestens seit der wissenschaftlichen Aufarbeitung des bereits angesprochenen Phänomens von deutschen Wehrmachtssoldaten und SS-Angehörigen im Zweiten Weltkrieg prominent. In dem Augenblick, in dem diese Fotos von ihren folternden und mordenden Kameraden machten und diese Bilder untereinander zirkulierten, machten sie sich selbst zu Knipsern, die sich nicht nur die Zeit nahmen, sich selbst und ihre Kameraden bei der Zerstörung ihrer menschlichen Opfer aufzunehmen. Auch setzten sie sich dem damit verbundenen Risiko der Selbstentblößung aus (vgl. ebd.: 924). Nach Butler (2009: 82 u. 87f.) führe dabei eine reduktionistische Betrachtung, die diese Teilhabe als eine Pornografisierung des Geschehens verwerfe, zu dem kategorischen Irrtum, der das, was bei Gräueltaten auf der körperlichen Ebene geschieht, auf die Ebene ihrer Repräsentation verschiebt. Damit werde die Videoaufzeichnung selbst zu dieser Gräueltat und verstelle die Möglichkeit eines Ansatzes, der danach fragt, wie die Normen des Krieges die moralisch signifikante Beziehung zur Gewalt und Verletzbarkeit neutralisieren. Bereits Bernd Hüppauf (1997: 28f.) kritisierte mit einem ähnlich gelagerten Argument eine Freud'sche Lesart der Knipser-Soldaten-Fotografien, die diese als bloßen Ausdruck einer sadistisch voyeuristischen oder fetischisierten Motivation sehe und die Fotografien zu Dokumenten individueller Pathologien erkläre. Andén-Papadopoulou (2009: 922) wiederum sieht in ihrer Untersuchung des »online bulletin boards« *NowThat'sFuckedUp.com* (NTFU)²⁷ die Selbstaufzeichnung und -verbreitung von ge-

27 NTFU war ein von Frühjahr 2004 bis Frühjahr 2006 aktives, privates Onlineforum, das als Webseite für Amateurpornographie startete und unter US-Soldaten stationiert in Übersee populär wurde. Diese hatten jedoch Schwierigkeiten die Mitgliedschaftsgebühren zahlen, wenn sie in Irak oder Afghanistan stationiert waren, da die Kreditkartenunternehmen Belastungen aus als stark gefährdet eingestuften Gebieten blockierten. Die Webseitenbetreiber führten daraufhin die Regelung ein, dass US-Truppen ein gebührenfreier Zugriff gewährt wurde, wenn sie authentische Bilder auf die Webseite hochluden, die ihre Stationierung in

waltvollen Aufnahmen durch US-Soldaten aus dem Irak- und Afghanistankrieg als Symptom einer traumatischen Kriegserfahrung mit einem selbsttherapeutischen Ansatz. Mit Verweis auf Sontag hebt sie hervor, dass das Fotografieren des Feindes in gewisser Weise mit einer Kontrollübernahme und Eroberung desselbigen gleichzusetzen sei und in diesem Verständnis als Angstabwehr bzw. als Mittel der Bewältigung der Angst vor der eigenen Vernichtung diene (vgl. ebd.: 932).

Mit dem Abu-Sakar-Video und den ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos wird allerdings sichtbar, dass die Videoaufzeichnung des Feindes hier in einen gegenläufigen Effekt umschlägt, wenn eine menschliche Identität mit der Monstrosität einer exzessiven Macht überschrieben wird. Diese Macht verschiebt sich in ihrer zügellosen Obszönität und selbstentblößenden Videoaufzeichnung selbst ins Verwerfliche und Pornografische. Steht das videoaufgezeichnete Geschehen dort, wie es der CNN-Beitrag über das *Abu-Sakar*-Video impliziert, symbolisch für eine horrorhafte Realität des Syrienkonflikts, dann wird der Syrienkonflikt ins Abjekte als ein Zustand verschoben, der sich geltenden Regeln, Grenzen und Kontrollen widersetzt. Julia Kristeva bestimmt das Abjekte dabei als das, was Identität, System und Ordnung stört; was Grenzen, Positionen und Regeln ignoriert: »The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior ...« (Kristeva 1982: 4). Die Figur des Abu Sakar wird im Video als eine solche Abjektion sichtbar: der rächende Schänder, der mit einer körperlichen und sittlichen Verletzung auf eine eben solche heldenhaft antwortet. Die Videoaufzeichnung wird mit dem *Abu-Sakar*-Video und den ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos als eine solche Abjektion sichtbar: eine pornografische Obszönität und exhibierende Selbstentblößung, die sich als eine gerechte Eroberung des Feindes präsentiert. Als erklärte Symbole einer horrorhaften Realität in Syrien, wird der Syrienkonflikt mit diesen Videos als eine solche Abjektion sichtbar: ein zivilgesellschaftlicher Kampf für Freiheit und Rechtsstaatlichkeit, der in einen anomischen Zustand führt.

Die Teilhabe der Videoaufzeichnung an einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts liegt damit in einer Abjektion, die ihr innewohnt und eine grundsätzliche Verwerflichkeit des Syrienkonflikts und der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos mitbegründet. In Antwort auf Butlers (2009: 82) aufgeworfene Frage, wie die Normen des Krieges die moralisch signifikante Beziehung zu Gewalt und Verletzbarkeit neutralisieren, sind es dann gerade nicht die Normen eines Krieges, die diese

Übersee belegten. In diesem Zuge wurden nicht nur Aufnahmen von Landschaften, Sandstürmen und Selbstportraits vor schwerer Artillerie gepostet, sondern auch Nahaufnahmen von verstümmelten Körpern toter irakischer Aufständischer und Zivilisten. Diese Aufnahmen lösten einen Hype auf NTFU aus und im September 2005 machte die Webseite unter dem Stichwort »trading gore for porn« (ebd.: 926) internationale Schlagzeilen.

Beziehung im Sinn einer moralischen Bedeutsamkeit verletzender und gewaltsamer Handlungen gegenüber dem Anderen neutralisieren. Es ist ein mit der Videoaufzeichnung mithergestellter Zustand der Normlosigkeit bzw. der Widersetzung sozialer Normen, der die gesetzten gesellschaftlichen Ordnungen, Identitäten, Positionen, Grenzen, Regeln und Systeme erschüttert oder gar für ausgesetzt erklärt.

4.2.3 »FILMED TO DEATH IN SYRIA, [...]«: »No Cease-Viewing«

»In Syria, the ongoing martyr and suppression of anti-Assad protests has resulted in soaring viewing figures and ratings for news shows.« Damit beginnt der satirische Videobeitrag des sogenannten Deek Jackson über die Nachrichtenlage in Syrien. Bekleidet mit einem schwarzen Anzug mit weißem Hemd, schwarzer Krawatte und schwarzer Sonnenbrille moderiert Deek Jackson in einer halbnahe Einstellung vor einem Vollbild-Screen mit einem Kartenausschnitt, der den Länderumriss Syriens zeigt. Sein Name wird unten in einer Schriftleiste gemeinsam mit dem Titel der satirischen Nachrichtensendung angezeigt: FKN NEWZ (vgl. Abb. 24).²⁸ Das Screenbild wechselt zu einer verwackelten Videoaufnahme eines Amateurvideos einer Straßenszene aus der syrischen Stadt Homs (der Name wird im oberen, linken Bildviertel eingeblendet), wie man sie von Videos auf YouTube kennt. In der kanonisierten Manier von Nachrichtenprogrammen berichtet uns Deek Jackson nun von einem gescheiterten Aufruf zu einem »cease-viewing«, nach dem humanitäre Gruppen verlangt hätten, um die Augen unschuldiger Zuschauer vor dem Anblick des Schlachtens und der Toten zu schützen. Die Übertragungen dauerten jedoch an, während Präsident Assad das internationale Fernsehen für die steigenden Quoten verantwortlich mache und die Opposition wiederum das syrische Staatsfernsehen ein gnadenloses Filmen vorwerfe. Mit einem Sonderbericht fährt diese Parodisierung des Sende- und Zuschauerhaltens zum Syrienkonflikt fort, wobei offensichtlich Bildmaterial, das nicht aus Syrien, sondern aus Griechenland stammt, gezeigt wird. In einer finalen Überspitzung wendet sich die Satire schließlich gegen die Zuschauer selbst, wenn es im Sonderbericht heißt: »Some news organizations are said to be responsible for hours of footage much of it uploaded to social media spreading the horror all over the Internet. Millions of people continue watching and doing nothing. One woman we spoke to said: ...«,

28 Auf der Facebook-Seite von FKN NEWZ, die direkt mit dem YouTube-Kanal *Deek Jackson* verlinkt ist, wird die Fake-Nachrichtensendung als ein wöchentlicher, respektloser Blick auf Weltnachrichten, Meinungen und Ereignisse beschrieben (siehe: <https://www.facebook.com/pg/FKNNewz/about/?ref=page_internal>). Diesen Tenor fortführend, füllt die Kopfzeile des YouTube-Kanals Deek Jackson das Wort »DISOBEY« in Großbuchstaben und übergroßer Schrift (siehe: <<https://www.youtube.com/user/fknnewz/about>>).

und zu einer Nahaufnahme eines jungen Mädchens überblendet wird. Es hat einen breiten Verband um den Kopf gebunden, der ihre Stirn, ihre Augen und ihre linke Gesichtshälfte bedeckt. Auch ihre linke Schulter ist verbunden. Ihr dunkles Haar ragt hinten aus dem Verband hervor. In der rechten Bildhälfte ist ein Arm zu sehen, der den Rücken des Mädchens stützt, während sie aufrechtsitzend und zur Kamera gerichtet, die Lippen bewegt. (vgl. Abb. 25)

Abb. 24: Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla (1), Abb. 25: Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla (2)



Deek Jackson spricht als Sonderberichterstatter mit verstellter Stimme für die Worte: »Why are the people watching us die? Please watch someone else die! There are people getting killed in Gaza, Yemen, Saudi, Bahrain. There are police states and fascisms in your own countries.« Das Bild wechselt zu einem anderen Amateurvideo, das wieder eine Straßenkampfszene, dieses Mal bei Nacht und in einem anderen Setting, das an Syrien erinnert, zeigt. »There are millions of starving brown people dying slowly in high definition wide screen. Please! The ratings are killing us!« Als Sonderberichterstatter spricht Deek Jackson mit unverstellter Stimme weiter: »In spite of all attempts to do nothing about these lucrative new story leaks, filming goes on. And there seems there will be no end to the rising ratings and commentaries, eh, sorry, that should be killing and casualties.« Die Sendung wechselt zurück ins Studio zu Deek Jackson, der sich mit einer flapsigen Geste vom Publikum verabschiedet. (vgl. Deek Jackson 2014)²⁹

Mit dieser satirisch überzeichneten Kritik an der Programm- und Veröffentlichungspraxis von Nachrichtenorganisationen und einer schaubegierigen Haltung der Zuschauenden, impliziert das FKN-NEWZ-Video nicht nur eine Teilhabe der Videoaufzeichnung an Gewalt und Tod im Syrienkonflikt. Auch wir als Betrachtende dieser Videos werden zu Beteiligten an der Gewalt, dem Leiden und Sterben

29 Das Video ist auf YouTube unter <<https://www.youtube.com/watch?v=h5oCm6lFlbw>> abrufbar. Eine ausführliche Beschreibung findet sich im Anhang unter 6.22.

in Syrien erklärt. Das satirische Moment des FKN-NEWZ-Videos speist sich dabei aus einer Überspitzung der diskursiven Verbundenheit von Waffen- und Kameragewalt, wenn eine Rhetorik, wie sie häufig in der Berichterstattung zu bewaffneten Konflikten anzutreffen ist, auf die Praxis der Berichterstattung selbst und das Zuschauerverhalten übertragen wird. In dieser satirischen Umkehrung ist die zu verurteilende Konsequenz einer anhaltenden Gewalt in Syrien nicht unbedingt die steigende Zahl an Toten und Verletzten, sondern die steigenden Zuschauerzahlen und Einschaltquoten.

Wir als Betrachtende werden hierbei in einer ambivalenten, geradezu paradoxen Weise adressiert. Mit Blick auf die von George Franck (1993: 749) beschriebene Struktur einer aufmerksamkeitsorientierten Medienökonomie werden wir mit dem FKN-NEWZ-Video zu Exponierten einer pervertierten Logik von Öffentlichkeit. Einerseits werden wir im Sinn einer notleidenden Bevölkerung, der geholfen werden muss, mit dem Ruf nach einer ›Schaupause‹ zu den unschuldigen Betroffenen der Gewaltbilder, vor deren Anblick wir zu schützen sind. Andererseits werden wir zu Schaubegierigen, die zusehen, wie das gnadenlose Filmen und Anschauen weitergeht und dabei selbst die Einschaltquoten in die Höhe treiben. Die Einschaltquoten würden wiederum die Nachfrage der Nachrichtenorganisationen für solches Videomaterial steigern und damit die Produktion solchen Bildmaterials anheizen. In Anschluss an eine Ästhetik des gewaltvollen Kamerablicks der ›First-person‹-Handy-Todesvideos (vgl. Kapitel 3.1.2) wird dabei in der diskursiven Gleichsetzung von Waffen- und Kameragewalt in zweifacher Weise eine Gewalt des Kamerablicks unterstellt: Zum einen wird das anstandslose Abfilmen verstörter Überlebender verurteilt, das diese ungefragt einer hemmungslosen Sichtbarmachung ausliefert. Diese übersetzt sich schließlich in eine körperliche Gewalt gegenüber den Opfern dieses Kamerablicks, wenn die Einschaltquoten in einer satirischen Überspitzung zur potentiellen Todesursache erklärt werden. Zum anderen wird die Ubiquität dieser hemmungslosen Sichtbarmachung angeklagt, die uns als Betrachtende den Blick auf die Gewalt des Syrienkonflikts geradezu aufzwingt, jedoch nichts gegen diese Gewalt tun lässt. Beide Male werden die Nachrichtenorganisationen und mit ihnen die professionellen und Amateurfilmenden, die ihnen das Videomaterial liefern, zu Gewalttätern und die Videokamera zu ihrer Waffe stilisiert: Das eine Mal im Sinn von skrupellosen Jägern, die auf der Jagd nach hochquotiertem Videomaterial im Syrienkonflikt leichte Beute vorfinden. Anders als es dabei Hans Belting (vgl. 2001: 230) in Hinblick auf die ikonische Fotografie Erich Salomons von dem französischen Außenminister Aristide Briand beschreibt, werden die Filmenden hierbei nicht zu Eindringlingen in einen geschützten Raum. Vielmehr werden sie zu Profitierenden eines anomischen Zustands des syrischen Bürgerkriegs, der einen ungeschützten Raum schafft, in dem die Regeln der Dis-

ktion und des Anstands ausgesetzt sind.³⁰ Das andere Mal werden die Nachrichtenorganisationen zu Gewalttäterinnen, wenn das ›geschossene‹ Videomaterial in eine Programmstruktur integriert und mit fremden politischen und ökonomischen Ideologien belegt wird. Spricht Rabih Mroué (HKW 2012) in seiner ›non-academic Lecture/Performance‹ *The Pixelated Revolution* noch davon, dass die Videos syrischer Protestteilnehmer im Sinn einer feindlichen Invasion in die Programme der offiziellen Medieninstitutionen eindringen, ist von dieser invasorischen Kraft im FKN-NEWZ-Video nichts mehr zu spüren. Die ideologischen und politischen Ziele und Kalkulationen der Medieninstitutionen haben diese bis hin zu ihrer Pervertierung überlagert.

»Please! The ratings are killing us!«

Wir als Betrachtende werden einerseits zu Kollateralopfern ebendieser ideologischen, politischen und ökonomischen Zwecke stilisiert – zu ahnungslosen Zuschauenden, die den Gewaltbildern eingebettet in die Programm- und Veröffentlichungsstruktur einer Nachrichtensendung rücksichtslos ausgeliefert werden. Andererseits wird eine hier mitschwingende Anklage an die Gewaltbilder unser moralisches Empfinden zu verletzen und uns zur selben Zeit in unserer politischen Paralyse zu bestätigen, wie Butler (2009: 99) sie bereits in Sontags Schriften zur Fotografie sieht, in eine kollektive Mittäterschaft gewendet. Unser Zusehen wird zu einem Handeln, mit dem wir die Einschaltquoten und die damit verbundenen politischen und ökonomischen Ideologien speisen, die ebendiesen Programmstrukturen zugrundeliegen. In einer finalen parodistischen Überspitzung werden wir als Betrachtende im FKN-NEWZ-Video dann nicht nur dazu aufgerufen unseren Blick auf die Gewalt in anderen oder unseren eigenen Ländern zu werfen und jemand anderem beim Sterben zu zusehen. Auch werden wir als die wertgenerierenden Figuren hinter den Datensätzen der Einschaltquoten indirekt des Tötens mitverantwortlich gemacht, wenn an uns der Aufruf »Please! The ratings are killing us!« (Deek Jackson 2014: 1:44-1:46) gerichtet wird. Der folgende, intendierte Versprecher setzt schließlich die Quotierung und Kommentierung mit dem Töten und dem Verlust von Leben gleich.

30 Ein besonders markantes Beispiel für diesen gewaltvollen Kamerablick, in dem Waffen- und Kameragewalt diskursiv und ästhetisch zusammenfallen, kommt aus dem Bereich des Kriegsphotojournalismus: die ikonischen Bilder zweier syrischer Mädchen, die bei dem Anblick einer Fotokamera in einem syrischen und jordanischen Flüchtlingscamp im Frühjahr 2015 verängstigt ihre Arme in einer ergebenden Haltung nach Oben strecken. Beide Fotografen, die ihre Bilder völlig unabhängig voneinander schossen, waren sich dabei ihrem Motiv im Moment der Aufnahme nicht bewusst. Erst in der späteren Sichtung ihres geschossenen Fotomaterials am Bildschirm wurde ihnen die gewaltinduzierte Geste der ca. vierjährigen Kinder klar. (vgl. Dearden 2015; Akbar 2015)

In dieser letzten parodistischen Überspitzung findet sich auch ein Vorwurf wieder, wie ihn bereits Susan Sontag im Zuge des Abu-Ghraib-Skandals von der US-amerikanischen Politik an die Nachrichtenmedien gerichtet sah, als diese die Bilder folternder amerikanischer Militärkräfte veröffentlichten. In der Logik dieses Vorwurfs würden diese Bilder weitere Gewalt gegen Amerikaner auf der ganzen Welt provozieren: »More Americans will die. Because of these photos.« (Sontag 2004). Wie sich in dieser Anschuldigung die vorausgesagte Gewalt gegen die Amerikaner im Allgemeinen, d.h. gegen die amerikanische Zivilbevölkerung ebenso wie gegen das militärische Personal richtet, prangert das FKN-NEWZ-Video eine durch das Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des Tötens und Sterbens im Syrienkonflikt evozierte Gewalt gegen unschuldige Zivilisten an, die als verstörte Überlebende und entstellte Leichen wirklich gutes Nachrichtenmaterial darstellen (vgl. Deek Jackson 2014: 1:17-1:22). Gleichzeitig formuliert das FKN-NEWZ-Video eine von einer aggressiven Nachrichtenökonomie/-politik ausgehende Bildgewalt, die nicht nur mit einer Vulnerabilität der Gefilmten reagiert, sondern auch mit einer Vulnerabilität der Betrachtenden. Blicken wir hierbei auf die ›First-person‹-Handy-Todesvideos wird eine Verschiebung der Relation von Verletzbarkeit und einer damit verbundenen Handlungsmacht sichtbar. Mit den ›First-person‹-Handy-Todesvideos werden wir als Betrachtende in der Blickverschmelzung der subjektiven POV-Perspektive in eine kollektive Opferschaft eingebunden. Diese verbindet sich in der Sichtbarwerdung der existentiellsten Vulnerabilität der Syrer mit der Forderung an uns zu empfangen und zu antworten und übersetzt sich damit in eine über das Aufnehmen und Veröffentlichen eigene Form der Handlungsmacht. Verletzbarkeit und ihre Anerkennung ist dort also, ähnlich wie es Deuber-Mankowsky (2013c: 198) in Anschluss an Butler ausdrückt, eine Voraussetzung für Handlungsmacht. Das FKN-NEWZ-Video jedoch wiederholt das häufig anzutreffende Argument, nach dem Verletzbarkeit Handlungsmacht auslöscht (vgl. ebd.): In der unfreiwilligen kollektiven Mittäterschaft – errichtet auf der Vorstellung einer allgemeinen Verletzbarkeit gegenüber einer gewaltvollen Nachrichtenökonomie/-politik – schlägt eine vermeintliche Handlungsmacht in eine paralysierende Vulnerabilität der Betrachtenden um.

Die Betrachtung *realen* Horrors – im Gegensatz zu einem *erfundenen* – ist, so Sontag (2003: 37f.), nicht nur mit Schock, sondern auch mit einer Schand- oder Schamhaftigkeit verbunden, die uns in unserer Unfähigkeit, das mit diesen Bildern angezeigte Leiden unmittelbar zu lindern, zu bloßen Voyeuren reduziere. Gerade mit seiner ästhetischen Imitierung ebender Nachrichtensendungen, die Gegenstand seiner Kritik sind, artikuliert das FKN-NEWZ-Video eine besondere Abwertung einer solchen bloßen Schaulust der Zuschauenden. Denn damit fügt sich der Videobeitrag in ebendiese Anordnungen der Betrachtung des *realen* Horrors des Todes und der Gewalt im Syrienkonflikt ein, die diesen Voyeurismus zugleich hervorbringt und bedient. So werden neben Videoausschnitten, die Tote und Verletzte

ausstellen, auch gewaltsame Ausschreitungen im Kontext von Straßenkämpfen im FKN-NEWZ-Video gezeigt, die eine unterstellte und mitunter ungewollte Schaubegierde der Zuschauenden sowohl ansprechen als auch in einer selbstreflexiven Gewährwerdung des eigenen Voyeurismus auf sich selbst zurückwerfen.

Diese parodistische Rahmung mit einer Fake-Nachrichtensendung macht aber eben nicht nur einen voyeuristischen Gestus in der Ausstellung und Betrachtung des Todes des Anderen sichtbar. Es ist auch eine Sichtbarmachung der ideologischen, politischen und ökonomischen Rahmung, die der Programm- und Öffentlichkeitsstruktur der Nachrichtensendungen und der damit verbundenen Praxis des Filmens, der Veröffentlichung und der Betrachtung von Gewalt und Tod im Syrienkonflikt zugrundeliegt. Wie Butler (2009: 71) dabei in Ergänzung zu Sontag festhält, beschränkt diese Rahmung nicht nur die Sichtbarkeit von Bildern im Sinn einer Konformität oder Nonkonformität mit einer bestimmten Rahmgebung. Sie strukturiert die Bilder selbst. Strukturiert nun wiederum das Bild die Art und Weise, wie wir unsere Realität erfahren und ist das Bild so gesehen mit der interpretativen Anordnung, in der wir operieren, verbunden, strukturiert auch dieselbe Rahmgebung unsere Wahrnehmung und unsere Position und Sichtweise in der Betrachtung des Todes des Anderen. In dem Moment, in dem das FKN-NEWZ-Video diese Rahmgebung, denen die Bilder des Todes und der Gewalt im Syrienkonflikt unterliegen, zum Gegenstand seiner parodistischen Kritik macht, konstituiert sich ein »disobedient act of seeing« (ebd.: 72), der die Mechanismen der Strikturen des Sehens im Sinn der interpretativen Wahrnehmung von Realität offenlegt und thematisiert. Dieser ungehorsame Akt des Sehens, der die verengende Rahmung des Sehens in den Bereich des Sichtbaren holt, schließt dann auch uns als Betrachtende ein, wenn wir uns selbst als diese Sehenden sehen: »we see ourselves seeing, that we are those photographers to the extent we share the norms that provide the frames in which those lives are rendered destitute and abject [...]«.« (ebd.: 99f.) Gerahmt mit einer satirisch-parodistischen Geste wird diese sichtbargemachte Rahmung jedoch weder in Frage gestellt noch bedroht, denn als kritische Nachahmung funktioniert sie nur als Zitat, d.h. als Aufrufen ebendieser Rahmung.

»Facebook is killing us.«: Fremdporträt ›Syrien‹

Im Blick des FKN-NEWZ-Videos und der ›Leaked-/Cell-phone-secret‹-Videos übersetzt sich das von den ›First-person‹- zu den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos verschiebende Leitmotiv des Filmens des eigenen Todes zum Filmen des Todes des Anderen in eine Geste der Selbst- und Fremddokumentation. Diese Geste lässt sich in den innerhalb der Gespräche mit Syrern sichtbargewordenen Narrativen nachverfolgen und in Anschluss an die Metaphorik des Dokumentarfilms *EAU ARGENTÉE* (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan) als ein Selbstporträt ›Syrien‹ und

ein Fremdporträt ›Syrien‹ beschreiben. Wir als Betrachtende der Bilder des Todes des Anderen werden dann zu Mitverantwortlichen an der Hervorbringung eines Fremdporträts ›Syrien‹, das eine horrorhafte Realität eines videoaufgezeichneten, -veröffentlichten und -betrachteten anomischen Bürgerkriegs zeichnet.

Mit den Narrativen innerhalb der Gespräche mit Syrern zeigt sich eine destruktive Überlagerung des Selbstporträts ›Syrien‹ der ›First-person‹-Handy-Todesvideos mit diesem Fremdporträt der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos: Wird im ersten der widerständige Überlebenskampf einer unterdrückten Zivilbevölkerung abgebildet, malt das zweite die Ausweglosigkeit eines gewaltsamen und tödlichen Konflikts, wenn die Hoffnung auf Rechtsstaatlichkeit und Freiheit mit Enttäuschung und Verzweiflung teils oder vollständig überschrieben wird. So zeigte sich in zwei Gesprächen (M. und O.) ein Narrativ als wahrnehmungsleitend, in dem das negative Erleben konfliktinduzierender oder -verschärfender Effekte von Handyvideos im Syrienkonflikt aufgrund der potentiell gewaltbeschränkenden und juristischen Verwertbarkeit der Videos neutralisiert wurden. Hingegen war in den anderen beiden Gesprächen (B. und J.) ein Narrativ dominant, in dem ähnliche Erlebnisse zur Erklärung einer Mitverantwortlichkeit der Handyvideos an einer scheinbaren Aussichtslosigkeit des Konflikts führten. Im Erzählmodus einer Selbstdokumentation des Syrienkonflikts stand insbesondere die zentrale Rolle der Handyvideos in ihrer enthüllenden, dokumentarischen und beweisenden Funktion zur Verbreitung eines Gegenbildes zu dem des syrischen Regimes im Mittelpunkt, das das gewaltvolle Konfliktgeschehen in Syrien gerade in der Anfangsphase versuchte unsichtbar zu machen. Mit den Handyvideos werde die sich ereignende Gewalt in Syrien sicht- und nachverfolgbar, während das Regime versuche, diese aus den öffentlichen Nachrichtenbildern zu verbannen, wie es ihm schon einmal im Zuge des Massakers von Hama 1982 gelungen war (vgl. Gespräch mit M. 2015). Die große Bedeutsamkeit, die einer solchen, selbsthergestellten Sichtbarkeit im Syrienkonflikt zugedacht wurde, wurde bspw. in einer Erzählung über ein Video adressiert, das eine von syrischen Aktivisten nachgestellte Szene zeigt. Die Nachstellung gebe ein zu dieser Zeit in Syrien alltägliches Geschehen wieder, das nicht auf Video aufgezeichnet werden konnte:

»Da kommen zwei Kinder und sie wollen die Straße überqueren. Und das ist wirklich Alltag. Das ist jetzt nichts Ausgedachtes, aber vielleicht hat jetzt kein Mensch das irgendwie filmen können. Und dann wollen die Kinder die Straße überqueren und die grenzen jetzt die Gebiete zwischen zwei Parteien immer mit Scharfschützen ab und immer wenn einer rübergeht, schießen die den ab. Und dieser Junge steht da auch mit seiner Schwester und will rüber und dann wird er angeschossen und fällt hin. Und die Schwester flieht zurück. Aber dann steht er trotzdem auf und holt seine Schwester und dann wird der noch mal angeschos-

sen. Aber der steht noch mal auf und dann bringt er sie rüber.« (Gespräch mit O. 2015)

Allerdings habe diese nachträgliche Sichtbarmachung eines stattgefundenen Geschehens durch eine videoaufgezeichnete Inszenierung zu einem destruktiven Effekt geführt, nachdem das Video in seiner Weiterverbreitung im Internet nicht mehr als nachgestellte Szene gekennzeichnet war. So wurde es dann von der syrischen Regierung zu einer kategorischen Infragestellung des Videomaterials aus den Reihen des syrischen Widerstands genutzt. Das Videomaterial tritt in diesem Narrativ dabei in einer so tragenden Rolle des syrischen Widerstands auf, dass der damit verbundene destruktive Effekt nicht nur das Videomaterial betreffe. Er fungiere als Aushebelung der revolutionären Kraft des syrischen Widerstands selbst:

»[...] ich denke, dieser Mensch hat es nur gepostet, weil er vielleicht sagen möchte: ›Hey, kuck mal. Hier ist ein Video, selber gedreht, irgendwo, vielleicht hier in Europa, nur um zu zeigen: Nehmt acht auf die Kinder.‹ Natürlich, die Leute, die gegen die Regierung sind, die haben das Video überall veröffentlicht und gesagt: ›Hey, furchtbar, kuck mal, was sie mit den Kindern machen [...].‹ Ja, und nach zwei, drei Tagen kommt dann die Regierung und sagt: ›Nein, das war fake! Und diese hier, kuck mal, die faken alles.‹ [...] Und dann kam im Endeffekt so Geschimpfe gegen diese Person. Sie haben gesagt: ›Du hast die Revolution zerstört. Jetzt stellen sie alles in Zweifel, was ihr filmt.‹« (Gespräch mit O. 2015)

Im Modus einer Fremddokumentation kippt dieser destruktive Effekt mit dem zunehmenden Bewusstsein, dass Videos für jeden möglichen politischen Zweck fabriziert, modifiziert und ent- und rekontextualisiert werden und diese häufig nur einen ausgewählten Ausschnitt des Geschehens zeigen. Damit tritt ein Narrativ in den Vordergrund, in dem die Videos als täuschende Größen auftreten, die Ereignisse verfälscht wiedergeben, um bestimmte Sichtweisen und eine bestimmte Perspektive auf den Syrienkonflikt hervorzubringen:

»Sometimes after three months we see the complete video [...] and it was really a shocking thing. [...] we have a lot of lying videos. I know a lot of emotional people who believe every word in these videos. And this emotional environment creates more of the stubborn kind of thinking.« (Gespräch mit B & J. 2015; hier: J.)

»And many videos are fabricated. 99 percent are fabricated. 99 of them will show that someone is bombed in a mosque or the capital or something, and you discover after a week or month that the people from the same street have done this to blame the other side and you see a full video [...] and you see the faces: they are laughing. [...] Someone picked the original video and put it on the Internet again. We can't trust anything. Now we are fed up. [...] we don't see any hope, any future, any horizons.« (Gespräch mit B. & J. 2015; hier: B)

In dieser Erzählung weicht eine gerade auch mit den Handyvideos verbundene enthusiastische Haltung in der Anfangsphase des Syrienkonflikts der Resignation, als auf eine mit den Videos erreichte umfassende Sichtbarkeit der stattfindenden Gewalt in Syrien nicht die erhofften Reaktionen folgten, sondern Verlusterfahrungen Einzug in das Alltagserleben hielten:

»In the first few weeks, I was excited and motivated [...]. We thought that we are going to get something better, a better tomorrow, a better future for our kids. But we discovered that nobody cared for us. Nobody. All the conflicts are between the great countries on our land. So, at first, I was excited [...] because everybody likes to enhance his life and the future. But then we discovered that we are losing our country. We are losing our relatives, our friends.« (Gespräch mit B. & J. 2015; hier: B.)

Dieses Verlusterleben ist dabei nicht nur existentieller oder sozialer Art, wenn es zu Todesfällen und Verfeindungen unter Freunden und Mitmenschen kommt. Es ist auch der Verlust des Bildes eines zukünftigen Syriens, das in den ›First-person‹-Handy-Todesvideos über die selbsthergestellte Perspektive auf den Syrienkonflikt als einen widerständigen Überlebenskampf eingeschrieben ist. Je mehr die Vorstellung einer selbstbestimmten Perspektive auf den Syrienkonflikt dabei durch das Erleben einer Fremdbestimmtheit aufgrund der mit den Handyvideos hergestellten Perspektive überlagert wurde, desto mehr wurden die Videos als eine zerstörerische Größe beschrieben:³¹

»So, those videos are driving me crazy because they are destroying us, destroying our country, destroying our family, destroying our relatives. [...] because it's total crazy there in Syria. I don't feel I can do anything to stop this chaotic situation. We are fed up. I can't explain this. We are exhausted, really exhausted, four years, really exhausted. So, I stop. I am speaking about myself. I stop seeing anything because it disturbed my mind, confused me.« (Gespräch mit B. & J. 2015; hier: B.)

In der Rolle als zerstörerische Größe findet in dieser Erzählung dann nicht nur eine Verwerfung der Videos statt. Auch eine generelle Abwertung der sozialen Medien und des Internets hinsichtlich der Bereitstellung eines unregulierten öffentlichen Raumes der freien Meinungsäußerung wird damit verbunden:

»But now they found a space to talk about differences. In the past, there is no way to spit and shout and for a million, a thousand people to hear your voice. But now it's free and cheap. [...] just record anything and put it on the Internet.

31 Dieses Erleben schließt an die bereits im Kontext der ›First-person‹-Handy-Todesvideos (vgl. Kapitel 3.1.2) erwähnte Wahrnehmung eines narrativen Eigenlebens der Videos an, das auch im wissenschaftlichen Diskurs zur Handyvideonutzung im Syrienkonflikt aufgegriffen wurde.

That's why the Internet is inciting the conflicts more and more.« (Gespräch mit B. & J. 2015; hier: B.)

Hierbei kam dann auch eine Artikulation auf, die in ihrer metaphorischen Radikalität geradezu an den polemisch-satirischen Titel des FKN-NEWZ-Videos anzuschließen scheint: »But the media, the public media, I mean not the TV or radio, I mean Facebook [...]. Facebook is killing us.« (Gespräch mit B. & J. 2015: 6; hier: B.) – »FILMED TO DEATH IN SYRIA [...]« (Deek Jackson 2014). Die sozialen Medien, die Handyvideos, die Nachrichtenmedien, eine aufmerksamkeitsökonomische Programm- und Öffentlichkeitsstruktur der Medien als Todesursache im Syrienkonflikt – figurativ gesprochen.

Die Narrative in den Gesprächen mit Syrern verweisen so einerseits auf einen fremden Blick auf den Syrienkonflikt, der mit den Handy-Todesvideos dirigiert wird. Andererseits benennen sie auch die Sichtbarwerdung der restriktiven Rahmung des Sehens, die den Handy-Todesvideos diskursiv und ästhetisch als Videoereignisse in einer digitalen Onlinevideo-Umgebung der Modifikation und Republikation, der Ent- und Rekontextualisierung selbst eingeschrieben ist und die sie mitaufrechterhalten. Diese Sichtbarwerdung belegt das Betrachten der Handy-Todesvideos mit einem spezifischen Unbehagen oder gar einer Abwehr, die sich in diesem Narrativ manifestiert, wenn sich ein Syrer selbst und sein soziales Umfeld als in diese Rahmung des Sehens eingebunden erlebt:

»And some of my friends stopped talking to me because of my opinions. They don't really want me to be neutral. I'm neutral. But both sides they see me as an enemy for them because I am not biased to them. You should be biased either to right or left. There is no way for a neutral person. [...] When you see two people you don't know in the street fighting and struggling, they ask you that you should be on either side. Other way they will consider you as an enemy for them. Both of them. You will lose both things. That's what's happening. [...] I remember a friend who showed me a video about someone who is kicking another person on the ground. It's a very terrible video but he immediately biased that: ›Look. It's wrong. What on earth is he doing? What on earth is he doing?‹ I ask him: ›You should know why he is doing that. Maybe this person has killed the wife of that person, you know? Why on earth he is crazy like this? He has nothing to do except kicking like this?« (Gespräch mit B. & J.; hier: B.)

Angesichts der eigenen Handlungsunmöglichkeit gegenüber einer erlebten ausichtslosen und chaotischen Situation in Syrien werden hier Zustände der Erschöpfung geschildert, auf die mit einem Nicht-Ansehen von Videos reagiert wird (vgl. Gespräch mit B. & J.). Reaktionen der Expositionsverweigerung sind dabei auch als Ausbruchversuche aus den Strikturen des Zeigens und Sehens eines Fremdporträts ›Syrien‹ zu verstehen, das eine bestimmte Ordnung des Sichtbaren und

Nicht-Sichtbaren und ein bestimmtes Narrativ des Syrienkonflikts mit bestimmten Figuren hervorbringt. Die Ordnung des Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren und damit zusammenhängend des Hinsehens und Wegsehens ist auch ein zentraler Aspekt unserer nachfolgenden Betrachtung der Enthauptungsvideos des IS.

4.3 »Horrifying Video. James Foley beheading, ISIS Terrorists Behead American Journalist«: Der Tod (nicht) in Szene gesetzt

In einem Interview im September 2014 konstatierte der syrische Filmemacher Osama Mohammed zur damals aktuellen Situation im Syrienkonflikt:

»Die Syrer, die zu Beginn der Revolution auf der Straße waren, sind heute nicht mehr zu hören, von der Bildfläche verschwunden. Im Rampenlicht stehen nur noch zwei Figuren: Das syrische Regime und der Islamische Staat. Und die kämpfen in Wahrheit nicht gegeneinander, sondern zusammen gegen das völlig in der Versenkung verschwundene syrische Volk.« (Dantas/Feist 2014)

Die jihadistische Organisation Islamischer Staat (IS) ist seit Mitte 2014 eine zentrale Figur im Syrienkonflikt. Dies ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass diese Organisation erst seit dem Jahr 2000 existiert, bis zum Jahr 2014 eine Stärke von nur 10.000 bis 20.000 Kämpfenden umfasste und auf eine Reihe strategischer Neuausrichtungen und innerer Streitigkeiten und Spaltungen zurückblicken kann, die sich auch in diversen namentlichen Umbenennungen widerspiegeln. Der IS gilt dabei als das Resultat des US-amerikanisch geführten Irakkrieges 2003 und der anschließenden US-amerikanischen Besetzung des Iraks. Seit 2004 war er offiziell der irakische Arm von al-Qaida. Im Syrienkonflikt trat der IS – damals unter dem Namen Islamischer Staat Iraks (ISI) – erstmals mit der Gründung der Nusra-Front (Jabhat an-Nusra li-Ahl ash-Sham (Hilfsfront für die Menschen Syriens)) im Sommer 2011 auf, die über das Jahr 2012 zur bedeutendsten jihadistischen und zu einer der stärksten aufständischen Gruppierungen im Syrienkonflikt aufstieg. Im April 2013 fusionierten die Nusra-Front und ISI aufgrund interner Führungsstreitigkeiten zu Islamischer Staat im Irak und in Syrien (ISIS), was einen Ausschluss der Organisation aus dem al-Qaida-Verbund im Januar 2014 zur Folge hatte. 2014 begann ISIS sich stärker im Irak zu engagieren und eroberte im Juni 2014 ein großes Territorium in West- und Nordwestirak inklusive der Millionenstadt Mosul. Daraufhin rief sich ihr damaliger Anführer, Abu Bakr al-Baghdadi³², zum Kalifen aller Muslime und den heute noch gültigen Namen der Organisation aus: Islamischer

32 In der Nacht vom 26. auf den 27. Oktober 2019 wurde Abu Bakr al-Baghdadi in einer militärischen Operation von US-Spezialkräften in der Provinz Idlib im Nordwesten Syriens getötet (vgl. Spiegel Online 2019a). Nach Bestätigung des Todes al-Baghdadis am 31. Oktober 2019

Staat. (vgl. Steinberg 2014; Bilal 2015) Der Führungsanspruch der Organisation hatte sich damit von Irak und Syrien auf weite Teile Asiens, Nordafrikas und Europas ausgeweitet, mit dem Ziel, diese »dem ›wahren Islam‹ zu unterwerfen« (Schweizer 2015: 434).

Spätestens ab dem 19. August 2014 machte der IS dann mit seinem »bestialische[n] Terror« (Klatzer 2015) weltweit von sich reden und löste mit der Enthauptung des US-Journalisten James Foley eine Welle des Entsetzens und der Entrüstung aus, die über die internationale Medienlandschaft hinwegzog. In den Schlagzeilen deutscher Medien von damals ist vor allem der Schockzustand nachzulesen, den die Ermordung eines ›unserer‹ Männer verursachte:

Spiegel.de vom 20.08.2014: »Video von angeblicher Enthauptung. Terrormiliz IS will vermissten US-Journalisten getötet haben.« (vgl. Spiegel Online 2014d)

Zeit.de vom 20.08.2014: »James Foley. Es hat einen von uns getroffen.« (vgl. Zeit Online 2014)

Welt.de vom 20.08.2014: »ENTHAUPTUNG DURCH IS. Die perfide Inszenierung eines Mordes.« (vgl. Flade 2014)

Welt.de vom 21.08.2014: »SCHOCK-VIDEO VON IS. Der Mann, der James Foley tötete.« (vgl. Welt 2014b)

Sueddeutsche.de vom 20.08.2014: »Enthauptung von James Foley durch IS. Obama spricht von Schock für ›das Bewusstsein der ganzen Welt‹.« (vgl. Süddeutsche Zeitung 2014b)

Spiegel.de vom 21.08.2014: »Ermordeter US-Journalist James Foley. Wahrheit, auch um den Preis des Todes.« (vgl. Pitzke 2014)

Auslöser hierfür war ein Video mit einer Länge von vier Minuten und 40 Sekunden,³³ das zunächst mit einem Mitschnitt einer Pressemitteilung vom 7. August

gab der IS Abi Ibrahim al-Haschimi al-Kuraschi als neuen Anführer bekannt (vgl. Spiegel Online 2019b).

33 Das Original-Video wurde erstmals auf dem sozialen Netzwerk Diaspora über den Account des al-Hayat Media Centers – eines der offiziellen Medienzentren des IS – veröffentlicht. Später erschien das Video auch auf YouTube, wurde aber bereits nach einer Stunde von den Betreibern wegen des Verstoßes gegen die Richtlinien zu Gewaltdarstellungen auf der Plattform wieder entfernt. Andere Plattformen wie Diaspora oder LiveLeak zensurierten das Video (vgl. Friis 2015: 725, 740 u. 742). Auf YouTube finden sich heute nur noch Ausschnitte oder zensierte Versionen des Videos (vgl. bspw. Era Clinton (2014): *Documentary Films – Original No Beheading -James Wright Foley Video* <<https://www.youtube.com/watch?v=ozRK6vVdEow&t=42s>> oder Rebecca's News (2014): *Horrifying Video. James Foley beheading, ISIS Terrorists Behead American Journalist* <<https://www.youtube.com/watch?v=GOyaJNKTj2w&t=20s&bpctr=153656>>

2014 des damaligen US-amerikanischen Präsidenten Barak Obama einsetzt, in der er die Autorisierung von zwei Luftangriffen im Irak in Reaktion auf eine unmittelbare Bedrohung durch den IS (im Video als ISIL³⁴ bezeichnet) erklärt. Diese solle dem Schutz der dortigen amerikanischen Besatzung und im Sinn eines humanitären Einsatzes der Hilfe von tausenden irakischen Zivilisten dienen. Dieser Erklärung folgt eine kurze Sequenz eines Luftschlags, aufgenommen mit einer Schießkamera, die links mit einer Einblendung als »American Aggression Against the Islamic State« bezeichnet wird. Nach einer Minute und 51 Sekunden fährt das Video mit einer als *A Message to America* betitelten Sequenz fort, die die Enthauptung des James Foley mit einem Messer durch einen Kämpfer des IS, der später als Jihadi John³⁵ benannt wurde, zeigt. Diesem Video folgten vier weitere Videos in ähnlichem Stil, die die Enthauptungen des US-amerikanischen Fotojournalisten Steven Joel Sotlof (02. September 2014), der britischen Entwicklungshelfer David Haines (13. September 2014) und Alan Henning (03. Oktober 2014) sowie des US-amerikanischen Entwicklungshelfers Abdul-Rahman Kassig (16. November 2014; gemeinsam mit Gefangenen der syrischen Armee) zeigen. (vgl. Friis 2015: 725f.; Patruss 2016: 72; Spiegel Online 2014b; TriLingua Daniyar NAURIZ 2014)

Die starken Reaktionen, die vor allem das erste Video auslöste, sind dabei nicht hinreichend auf das öffentliche Erscheinen eines selbstaufgenommenen Videos einer terroristischen Vereinigung von seinen Angriffen und Gewalttaten zurückzuführen. Dieses Vorgehen ist eine Standardpraxis seit dem Russland-Tschetschenien Konflikt der frühen 1990er Jahre und wurde von al-Qaida in eine besonders ausgefeilte Medienstrategie der Rekrutierung und Spendenakquirierung eingebettet (vgl. Dauber 2009: 9 u. 20ff.). Auch sind sie nicht mit dem wiedergegebenen Todesakt an sich zu begründen, denn die Enthauptung selbst ist in dem Video nicht enthalten: In dem Moment, als der IS-Kämpfer sein Messer mit einer schneidenden Bewegung an die Kehle des James Foley ansetzt, folgt eine Ausblende. In der nächsten Einstellung blicken wir auf den kopflosen Körper des James Foley, längs ausgetreckt und bäuchlings auf dem Boden liegend. Die linke Körperseite ist zur Kamera gewandt. Die Arme sind an den Handgelenken hinter

8428>). Die volle, ungeschnittene Version des Videos, die hier zitiert wird, stammt von dem Blog TriLingua Daniyar NAURIZ (<<https://blog.daniyar.info/2014/08/full-uncensored-video-of-the-james-foley-beheading/>>), der aufgrund des Namens und der Verwendung des kyrillischen Schriftsystems russische Affiliationen vermuten lässt. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.23 zu finden.

34 In den USA war die Abkürzung ISIL – »Islamic State in Iraq and the Levante« – gegenüber der Abkürzung ISIS gebräuchlich, wobei Levante sich auf den geografischen Raum Großsyrien bezieht. Für weitere Informationen zu den unterschiedlichen verwendeten Bezeichnungen für den IS siehe Heine 2014.

35 In deutschen Medienberichten trifft man auch auf die Schreibweise Dschihadi-John (vgl. Spiegel Online 2014b).

dem Rücken zusammengebunden. Eine Blutlache ist auf dem sandigen Wüstenboden vor der Halsöffnung zu sehen. Der blutverschmierte, abgetrennte Kopf liegt aufrecht, leicht gekippt an den zusammengebundenen Händen lehnd, mit dem Gesicht in die Kamera gerichtet mittig auf dem Rücken des Enthaupteten. Die Augen sind geschlossen, der Mund zu einer leblosen Öffnung erstarrt. Die Kamera fährt in einem Rechtsschwenk wenige Sekunden den leblosen Körper entlang und fängt die an den Füßen verstreut herumliegenden Sandalen ein, bevor die Aufnahme wieder ausblendet und sich die Anfangseinstellung der Enthauptungssequenz wiederholt: In einer Frontalansicht kniet ein Mann kaukasischer Erscheinung im orangenem Jumpsuit vor einer Wüstenkulisse in einer halbnahen Einstellung mit einem regungslosen, fast grimmigen Gesichtsausdruck. Sein Name – Steven Joel Sotloff – wird links eingeblendet. Hinter ihm steht eine komplett in schwarz gekleidete und verummte Gestalt. Nur ein schmaler Schlitz in der schwarzen Sturmmaske lässt die Augen frei. Über der linken Schulter der Gestalt hängt ein Waffengurt aus braunem Leder, in dem eine Maschinenpistole steckt. Mit der rechten Hand hält die Gestalt den knienden Mann fest am Kragen seines orangenen Jumpsuits und spricht eine Drohung an den US-amerikanischen Präsidenten aus: »The life of this American citizen, Obama, depends on your next decision.« Das Video endet. (vgl. TriLingua Daniyar NAURIZ 2014: 04:19-04:40)

Mit der Auslassung der eigentlichen Todeseinstellung brach der IS gewissermaßen mit einer Ikonografie, wie sie sich mit den ersten beiden Enthauptungsvideo US-amerikanischer Staatsbürger – Daniel Pearl im Jahr 2002 und Nicholas Berg im Jahr 2004 – einer jihadistischen Gruppierung, die sich später der al-Qaida anschloss, etabliert hatte (vgl. Dauber 2009: 65; Friis 2015: 729; Said 2015: 45). Insbesondere das zweite Video brachte damals nicht nur die amerikanischen, sondern insgesamt die westlichen Medien zum Innehalten angesichts von Bildern des Ermordens und eines getöteten menschlichen Körpers »in extremis« (Dauber 2009: 66).³⁶ Auch der direkte Bezug im Video zum fast zeitgleich stattfindenden Abu-Ghraib-Skandal spielte in der öffentlichen Reaktion und anschließenden Debatte eine starke Rolle (vgl. Dauber 2009: 73; Jones 2005: 6). Die IS-Enthauptungsvideos unterscheiden sich mit der Auslassung der eigentlichen Todesszene zudem von der Mehrzahl von Enthauptungsvideos im Internet, die Enthauptungen in aller Länge zur Schau stellen (vgl. Friis 2015: 743). Nichtsdestotrotz waren und sind die IS-Enthauptungsvideos sowohl in den traditionellen Medien als auch auf den

36 So erschien am 20.08.2014 eine Mitteilung des Deutschen Presserates in Reaktion auf eine Leserbeschwerde angesichts der als unangemessen eingestuften Ablichtung von drei Fotos aus dem Video in einer nicht namentlich benannten Boulevardzeitung. Der besagten Zeitung wird darin eine öffentliche Rüge aufgrund des Verstoßes gegen die Achtung der Menschenwürde und der sensationellen Darstellung nach dem Pressekodex erteilt. (vgl. Presserat 2014)

Mainstream-Medienplattformen nur ausschnittshaft oder stark zugangsbeschränkt sichtbar. Dabei beschränkte bzw. beschränkt sich ihre Sichtbarkeit häufig auf ein »screengrab«, das die knienden Entführten im orangenen Jumpsuit mit ihrem in Schwarz verummten Entführer in der Wüste zeigt (vgl. ebd.: 740). Diese Bilder wurden schließlich zum vorherrschenden Symbolbild für den Krieg gegen den IS und für die Bösartigkeit des IS, die sich in einem antizipatorischen Versprechen der Enthauptung im Video verdichtete (vgl. ebd.: 726 u. 733; Patruss 2016: 73f.).

In eigener Weise manifestiert sich damit in den IS-Enthauptungsvideos die, wie es Thomas Macho benannt hat, spannende Dynamik der Todessituation, »die in der Dialektik zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit besteht« (Belting/Macho 2007: 251), wenn sich die radikale Kommunikationsverweigerung des Toten auf den Todesmoment selbst ausweitet. In den Videos materialisiert sich der ambivalente Schrecken des Todes, der als »negativer Sachverhalt« (Gehring 2010: 9) des anwesenden Abwesenden eine Unbegreiflichkeit anzeigt, die uns zugleich fasziniert und beängstigt. Das eine besondere Moment der IS-Enthauptungsvideos – das, was seine Effekträchtigkeit hervorbringt – liegt damit in ihrer ausgeklügelten Inszenierung eines nicht-sichtbaren Todes. Das zweite Moment liegt in der Zielgerichtetheit der ausgesprochenen und vollzogenen Bedrohung im Video, die sich nicht bloß an die explizit adressierte US-Regierung in Person von Barak Obama wendet. Implizit werden auch wir als Betrachtende durch die Verletzung unserer (nationalen) Selbstvorstellung eingeschlossen, indem in dem Video eine Figuration der Lebensbedrohung mit der Figuration des Todeschocks interferiert.

Im Folgenden richtet sich unser Blick zunächst auf das figurative Zusammenspiel innerhalb der vermeintlichen Nicht-in-Szene-Setzung des Todes des US-amerikanischen Journalisten James Foley, dem Enthauptungsvideo des Nicholas Berg und den damit verbundenen Skandalen um die Folterbilder aus Abu Ghraib und Guantanamo Bay. Als verbindendes Element dieser unterschiedlichen Ereignisse tritt hierbei der orangene Jumpsuit auf. Als ein zentraler Bedeutungsträger bestimmt er die Wahrnehmung der IS-Enthauptungsvideos wesentlich mit. Während in diesem ersten Abschnitt vor allem die Ausführungen von Cori E. Dauber, Simone Molin Friis und Kanar Patruss unseren Blick informieren, wenden wir uns im zweiten Abschnitt mit dem Horror einer identitären Grenzverletzung, der sich im IS-Enthauptungsvideos manifestiert, wieder stärker den Ausführungen von Talal Asad und Judith Butler zu. In der Oszillation zwischen Angst und Spektakel wird hier insbesondere in der Überlagerung mit Selfie-Reaktionsvideos eine Politik des Affekts in der Betrachtung des Todes des Anderen sichtbar, mit der sich der Erzählmodus der »Third-person«-Handy-Todesvideos zu einer Betrachtung der Betrachtung verschiebt.

4.3.1 Der orangene Jumpsuit und die Botschaft an uns

Der IS ist bekannt für seine umfangreiche und professionelle Video- und Social-Media-Propaganda, die strukturell und strategisch in seinem institutionellen Aufbau verankert ist. Er verfügt über eine eigene Medienkommission, die die Aufsicht über die Propaganda zur Sicherung von neuen Kämpfern und finanzieller Unterstützung hat und als Kontakt für westliche Akteure und internationale Regierungen agiert (vgl. Bilal 2015; BfV 2015a).³⁷ In der Herstellung und Verbreitung seiner Medienprodukte greift der IS ebenso auf Hightech-Equipment wie auf ein breites Wissen über Film- und Produktionstechniken und über die Distribution und Rezeption von Medienprodukten zurück. Dieses Knowhow eignete er sich dabei nicht nur über professionelle Anhänger an, sondern mitunter auch gewaltsam, indem er z.B. internationale Journalisten entführte und zwang für sich Propagandamaterial zu produzieren (vgl. RWB 2016: 19f.).

Entsprechend dieser Medienvesiertheit vermittelt das Video der Enthauptung des James Foley aus medienästhetischer Sicht einen professionellen Eindruck: Zum einen scheint die ›mise en scène‹ der ›A-Message-to-America‹-Sequenz bis ins Detail durchdacht und angeordnet zu sein (vgl. Friis 2015: 743). Insbesondere der orangene Jumpsuit ist in dieser ein symbolisches Schlüsselement: Bekannt als die übliche Bekleidung der Insassen des umstrittenen US-amerikanischen Gefangenenlagers Guantanamo Bay, seit die ersten Bilder von Gefangenen im Jahr 2002 veröffentlicht wurden, ist der orangene Jumpsuit mit den wiederkehrenden Skandalen um die schlechte Behandlung von Gefängnisinsassen in Guantanamo Bay verknüpft (vgl. Dauber 2009: 70ff.). Errichtet im Zuge des US-amerikanisch initiierten Krieges gegen den Terror in Reaktion auf die Anschläge des 11. Septembers, steht das Gefangenenlager Guantanamo Bay in direkter Beziehung zum Afghanistankrieg seit 2001 und zum Irakkrieg 2003, mit denen zunächst die Taliban und al-Qaida und dann während der Bürgerkriegsphase des Iraks auch der IS (einschließlich seiner Vorläufer) im Visier US-militärischer Aktivitäten standen (vgl. bpb 2013; Buchta 2016). Später war der orangene Jumpsuit dann auch bei Gefangenen auf den Bildern des Abu-Ghraib-Skandals im Jahr 2004 zu sehen (vgl. Dauber 2009: 73). Bereits in den Videos der Enthauptungen von Daniel Pearl und Nicholas Berg wurde dabei auf den orangenen Jumpsuit zurückgegriffen, der vor allem die Wahrnehmung der Enthauptung des Nicholas Berg für ein westliches Publikum

37 Zum IS gehören vier Medienorganisationen, die verschiedene Onlinemagazine, Radiostationen und Onlineblogs unterhalten und allgemein die Medienpräsenz verwalten. Das al-Hayat Media Center richtet sich mit mehrsprachigen Veröffentlichungen u.a. in Englisch und Deutsch, an ein internationales Publikum, während die übrigen drei Organisationen – al-Furqan Media, al-Itisam Media und Ajnad Media (Anashid) – sich ausschließlich an ein arabischsprachiges Publikum wenden. (vgl. Bilal 2015; BfV 2015a)

negativ auflud. Durch die explizite Begründung der Hinrichtung mit den stattgefundenen Misshandlungen muslimischer Insassen in Abu Ghraib wurde der Tod von Nicholas Berg, wie es Cori E. Dauber vorschlägt, uns als westliche Rezipierende des Videos und Adressaten seiner Botschaft angelastet: »Nicholas Berg [...] died for our sins, and the use of the jumpsuit was a visual method for making the point unmistakable and preparing it to cross any language barriers.« (Dauber 2009: 75f.) Mit dem Wiederaufgreifen des orangenen Jumpsuits im Video der Enthauptung des James Foley baut der IS auf ebendiese Vergeltungs- und Beschuldigungssymbolik auf und spricht uns als Betrachtende und Zugehörige und Verbündete der Nation, die die angezeigten Misshandlungen ihrer Regierung billigten, direkt an. Der orangene Jumpsuit deutete dabei auf den Status des IS als legitime politische Staatsmacht hin, die den gleichen Normen folgt wie die US-amerikanische: »Who wears these outfits? Detainees. And who takes detainees? Those with some authority and legitimacy. After all, we hold detainees, we do not kidnap hostages.« (ebd.: 77)

Damit wird sichtbar, dass diese Szene auf uns als Betrachtende nicht bloß erschreckend und entsetzend wirken soll, als dass die ausgesprochene Lebensbedrohung in dem Moment, in dem sie im Video realisiert wird und anschließend erneut ausgesprochen wird, um nur wenige Wochen später mit dem Enthauptungsvideo des Steven Sotloff ebenfalls vollzogen zu werden, potentiell auch auf uns als Betrachtende zeigt. Diese kaskadische Performanz der IS-Enthauptungsvideos soll insofern auch sympathisieren, als dass die wiederholte Realisierung der ausgesprochenen Lebensbedrohung das angezeigte Fehlverhalten der US-amerikanischen Regierung und das rechtmäßige Handeln des IS als legitime Staatsmacht bestärkt.

»I died that day [...]«: Die Inszenierung eines Nicht-Lebens

Daneben ist als ein weiterer Effekt eine Verkehrung einer Unterwerfungsgeste in der Symbolik des orangenen Jumpsuits eingeschrieben. Das erste Bild von Gefangenen im orangenen Jumpsuit bei ihrer Ankunft auf Guantanamo Bay in Kuba wurde als ein ultimatives visuelles Statement wahrgenommen, dass die in Afghanistan gefangengenommen (so bezeichneten) Terroristen nicht bloß unter US-amerikanischer Kontrolle, sondern unter US-amerikanischem Gehorsam standen (vgl. ebd.: 73). In diesem Bild sind mehrere Gefangene auf den Boden kniend in zwei Reihen angeordnet zu sehen. Die Rücken der Gefangenen sind zueinander gewandt. Ihre Hände sind hinter dem Rücken zusammengebunden. Ihre Augen sind verbunden (vgl. Dauber 2009: 70f.). An diese Unterwerfungsgeste anschließend, versagte die US-amerikanische Regierung den Insassen in Guantanamo Bay den Status als Kriegsgefangene unter dem Schutz der Genfer Konventionen und rief sie stattdessen als feindliche Kombattanten aus (vgl. Yekani 2012: 69). Spätere

Bilder aus dem berüchtigten Camp X-Ray³⁸ von Insassen im zu diesem Zeitpunkt bereits ikonischen orangenen Jumpsuit, weiteten diese Unterwerfungsgeste dann weiter auf die existentielle Selbstbestimmung aus: Unter Anwendung sogenannter berührungsloser Foltermethoden wurden die Insassen ihrer sensorischen Stimuli beraubt und in einem ungeschützten Außengelände einer ununterbrochenen Überwachung ausgesetzt, um die Selbstverletzung – insbesondere einen Selbstmord als letzte Form der Souveränität über das eigene Leben – der Insassen zu verhindern. Während Yekani (ebd.: 70f.) in diesen Bildern eine Schwellenexistenz der Insassen in Guantanamo Bay zwischen Leben und Tod angezeigt sieht, wird mit Butler (2009: 13f.) der Versuch der Herstellung eines Nicht-Lebens – eines Lebens, das nicht als Leben zählt – sichtbar: Die Bilder aus Camp X-Ray liefern die Sichtbarkeit eines nicht-lebenden, nicht-toten Körpers, der auf ein Eigentum einer fremden Staatsmacht reduziert ist. Dabei ist ihm die Prekarität des Lebens im Sinn seiner Verletz-, Zerstör- und Missachtbarkeit bis hin zum Tode abgesprochen, wenn die verletzenden Akte einer berührungslosen Folter dieser Staatsmacht als erhaltende Maßnahmen dieses Nicht-Lebens in Erscheinung treten.

Eine ähnliche Unterwerfungsgeste liegt auch im IS-Enthauptungsvideo, allerdings mit vertauschten Rollen: Die Kennzeichnung als feindlicher Kämpfer, der im ikonischen orangenen Jumpsuit einer fremden Staatsmacht untergeordnet und dem die Souveränität über das eigene Leben abgesprochen wird, trifft hier einen US-amerikanischen Journalisten, der für die als illegitim gekennzeichneten Taten seiner Regierung unter dem Souveränitätsanspruch des IS hingerichtet wird. Insbesondere die Benennung des postdatierten Zeitpunkts des eigenen Todes im Statement des James Foley zeigt eine nicht mehr vorhandene Souveränität über das eigene Leben und seinen Status als Nicht-Lebender zum Zeitpunkt der Videoaufnahme an:

»I call on my friends, family and loved ones to rise up against my real killers, the U.S. government. For what will happen to me is only a result of their complacency criminality. My message to my beloved parents: Save me some dignity and don't accept any legal compensation for my death from the same people who effectively hit the last nail in my coffin with their recent aerial campaign in Iraq. I call on my brother John, who is a member of the U.S. Air Force: Think about what you are doing. Think about the lives you destroy including those of your own family. I call on you, John. Think about who made the decision to bomb Iraq

38 Camp X-Ray auf Guantanamo Bay wurde nach den Anschlägen des 11. Septembers Ende 2001 errichtet (vgl. Gebauer 2008). Die skandalisierten Bilder aus dem Jahr 2002 von den ankommenden Insassen in Camp X-Ray wurden dabei von der US-amerikanischen Regierung mit der Intention und einer entsprechenden Kontextualisierung veröffentlicht, um die angemessene Behandlung der Insassen zu beweisen. Allerdings hatten diese Bilder in der öffentlichen Debatte einen gegenteiligen Effekt. (vgl. Yekani 2012: 70f.)

recently, who killed those people – who ever they may have been. Think John! Who did they really kill? Did they think about me or my family when they made that decision? **I died that day, John. When your colleagues dropped that bomb on those people, they signed my death certificate. I wish I had more time. I wish I could have a hope for freedom and see my family once again, but that ship has sailed.** I guess, all in all, I wish I wasn't American.« (TrinLingua Daniyar NAURIZ 2014: 02:01-03:22 [Hervorh. MM])

Mit dieser postdatierten Erklärung des eigenen Todes wird James Foley im Video nicht bloß als lebender Toter inszeniert – ein symbolischer Zustand, der durch die Ikonografie des orangenen jumpsuits gestützt wird, wenn in den Fotografien von Camp X-Ray die Insassen, abgebildet im Augenblick ihrer Folterung, in eine Art Schwellendasein zwischen Leben und Tod ohne eigene Handlungsmacht versetzt werden (vgl. Yekani 2012: 70f.). Er tritt als ein Nicht-Lebender in Erscheinung: ein Lebender, dessen Leben nicht mehr als Leben zählt, weil ihm seine Prekarität im Leben bereits in dem Augenblick als die US-amerikanische Regierung einen militärischen Angriff gegen den IS führte, genommen wurde. Im Video visualisiert sich diese postdatierte Todeserklärung in einem Splitscreen, der links ein Foto des im Statement adressierten Bruders von James Foley in militärischer Einsatzkleidung³⁹ zeigt während rechts die Statementszene zu sehen ist. (vgl. Abb. 26)

Die Frage von Leben oder Tod ist in diesem Sinn nicht ausschließlich in Hinblick auf eine organisch körperliche Unversehrtheit zu beantworten. Sie muss auch dahingehend betrachtet werden, wessen Leben als Leben bzw. wessen Tod als Tod im Kontext bestimmter diskursiver und ästhetischer Rahmungen als solches bzw. als solcher sichtbar und anerkannt wird. Als Dokument der eigenen Todeserklärung, das postmortem veröffentlicht wird, verweist das Videostatement des James Foley dabei auf die frühen Märtyrervideos libanesischer Selbstmordattentäter, die sich mit ihrer vorwegnehmenden Todeserklärung als lebende Märtyrer inszenierten und damit das Martyrium bereits vor seinem Ereignis konstituierten (vgl. Kapitel 3.2). Anders als in den libanesischen Märtyrervideos wird der Todeszeitpunkt hier jedoch nicht in einem vorhersagenden Gestus in eine noch stattzufindende Zukunft eingeschrieben, sondern nachträglich in eine bereits stattgefundene Vergangenheit. Wird die Handlungsmacht der Selbstmordattentäter als existentielle Selbstbestimmung in den libanesischen Märtyrervideos dabei von dem eigenen Leben auf die Deutungshoheit über den eigenen Tod ausgeweitet, wird diese Handlungsmacht im Statement des James Foley aufgrund einer vermeintlich

39 Fotos seines Bruders im Outfit der US-amerikanischen Luftwaffe auf seinem Laptop sollen dabei die Aufmerksamkeit der Entführenden besonders auf James Foley gelenkt haben (vgl. Gould/Robinson 2014).

Abb. 26: TrinLingua Daniyar NAURIZ (2014): Full Uncensored Video of the James Foley Beheading



illegitimen Aggression gegenüber dem IS an diesen als legitimen, politischen Souverän überschrieben. Die Todesursache jedoch wird in das Außerhalb eines in der Videosequenz dokumentierten Ereignisses verschoben, das als bereits stattgefundenes nicht im Einflussbereich des mit der Kamera dokumentierten Geschehens liegt. In dieser Logik einer nachträglichen Fremdzuschreibung ist der Tod dann nicht dem IS, sondern der US-amerikanischen Regierung anzulasten. Die elliptische Todeseinstellung des Videos scheint dann eben dieser Logik zu folgen, wenn der Tod des James Foley nicht-sichtbar mit dem Akt der Enthauptung durch einen Kämpfer des IS stattfindet, sondern sich bereits mit einem vergangenen Angriff des US-amerikanischen Militärs vollzogen haben soll.

»You are no longer fighting an insurgency«: Die gewaltsame Identitätspolitik des IS

In diesem Sinn funktionieren die westlichen Enthaupteten in den IS-Enthauptungsvideos dann nicht als symbolische Stellvertretende für ihre Nationalstaaten, wie es Patruss (2016: 82) mit ihrem Vergleich der IS-Enthauptungen mit den Dekapitationen während der Französischen Revolution vorschlägt. Ebenso wenig werden die Taten gegen sie als stellvertretende Handlungen gegen ihre Nationalstaaten durchgeführt. Vielmehr sollen die Enthaupteten innerhalb der kaskadischen Performanz der Lebensbedrohung in den IS-Enthauptungsvideos das Versagen ihrer

Nationalstaaten symbolisieren: Ihre Regierung war wiederholt nicht in der Lage oder gewillt, sie vor dieser Lebensbedrohung zu schützen und vor dem daraus resultierenden, selbstverschuldeten Tod zu bewahren, während sich der IS als mögliche (und bessere) alternative Staatsmacht präsentiert. In den Enthauptungsvideos wird die im Video ausgestellte eigene Verletzbarkeit des IS zur Bedingung und gleichzeitigen Legitimierung seines politischen Souveränitätsanspruchs, wenn ausschließlich aus dieser eigenen Verletzbarkeit heraus die Ermächtigung zur (Gegen-)Verletzung erwächst und dies zum grundlegenden Argument seiner gewaltsamen Identitätspolitik avanciert.⁴⁰

Dies unterstreichen auch die Statements des James Foley und des Jihadi John im Video, die mit einer stoischen Regungslosigkeit – unterbrochen nur durch die drohende Gebärde des angehobenen Messers in die Kamera von Jihadi John – vorgetragen werden. Während im Statement des James Foley eine Diskreditierung und Delegitimierung der US-amerikanischen Regierung als seine Mörder und ihr militärisches Handeln als selbstgerechte Kriminalität stattfindet und diese mit dem ausgesprochenen Wunsch, nicht Amerikaner zu sein, abgeschlossen wird, setzt das Statement des Jihadi John hieran an:

»This is James Wright Foley, **an American citizen of your country**. As a government you have been at the forefront of the aggression towards the Islamic State. You have plotted against us and have gone far out the way to find reasons to interfere in our affairs. Today your military air force is attacking us daily in Iraq. Your strikes caused casualties amongst Muslims. **You are no longer fighting an insurgency. We are an Islamic army and a state that has been accepted by a large number of Muslims worldwide**. So, effectively, any aggression towards the Islamic State is an aggression towards Muslims from all roots of life who have accepted the Islamic Caliphate as their leadership. **So, any attempt by you, Obama, to deny the Muslims their rights of living in safety under the Islamic Caliphate will result in bloodshed of your people.**« (TrinLingua Daniyar NAURIZ 2014: 03:25-04:19 [Hervorh. MM])

Nicht länger kämpfe die US-Regierung gegen eine aufständische Gruppierung, sondern gegen eine Islamische Armee eines legitimen Staates für Muslime auf der ganzen Welt. Jeder Versuch, den Muslimen ihr Recht unter dem Schutz des Islamischen Kalifats zu leben zu versagen, werde zum Blutvergießen der Menschen unter US-amerikanischem Führungsanspruch führen. Zusammen behaupten die beiden Statements damit, dass die US-amerikanische Regierung einen ihrer Staatsbürger, für dessen Schutz und Sicherheit sie verantwortlich ist, wissentlich für ihre Inter-

40 Diese Argumentationslogik kritisiert auch Deuber-Mankowsky (2013c: 198) an einer rechts-populistischen Identitätspolitik.

essen opfere. Dahingegen tue der Islamische Staat alles dafür, um seinen Bürgern den Schutz und die Lebenssicherheit zu verschaffen, die ihnen zusteht.

Mit seinem britischen Akzent, der ihn als einen IS-Anhänger entsprechender Herkunft ausweist,⁴¹ funktioniert dabei die Figur des Jihadi John im Rahmen einer gewaltsamen Identitätspolitik als visueller Beweis der Fähigkeit des IS, potentiell als alternative Staatsmacht für uns als westliche Betrachtende agieren zu können. Dies allerdings nur unter der Voraussetzung, dass wir, wie es mit der Figur des James Foley und der – zu späten – Absage seiner nationalen Identität im Video vorgeführt wird, bereit sind unserer nationalen Identität zu entsagen und den IS als legitime Staatsmacht zu akzeptieren. Überlagert sich diese Wahrnehmung mit dem breiten Korpus an Medienveröffentlichungen des IS, die sich einer Glorifizierung des Kampfes für denselben und der Utopisierung des Lebens im Islamischen Kalifat widmen (vgl. Winter 2015: 17ff.), wird die Figur des Jihadi John zu einem Vorreiter bzw. Vorkämpfer, dessen Beispiel andere folgen sollten und auch vermeintlich gefolgt sind.⁴²

Auch wenn der Akt der Enthauptung selbst dabei im Video nicht enthalten ist, funktioniert der im Anschluss an die Souveränitätserklärung präsentierte enthauptete Körper des James Foley als performierter Souveränitätsanspruch des IS (vgl. Patruss 2016: 84). Denn der Enthauptungsvorgang ist als bewusste Leerstelle dem Video insofern inhärent, als dass nicht nur die Andeutung des Aktes der Enthauptung und sein Resultat ein imaginiertes Bild der Enthauptung bei uns als Betrachtende auslösen. Auch die Bildmontage der Enthauptungssequenz – die Ausblende mit dem Ansetzen des Messers an der Kehle des James Foleys und die anschließende Einblende seines enthaupteten Körpers – verweisen zunächst auf eine gezielte Auslassung des Aktes der Enthauptung. Als scheinbar geplante Auslassung lässt die

41 Die Herkunft des Jihadi John war nicht nur in der unmittelbaren Veröffentlichungsphase der IS-Enthauptungsvideos ein großes Thema in den westlichen Nachrichtenmedien (vgl. u.a. Welt 2014a; Spiegel Online 2014b u. 2014c). Seine Geschichte wurde auch von dem Journalisten Robert Verkaik geschrieben und 2016 als Buch veröffentlicht (vgl. Verkaik 2016).

42 So verzeichnete das Bundesamt für Verfassungsschutz eine verstärkte Reisebewegung von deutschen Islamisten nach Syrien und Irak sowie eine steigende Zahl an Rekrutierungen aus westlichen Ländern unter Jugendlichen und jungen Erwachsenen seit Sommer 2014 (vgl. BfV 2015b u. 2018), die zeitlich mit der Veröffentlichung der Enthauptungsvideos korreliert: Die statistischen Daten der Entwicklung der Ausreisenzahlen weisen im Zeitraum Januar 2013 bis April 2018 den größten Anstieg von 330 erfassten ausgereisten Personen innerhalb eines Jahres für 2014 aus, wobei von August bis September 2014 mit 50 registrierten Ausreisenden der höchste Anstieg innerhalb eines Monats angegeben wird (vgl. BfV 2018). Aufgrund der zeitlichen Koinkidenz mit der Veröffentlichung der IS-Enthauptungsvideos lässt sich damit ein Zusammenhang zwischen dem Erscheinen der Videos und der Ausreisebewegung von deutschen Islamisten vermuten. Für belastbare Aussagen zu diesem Zusammenhang müssten allerdings weitere Indikatoren (bspw. zur Motivation der Ausreisenden und zum tatsächlichen Betätigungsfeld im Irak oder Syrien) herangezogen werden.

fehlende Todeseinstellung im Video auf diese Weise den Eindruck einer bewussten Medientaktik entstehen, die das Video massentauglich macht. Die Herstellung dieser Sendefähigkeit für traditionelle Massenmedie wie auch der Veröffentlichungsfähigkeit auf regulären Social-Media-Plattformen, verschaffte der Performierung der Souveränitätserklärung des IS eine möglichst breite Rezeption. (vgl. Dauber 2009: 20; Diez 2014; Setz 2014) Insofern greift hier auch Patruss' (2016: 84) Einschätzung, wenn sie mit Verweis auf Foucault in den IS-Enthauptungsvideos eine Videomanifestation des Spektakels einer öffentlichen Hinrichtung sieht, die als eine visuelle Demonstration der politischen Macht des Souveräns und seines Rechts zu töten funktioniert. Als gezielte Auslassung einer extremen Enthauptungseinstellung schafft der IS so gesehen ein visuelles und imaginatives Spektakel einer Überlegenheitsdemonstration, die auf uns als Betrachtende bedrohend und zur selben Zeit imponierend wirken soll, um uns den IS als mächtigen (und besseren) Souveränen zu präsentieren.

Der Einsatz der beiden verwendeten Einstellungsformate in der ›A-Message-to-America‹-Sequenz – eine halbtotale Frontaleinstellung und eine halbnaher Profileinstellung mit diagonaler Achse – verstärken hierbei die theatralische Inszenierung der Hinrichtung. Zunächst findet ein lebhafter Wechsel während des Statements des James Foley zwischen beiden Einstellungsformaten statt, bis dann mit der persönlichen Adressierung des Bruders und der nachträglichen Erklärung seines eigenen Todeszeitpunkts die halbnaher Profileinstellung beibehalten wird. Diese lässt zwar eine größere Nähe zu den Figuren zu, bestätigt jedoch zur selben Zeit unsere Funktion als außenstehende Beobachtende in der Betrachtung des bevorstehenden Todes des Anderen, wenn in dieser Einstellung kein Blickkontakt zwischen den Figuren und uns als Betrachtende besteht und diese uns damit nicht direkt ansprechen. Erst mit dem Statement des Jihadi John wechselt das Einstellungsformat wieder zurück in die halbtotale Frontaleinstellung mit einem direkten Blickkontakt zwischen Figuren und Betrachtenden. Diese wird immer wieder dann eingenommen, wenn die Adressierung und Bedrohung der Betrachtenden – explizit gegenüber der US-amerikanischen Regierung und implizit gegenüber uns – unterstrichen werden soll. Der Formatwechsel in diesen aufeinanderfolgenden Einstellungen suggeriert dabei, dass der Tod des James Foley ein Tod des Anderen bleiben kann: Die performierte Lebensbedrohung im Video muss nicht zu unserem Tod werden, wenn wir den IS als souveräne und legitime Staatsmacht akzeptieren und annehmen.

Zurückblickend auf das eingangszitierte Statement des syrischen Filmemachers Ossama Mohammed, ist das syrische Volk mit dem IS-Enthauptungsvideo dann tatsächlich nicht nur von der Bildfläche verschwunden, weil seine Bilder von den Bildern terroristischer Akte einer jihadistischen Gruppierung aus der internationalen Medienberichterstattung verdrängt wurden. Auch steht das syrische Volk nicht mehr im politischen Fokus des Syrienkonflikts. Denn mit dem Versuch der

Delegitimierung einer westlichen Staatsmacht und der Erschütterung eines nationalen Zugehörigkeitsgefühls stehen wir selbst als Betrachtende und Adressierte der im Enthauptungsvideo performierten Lebensbedrohung und Souveränitätserklärung im Visier der medialen Kampfpraxis und gewaltsamen Identitätspolitik des IS. In dieser Politik der Bedeutung steht damit nicht mehr ein widerständiger Überlebenskampf eines videografierenden syrischen Volkes im Mittelpunkt, das kollektive Aussagen hervorbringt, indem es mit den Handy-Todesvideos Ereignisse schafft, die der Kontrolle entgehen (vgl. Deuber-Mankowsky 2012: 29f.; Kapitel 3.4.1). Diese Politik der Bedeutung kreist um einen Kampf der Nationenbildung: Es ist ein Kampf um die bedrohten Grenzen bereits bestehender und die zu ziehenden Grenzen sich noch konsolidierender Nationen und Identitäten. Es ist ein Kampf, in dem sich eine Politik der Bedeutung mit einer Politik des Affekts verbindet.

4.3.2 Die Politik des Affekts einer elliptischen Todesinszenierung

Die aufwendige Bildmontage mit den unterschiedlichen Einstellungsformaten deutet auf ein aufwendiges Produktionsverfahren der ›A-Message-to-America‹-Sequenz hin. Im Gegensatz dazu wirkt das frühere Enthauptungsvideo des Nicholas Berg, das lediglich aus einer einzigen Einstellung besteht und dazu noch eine deutlich geringerer Bild- und Soundqualität aufweist, geradezu amateurhaft.⁴³ Die ›mise en scène‹, die Bildmontage und die Einstellungsformate bringen gemeinsam mit der narrativen Struktur des Videos eine starke Drohgebärde hervor, die sich zwar ausdrücklich an die US-amerikanische Regierung richtet, implizit aber auch uns als potentiell Lebensgefährdete innerhalb der Figuration der Lebensbedrohung mitadressiert. Das Video der Enthauptung des James Foley bewegt sich damit zwischen Angst und Spektakel, zwischen der performierten Bedrohung des Lebens und der Faszination einer inszenierten Hinrichtung: ein Tod, der uns entsetzt und beängstigt und zugleich in seinen Bann zieht, wenn er als Extrem eines Körperhorror im Video selbst abwesend bleibt und nur das Resultat – der Tote – der (vermeintlichen) Enthauptung sichtbar ist. Diese elliptische Inszenierung des Todes im IS-Enthauptungsvideo erscheint dabei als ein diskursives und ästhetisches Kalkül, wenn diese sich mit Darstellungen des Enthauptungsaktes in mythologischen und sakralen Versinnbildlichungen überlagert. Wie Reiß (2007: 281f. u. 286f.) hervorhebt, symbolisiert die Enthauptung dort die völlige – wenn auch gnadenvolle – Vernichtung des Feindes und die Übermacht des – mitunter kleineren – Helden. Diese Symbolisierung funktioniert, solange die Enthauptung nicht als sinnloses und unbarmherziges Handeln oder extrem blutige Szene dargestellt wird, bei der ein Empfinden des Ekels eine mögliche

43 Eine Vollversion des Enthauptungsvideos des Nicholas Berg ist auf LiveGore.com (2017) verfügbar: <<https://www.livegore.com/863/nicholas-berg-beheading>>.

lustvolle Betrachtung des Todes komplett überschreibt. Die Leerstelle des Enthauptungsaktes im IS-Enthauptungsvideo scheint eben dieser diskursiven und ästhetischen Logik zu folgen, die einer Verschiebung der triumphalen Enthauptung in den Bereich einer ekelregend obszönen Grausamkeit entgegenwirken soll.

An den US-amerikanischen Philosophen Stanley Cavell anknüpfend, bestimmt Asad (2007: 67) dabei Horror als die Wahrnehmung der Prekarität der menschlichen Identität: als die Gewährerdung, dass diese verloren gehen oder bedroht werden könnte und damit *wir* zu etwas anderem werden könnten als das, was wir sind bzw. wofür wir uns halten. Vor diesem Hintergrund wird der Horror des IS-Enthauptungsvideos als Wahrnehmung einer identitären Grenzverletzung sichtbar. Horror ist in Asads Verständnis vor allem mit dem Brechen von Tabus, d.h. mit der Verletzung von Grenzsetzungen verbunden, die dem Schutz von Identitäten, Glaubensvorstellungen und Lebensweisen durch die systematische Distanzierung, Ausschließung und Unter-Strafe-Stellung dienen. Der Horror, den solche gezielten Grenzverletzungen hervorrufen, bestehe in dem totalen Verlust der praktischen und geistigen Kontrolle (vgl. ebd.: 77f.). In diesem Sinn ist es bereits die bloße Existenz des IS-Enthauptungsvideos, die uns entsetzt, und nicht nur die Tat, sondern, wie es in Anschluss an Patruss (2016: 73) formuliert werden kann, auch den dahinter stehenden IS als böseartig verwerfen lässt: Der Gedanke, dass eine Enthauptung für die Aufnahme mit der Kamera und ihre Verbreitung über das Internet als eine gezielte Grenzverletzung durchgeführt wurde, damit diese uns erreicht, uns anspricht und uns bedroht, ruft eine horrorhafte Wahrnehmung auf.⁴⁴ Die mit dem Video performierte Bedrohung ist dabei nicht bloß potentiell auch gegen unser Leben gerichtet. In der Logik einer gewaltsamen Identitätspolitik ist es eine stattfindende Bedrohung unserer Selbstvorstellung als Angehörige eines Nationalstaates bzw. als Verbündete eines Nationalstaates, dessen Regierungshandeln als illegitime und kriminelle Akte diskreditiert und mit der Hinrichtung durch eine fremde, vermeintlich legitime politische Macht sanktioniert wird.

Ein verwandter Horroreffekt einer identitären Dekonstruktion ließ sich dabei bereits im Zuge des Abu-Ghraib-Skandals beobachten. Damals kritisierte der derzeitige US-Verteidigungsminister Donald Rumsfelds die Veröffentlichung der Folterbilder dahingehend, dass diese es den Fotos von Folter, Erniedrigung und Vergewaltigung erlaube, die Amerikaner als Amerikaner zu definieren, bzw., so fasst

44 Denselben Effekt stellten schon Butler und Sontag hinsichtlich der Folterfotos von Abu Ghraib fest. So schreibt Butler (2009: 85), dass insofern die Fotos die Szene potentiell an Zeitungen und Nachrichtenmedien übermitteln, die Folter für die Kamera intendiert war, d.h. für eben diese Kommunikation. Sontag (2004) wiederum hebt hervor, dass das Entsetzen über das, was die Fotos zeigen nicht von dem Entsetzen getrennt werden kann, dass sie überhaupt aufgenommen wurden.

Butler zusammen, »the capacity to commit atrocity into a defining concept of American identity« (Butler 2009: 72) werden lasse. Anders ausgesprochen gründet sich diese Kritik an der Veröffentlichung der Folterbilder auf einen Kontrollverlust über die identitäre Selbstdefinition der Amerikaner. Mit der Veröffentlichung der IS-Enthauptungsvideos vollzieht sich dann ein ebensolcher Kontrollverlust der identitären Selbstdefinition, wenn die darin angezeigten Handlungen der US-Regierung mit einer nicht-verhinderten Hinrichtung eines US-amerikanischen Staatsbürgers in den Bereich einer Vergeltung eines illegitimen militärischen Übergriffs und einer Nichterfüllung des staatlichen Schutzauftrages gerückt werden. Dabei vollzieht sich mit der Hinrichtung des James Foley explizit als US-amerikanischer Staatsangehöriger ein Horror einer identitären Grenzverletzung nicht nur, wenn mit der Veröffentlichung des Videos ein möglicher Kontrollverlust über unsere identitäre Selbstdefinition einhergeht, die uns als Angehörige bzw. Verbündete eben dieses Nationalstaates zu etwas anderem werden lässt, als das wofür wir uns gehalten haben. Der Horror einer identitären Grenzverletzung vollzieht sich auch im Video selbst, wenn ein tatsächlicher Verlust der identitären Selbstvorstellung mit der ausgesprochenen Absage des James Foley an seine nationale Identität als Amerikaner stattfindet.

Die elliptische Inszenierung des Todes im IS-Enthauptungsvideo des James Foley hat hierbei eine fokussierende Funktion. Anstatt unseren betrachtenden Blick auf einen ins Bild gesetzten Körperhorror eines Enthauptungsaktes zu fixieren, bleibt unsere Aufmerksamkeit auf den Horror einer identitären Grenzverletzung gerichtet. Während mit der ästhetischen Blickverschmelzung von Handykamera, Filmenden und Betrachtenden in den ›First-person‹-Handy-Todesvideos eine Virtualität des Todes etabliert wurde (vgl. Kapitel 3.1.1), bringt die elliptische Ästhetik der IS-Enthauptungsvideos eine Virtualität des Todeshorrors hervor. Mit dem Auslassen des Enthauptungsaktes und dem Anzeigen dieser Auslassung durch die Bildmontage verweilt das Extrem eines Körperhorrors im Virtuellen. Zwar besteht die Möglichkeit der Existenz dieses Videomaterials. Dieser Horror verweilt jedoch im Video im Bereich des Imaginären: im Raum nicht-aktualisierter Möglichkeiten. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass dieser bloße Fiktion ist. Die horrorhafte Erfahrung im IS-Enthauptungsvideo bleibt so in erster Linie auf die Dekonstruktion einer identitären Selbstvorstellung gerichtet. Entsprechend soll uns das Video nicht im blanken Entsetzen einer körperlichen Abscheu wegsehen lassen. Vielmehr soll es uns im Zwiespalt einer lustvollen Angsterfahrung vor dem Bildschirm verharren lassen. Denn diese ambivalente Angsterfahrung bedroht uns zwar identitär. Deren körperlicher Effekt ist jedoch in einer möglichen Fiktion des Todeshorrors eingeschrieben und zieht uns gemeinsam mit dem im Video erklärten postdatierten Zeitpunkt des Todes in den Bann eines virtuellen Todesspektakels.

Von zuschauenden Mittätern zu voyeuristisch exhibierenden Selfie-Filmenden

Wenn sich nach Asad (2007: 77f.) ein Horror auch gerade in der Verletzung sanktionierter Grenzsetzungen manifestiert, zeigt sich die Sanktionierbarkeit des im IS-Enthauptungsvideo vollzogenen Tabubruchs in einem doppelten Sinn: als soziale Verwerfung und Strafbarkeit der zur Schauellung, Verbildlichung und Betrachtung eines Todesspektakels und als soziale Billigung und Gutheißung derselben. Eine negative Sanktionierbarkeit zeigt sich mit dem IS-Enthauptungsvideo vor allem in den staatlichen und medieninstitutionellen zensorischen Maßnahmen. Diese versuchen nicht bloß die Veröffentlichung bzw. Verbreitung, sondern auch die Betrachtung von Bildern terroristischer oder skandalierter Ereignisse zu regulieren. So riefen im Fall des Enthauptungsvideos des James Foley Fotografen und Kriegsreporter auf Facebook dazu auf das Video nicht anzusehen, um sich nicht in die Komplizenschaft des IS zu begeben und seinen Schrecken weiterzubreiten. Damit reihten sie das Video in eine Debatte um eine »digitale Ethik des Hinschauens und des Wegschauens« (Dietz 2014) ein. Die britische Metropolitan Police veröffentlichte sogar die Warnung, dass bereits das Ansehen des Videos eine strafbare Handlung im Vereinigten Königreich bedeuten könnte (vgl. Friis 2015: 740). Mit diesen Aufrufen und warnenden Hinweisen wird sichtbar, dass die identitäre Grenzverletzung und der Kontrollverlust über eine identitäre Selbstdefinition wesentlich durch die Betrachtung des Todes des Anderen mitkonstituiert werden. Die identitäre Grenzverletzung des IS-Enthauptungsvideos vollzieht sich somit nicht bereits mit der Aufzeichnung und Verbreitung im Video endgültig. Sie schließt den Akt der Betrachtung konstitutiv ein, wenn in diesen Aufrufen und Ermahnungen gerade nicht die Weiterverbreitung, sondern explizit das Anschauen des Videos adressiert und in die Nähe einer vermeintlichen Mittäterschaft und juristisch verfolgbarer Straftat gestellt wird.

In Hinblick auf eine positive Sanktionierbarkeit der Betrachtung eines Todesspektakels stellte schon Sontag (2003: 36f.) fest, dass bereits seit Jahrhunderten die bildlichen Repräsentationen von grausamen Handlungen in der christlichen Kunst nicht moralisch aufgeladen sind. Vielmehr richteten sie die Provokation an die Betrachtenden: »can you look at this?« (ebd.: 37). Diese Herausforderung sei zum einen mit der Befriedigung verbunden, die Bilder ansehen zu können, ohne zusammenzuzucken oder zurückzuschrecken, und zum anderen eben gerade mit dem Vergnügen, zusammenzuzucken oder zurückzuschrecken. Eine solche mitschwingende positive Sanktionierbarkeit der Betrachtung terroristischer und skandalierter Ereignisse wird im IS-Enthauptungsvideo sichtbar, wenn unser Blick auf das Enthauptungsvideo des Nicholas Berg fällt und sich mit Videoereignissen überlagert, in denen sich die Betrachtung des Schreckens eines videoaufgezeichneten und -veröffentlichten Todes in die Betrachtung einer selbstexponierenden

Betrachtung verschiebt. Dort wird der damit verbundene Todeshorror in einem Erzählmodus des Betrachtens der Betrachtung gebannt:⁴⁵ Mehrere Jahre nach Veröffentlichung des Originalvideos erschienen auf YouTube Selfie-Reaktionsvideos, die Betrachtende beim Anschauen des Videos zeigen (vgl. Jaime Mitropoulos 2009; imanemoprincess 2010).⁴⁶ Hier wird nicht mehr der unmittelbare Schrecken des Todes einer Enthauptung in voller Länge ausgestellt, sondern ein vermittelter in der Reaktion der Selfie-Filmenden.

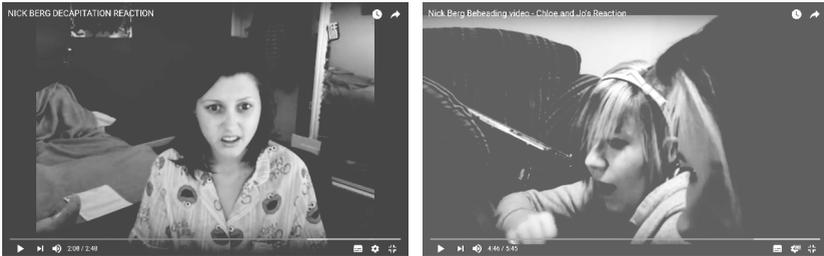
Indem dieser selbstexponierenden Handlung ein Betrachten des Betrachtetwerdens voraussetzend eingeschrieben ist, wird der Akt der Betrachtung als Konstitutiv der videoaufgenommenen und -veröffentlichten identitären Grenzverletzung in besonderer Weise sichtbar gemacht. Zur selben Zeit wird aber mit dieser Selfie-Praxis der Effekt einer horrorhaften und bedrohlichen Wahrnehmung des Enthauptungsvideos zum Verschwinden gebracht. Die Betrachtung dieser Selfie-Videos, d.h. das Betrachten der Betrachtung des Schreckens des Todes, ist in Anschluss an eine negative Sanktionierbarkeit als eine Bannung sowohl des extremen Körperhorror als auch des Horrors einer identitären Grenzverletzung zu sehen. Zum einen wird der extreme Körperhorror nicht mehr nur in einer medial vermittelten Weise betrachtet, sondern in einem weiteren Akt der Betrachtung über die Reaktion der Selfie-Filmenden rezipierbar. Zum anderen werden die Aufnahmen einleitend entweder mit einer politisch distanzierenden oder mit einer voyeuristisch exhibierenden Geste der Selfie-Filmenden gerahmt. Erstere zeigt sich, wenn die Frage nach der Authentizität des dargestellten Enthauptungsaktes im Video zum leitenden Motiv wird (vgl. Jamie Mitropoulos 2015; Abb. 27). Zweite

45 Dieser Erzählmodus lässt sich systemtheoretisch gesprochen auch als eine Beobachtung dritter Ordnung beschreiben. Zum systemtheoretischen Verständnis der Beobachtung von Beobachtungen siehe u.a. Esposito (1998: 284) und Luhmann (1997: 600).

46 Selfie-Reaktionsvideos gibt es zu einer Vielzahl gehypter Videos mit tabuisierten und als extrem gekennzeichneten Inhalten. Auf YouTube finden sich hier nicht nur Reaktionsvideos zu anderen Enthauptungsvideos (vgl. bspw. Agent John Extra (2012): *Chainsaw Beheading: REACTION!* <<https://www.youtube.com/watch?v=orYHEL8FDQY>> oder NikiRyRyRyderx26 (2009): *russian neo-nazi beheading reaction* <<https://www.youtube.com/watch?v=yVERUWuh5bl>>). Auch zu pornografischen Videos, die keine gewaltsamen Szenen beinhalten, sondern aufgrund der Darstellung abstoßender Praktiken Internetnutzende zur Aufnahme von Reaktionsvideos animiert haben, finden sich solche Selfie-Aufnahmen. Besonders hervorzuheben ist hier eine Serie an Reaktionsvideos zu dem pornografischen Titel 2 GIRLS 1 CUP (Originaltitel: HUNGRY BITCHES (2007) (BRA, R: Fiorito)), die die Praxis der Selfie-Reaktionsvideos zu einem eigenen Phänomen werden lassen, wenn sogar prominente Figuren (wie Kirmet der Frosch) an dieser Selfie-Praxis teilnehmen (vgl. KARNEVAL MEGASTORE (2012): *2 Girls 1 Cup – Die 5 besten Reaktionen zum Ekelvideo* <https://www.youtube.com/watch?v=55rC4jMd_zA>). Die beiden zitierten Selfie-Reaktionsvideos zum Enthauptungsvideo des Nicholas Berg sind unter <https://www.youtube.com/watch?v=CdGk79HHy_w> und <<https://www.youtube.com/watch?v=q-pi6o2Ryio>> abrufbar.

wird sichtbar, wenn die Ausstellung der eigenen körperlich affektiven Reaktion auf die Betrachtung eines Enthauptungsaktes zum Antrieb der Selfie-Filmenden wird und damit das Selfie-Reaktionsvideo und mit ihm das Enthauptungsvideo in den Bereich eines unterhaltsamen Todesspektakels verschoben wird (vgl. imanemoprincess 2015; Abb. 28).

Abb. 27: Jamie Mitropoulos (2015): NICK BERG DECAPITATION REACTION, Abb. 28: imanemoprincess (2015): Nick Berg Beheading video – Chloe and Jo's Reaction



Die Bannung des Horrors eines videoaufgezeichneten und -veröffentlichten Todes in einem Erzählmodus des Betrachtens der Betrachtung ist hierbei als eine besondere Form der Zensurkonformität zu sehen, die zugleich ihre Umgehung ist. Denn ähnlich der späteren Re-Publizierungspraxis der IS-Enthauptungsvideos wollte keine seriöse Nachrichtenorganisation das Enthauptungsvideo des Nicholas Berg in voller Länge ausstrahlen. Stattdessen beschränkten sich diese in ihren Berichten auf Ausschnitte oder Standbilder des Videos (vgl. Dauber 2009: 64). Und obwohl das Video kurz nach seiner Veröffentlichung zu einem viralen Hit wurde – was für das große Interesse und den Reiz spricht, den das Video auf viele Menschen ausübte (vgl. Koch 2018: 28) – ist das Originalvideo Jahre später nur noch schwer im Internet zu finden. So erklärt auch eine Selfie-Filmerin: »I had really trouble finding the actual video. [...] So, after browsing about forty different websites, I think I found it.« (vgl. Jaime Mitropoulos 2009: 00:17–00:47) Nicht nur ermöglichen solche Selfie-Reaktionsvideos damit eine Teilhabe an der Betrachtung zensierter und tabuisierter Bilder des Todes, ohne sich dabei der Gefahr einer negativen Sanktionierung aufgrund der unmittelbaren Betrachtung solcher Bilder auszusetzen. Auch fördern die Selfie-Reaktionsvideos eine anhaltende, wenn auch unterdrückte, Verbreitung und Betrachtung des Originalvideos: Noch Jahre später funktioniert die Aufnahme eines solchen Videos als Anreiz, sich im Sinn eines Trau-Dich-Spiels auf die mitunter langwierige Suche nach dem Originalvideo im Internet zu machen, um sich selbst dem Horror aussetzen, ein Reaktionsvideo von sich ins In-

ternet zu stellen und die Bewunderung (oder Missachtung)⁴⁷ einer Community zu ernten. In den Selfie-Reaktionsvideos ist damit eine positive Sanktionierung sowohl in dem voyeuristischen Vergnügen eingeschrieben zu beobachten, ob Andere bei der Betrachtung des Horrors zusammenzucken oder zurückschrecken als auch in dem erfolgreichen Auffinden des Enthauptungsvideos und dem Bestehen der Mutprobe, selbst vor dem extremen Körperhorror im Video nicht zurückzuschrecken. Dabei rückt jedoch die jihadistische Botschaft des Enthauptungsvideos in den Hintergrund, wenn die Selfie-Filmenden mit ihrer Reaktion auf diesen Horror zur Hauptfigur werden.⁴⁸

Im Gegensatz zum Enthauptungsvideo des Nicholas Berg vollzieht sich die Bannung eines extremen Körperhorror im IS-Enthauptungsvideo des James Foley mit der elliptischen Todesinszenierung im Video selbst. Unser Blick bleibt so auf die Botschaft des IS und die mit der Betrachtung des Todes des Anderen performierte identitäre Grenzverletzung gerichtet. Die zensorischen Maßnahmen staatlicher und medieninstitutioneller Stellen sind entsprechend nicht als Antwort auf die Ausstellung eines extremen und als unangemessenen angesehenen Körperhorror zu sehen. Vielmehr antworteten sie auf die mit der Betrachtung des Todes des Anderen performierte identitäre Grenzverletzung, wenn in den meisten Fällen nur sorgfältig ausgewählte Standbilder des Videos veröffentlicht wurden (vgl. Friis 2015: 740; Patruss 2016: 73). Mit dieser fragmentierten Republizierung des Videos wurde die Komplexität des Narrativs des IS mit seiner Kritik an der westlichen Kriegsführung und der Verletzung seiner politischen Souveränität verstellt und eine Rahmung des IS als »the face of evil« (Patruss 2016: 85) möglich. Damit konnte das Enthauptungsvideo als zusätzlicher legitimierender Faktor für die militärische Offensive der USA gegen den IS in Erscheinung treten (vgl. ebd.). Im selben Zug wurde dann auch das Motiv des IS als vermeintlich legitimer Souverän weitestgehend ausgeblendet. Die zensorischen Maßnahmen staatlicher und medieninstitu-

47 Insbesondere folgten auf das Selfie-Reaktionsvideo auf dem Kanal *imanemoprincess* negative Kommentare, die die kindische und unangemessene Reaktion von zwei Teenagerinnen auf das Enthauptungsvideo thematisierten (vgl. u.a. sebastiansz@imanemoprincess 2015; krentebol@imanemoprincess 2015).

48 Ein ähnlicher Effekt des Ausblendens der eigentlichen jihadistischen Botschaft war auch im Rahmen des Videos der Enthauptung von Daniel Pearl zu beobachten. Mit der Debatte um die Veröffentlichung des Videos wurde das Recht der Angehörigen nicht noch mehr Leid ertragen müssen, dem Recht einer Zeitung, das zu veröffentlichen, was sie als angemessen und im öffentlichen Interesse sieht, gegenüberstellt. Das Video selbst wurde dabei, so Sonntag (2003: 62f.), in den Bereich des Snuff-Films verschoben, indem sich ausschließlich auf den Teil der Enthauptung fokussiert und das weitere enthaltene Material (u.a. Archivaufnahmen von Ariel Sharon und George W. Bush und von getöteten palästinischen Kindern bei israelischen Angriffen, ausgesprochene Drohungen und eine Liste von Forderungen) in den Bereich des Nicht-Sichtbaren verrückt wurde.

tioneller Einrichtungen galten somit allem voran der gewaltsamen Identitätspolitik des IS. Mit den zensorischen und sanktionierenden Maßnahmen in Antwort auf das IS-Enthauptungsvideo ist eine Politik der Bedeutung verbunden, die die Betrachtung des Todes des Anderen zu regulieren sucht, um nicht dem IS und einem Enthauptungsvideo die Hoheit über eine identitäre Selbstdefinition zu überlassen, sondern die Deutungsgewalt über diese zu behalten.⁴⁹

Was bedeutet es damit, den Tod des Anderen in einem Enthauptungsvideo des IS – einer als terroristisch definierten Gruppierungen – zu betrachten? Bedeutet es, wie es der Spiegel-Online-Kolumnist Georg Diez (2014) formulierte, das Grauen Politik werden zu lassen? Bedeutet es, die Bilder des Todes des Anderen Emotionen liefern zu lassen, die die Vernunft verstellen und aus Politik Panik werden lassen? Innerhalb des Phänomens des Handy-Todesvideos wird in der diffraktiven Betrachtung des IS-Enthauptungsvideos des James Foley ein eigener Effekt der Ästhetisierung und Politisierung des Todes sichtbar, der aus dem Zusammenspiel der Figurationen der Lebensbedrohung, des Todesschocks und des Todeshorrors hervorgeht. Betrachten wir den Tod des Anderen in einem Enthauptungsvideo des IS bedeutet es nicht nur, dass wir uns dem ambivalenten Vergnügen eines Todesspektakels aussetzen oder eine Ästhetisierung des Todes zu einer vermeintlich emotionalen Überschreibung von Politik werden lassen. Die in diesem Vorwurf mitschwingenden Ängste sind weniger der Wahrnehmung einer Bedrohung der Betrachtenden zuzurechnen als vielmehr einer Abwehrbewegung einer bestehenden Souveränität, die sich einer möglichen Infragestellung und Herausforderung ihrer politischen Macht gegenübersteht. Die Überschreibung mit einem ethischen und moralischen Diskurs darüber, welche Akte der Betrachtung in den Bereich des Obszönen und Verwerflichen fallen und welche nicht, tritt hier als eine Gegenbewegung der Selbsterhaltung einer bestehenden politischen Macht in Erscheinung. Wenn Astrid Deuber-Mankowsky hierbei mit Verweis auf Judith Butler Zensur als eine Verwerfung beschreibt, »die Diskursregime herstellt, indem sie das Unsagbare erzeugt« (Deuber-Mankowsky 2013c: 198), ist diese Gegenbewegung als ein Verschieben des Todes des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideo in den Bereich des Unbetrachtbaren zu verstehen.

Betrachten wir den Tod des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideo bedeutet es damit, dass wir uns nicht einem selbsterhaltenden elliptischen Diskursregime

49 Welche Signifikanz die Aufrechterhaltung einer bestimmten nationalen Selbstvorstellung gerade im US-amerikanischen Kontext hat, zeigt sich auch in den zensorischen Maßnahmen zum Schutz der nationalen Selbstvorstellung in Fortführung der Post-9/11-Rhetorik in den USA. Wie Marcel Hartwig (2011) darlegt, wurden durch die wiederholte Gleichsetzung mit und die diskursive Bezugnahme auf Pearl Harbor – der japanische Überraschungsangriff der US-Marinestation vor Honolulu am 7. Dezember 1941, der den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg markiert – die Anschläge des 11. Septembers als nationales Trauma gerahmt, aus dem die USA 1941 wie 2001 als Weltmacht mit einem gestärkten Nationalgefühl hervorging.

einer politischen Macht unterwerfen. Es bedeutet, uns selbst und diese politische Macht einer notwendigen gesellschaftspolitischen Debatte auszusetzen. Es bedeutet, die Repräsentationspraxis dieser bestehenden politischen Macht zu unterbrechen, die der Reproduktion der immer gleichen Bilder und Gegenbilder dient, wie sie auch Donna Haraway in ihren Arbeiten sichtbar gemacht und kritisiert hat. Das hier beschriebene und sich im nächsten Kapitel noch weiter ausbreitende Diffraktionsmuster des IS-Enthauptungsvideos des James Foley lässt sich damit als ein Geflecht von affektiv aufgeladenen Antworten an die performierte Kampfansage an die eigene (nationale) Selbstvorstellung lesen – in Form einer Verurteilung, einer Infragestellung, einer Verspottung oder einer Polemik in einem Kommentar, einem Selfie-Reaktionsvideo, einer Videoparodie oder einer Inszenierung einer Fake-Enthauptung. Eine mit einer solchen Antwort verbundene Verletzung der regulierten Grenzen der Sicht- und Betrachtbarkeit birgt allerdings auch die Gefahr einer Selbstverletzung, wenn sie zu einer Re-Performierung der ursprünglichen Grenzverletzung wird.

4.4 Von desillusionierenden Parodisierungen und identitären Selbstverletzungen

Die Selfie-Reaktionsvideos halten uns als Betrachtende dazu an, den Fake-Charakter eines Todesvideos nicht mehr unbedingt auf Grundlage videoästhetischer oder -technischer Aspekte oder eines Entstehungs- und Erscheinungskontexts zu beurteilen. Denn das Originalvideo ist im Moment unserer Betrachtung – wenn überhaupt – nicht direkt verfügbar. Motiviert durch eine infragestehende Authentizität von im Internet verfügbaren Todesvideos und das Versprechen eines affektiven Erlebnisses in der Betrachtung des Todes des Anderen soll dieser vielmehr an einer affektiven Reaktion auf die Todesszene festgemacht werden. In den zitierten Selfie-Reaktionsvideos macht sich dies bspw. dann bemerkbar, wenn die Kamera in einer halbnahen Einstellung auf die regungsarmen Gesichter der Selfie-Filmenden in einem sonst unbelebten Raum fixiert bleibt (vgl. Jamie Mitropoulos 2015). Die Selfie-Reaktionsvideos sind damit ein Beispiel dafür, inwiefern Affektivitäten als medientechnologisch bedingte Materialisierungen politischer Auseinandersetzungen um die Authentizität von Todesvideos beschrieben werden können.

Die mit den Selfie-Reaktionsvideos verbundene Debatte um den Fake-Status des Enthauptungsvideos des Nicholas Berg – welches für uns als Betrachtende des Selfie-Videos selbst nicht sichtbar ist und sich damit zunächst nur über die Reaktion der Selfie-Filmenden und die Tonspur des Videos manifestiert – leitet somit in Hinblick auf die elliptische Todeseinstellung im IS-Enthauptungsvideo des James Foley auf die Frage zurück: Was bedeutet es für unsere Wahrnehmung des

IS-Enthauptungsvideos als gefaktes oder authentisches Videomaterial, wenn diesen Bildern des Todes der Tod selbst abhanden kommt? Im ersten Abschnitt stellen wir uns diese Frage entlang einer Videoparodie einer israelischen Comediengruppe, die ausgehend von der fehlenden Todeseinstellung im IS-Enthauptungsvideo mit der filmreifen Inszenierungsweise der Enthauptungen des IS spielt. In Verbindung mit der Figuration der Zeugenschaft (vgl. Kapitel 3.3.2) wird hier ein prekäres Zeugenschaftsszenario im IS-Enthauptungsvideo ausgestellt, das sich nicht mehr aus der spezifischen Anordnung eines Nicht-Überlebenszeugnisses, wie es im Kontext der ›First-person‹-Handy-Todesvideos sichtbar wurde, speist. Dieses Zeugenschaftsszenario eines vermeintlich videografierten Todes wurzelt in einer zweifelhaften Involviertheit der Kamera. Im zweiten Abschnitt wandert unser Blick dann zu der Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung in Form einer videoaufgezeichneten Live-Performance der Identitären Bewegung Wien (IBW) in der Wiener Innenstadt. Die IBW kreiert mit dieser Nachstellung einer Enthauptung ein eigenwilliges Zeugenschaftsszenario einer identitären Grenzverletzung, um ihr selbstinszeniertes Identitätsdrama und ihre damit verbundenen politischen Ansprüche zu legitimieren.

4.4.1 »ISIS Bloopers«: Hinter den Kulissen des IS

Einen Tag nach Erscheinen des IS-Enthauptungsvideos des James Foley bestätigte die US-amerikanische Regierung die Authentizität des Videos: das FBI und die Geheimdienste sähen die Aufnahmen als echt an (vgl. Spiegel Online 2014c). Bereits zum Zeitpunkt der Authentizitätsmeldung waren auf YouTube und anderen Onlineplattformen Videos zu finden, die mit bildforensischen Mitteln das Enthauptungsvideo als Fake entlarvt haben wollten (vgl. bspw. aavo foas 2014). Nur sechs Tage später wurde dann auch in den Nachrichtenmedien vermeldet, dass nicht weiter benannte Experten die Echtheit des Videos anzweifelten: James Foley sei nicht vor, sondern hinter der Kamera hingerichtet worden (vgl. Focus Online 2014). Spätere Videos in Antwort auf das Enthauptungsvideo widmeten sich nun nicht mehr nur der Suche und Präsentation von Indizien für die Inauthentizität des Videos, sondern fokussierten den Vorgang des Fälschens selbst (vgl. bspw. Canadian Conspiracy 2014). Damit verschob sich die Aufmerksamkeit vom Tod des James Foley zum Video: zu seiner szenischen Anordnung als schauspielerisches und video- bzw. filmtechnisches Handwerk.

Mit diesem Gestus griffen auch eine Reihe parodistischer und satirischer Auseinandersetzungen das Thema der IS-Enthauptungsvideos auf. Hier treffen wir auf die Enthauptung eines Cartoon-Teletubbys, die in der veralbernden Nachstellung dem Original als videoteknisches Werk die Glaubhaftigkeit abspricht (vgl. LV Art Studio 2014). Wir stoßen auf ein ›How-to-Video, das die Enthauptung des James Foley zu einem trickreichen Kunstgriff erklärt (vgl. livingonplanetZ 2014).

Auch begegnen wir einer Hinter-den-Kulissen-Nachstellung israelischer Comedians, die die elliptische Todeseinstellung zu einer Drehpanne werden lässt (vgl. *bee-rech* 2015).⁵⁰ Letztere erreichte mit mehr als 8,5 Millionen Aufrufen eine breite Masse auf YouTube und schien auf das vorzugreifen, was über sieben Monate nach dem zuletzt erschienenen IS-Enthauptungsvideo erneut für Aufregung sorgte: Im Juli 2015 tauchte ein angeblich geleaktes Video im Internet auf, das Aufnahmen von der Studioproduktion eines IS-Enthauptungsvideos zeigen soll. Eine ukrainische Hackergruppe soll dieses, mehrere Minuten lange Videomaterial vom Laptop des damaligen US-amerikanischen Senators John McCain sichergestellt haben und bestätigte damit vermeintlich das, was die Videoparodien uns schon lange vorgeführt hatten (vgl. *AM+* 2015).⁵¹

»Than who records?!«: Eine lückenhafte Zeugenkette

In Anschluss an Butler (2009: 80 u. 85) ist die Kamera nicht bloß als eine technologische Voraussetzung des Bildes, sondern als Teil der Szene im Sinn ihres konstitutiven Außen zu betrachten. Hierbei verweise nicht nur der Bildrahmen auf die Gegenwart der Kamera, sondern auch die in den Bildern mitschwingende kommunikative Absicht, diese Szene an jemanden zu übermitteln. In Hinblick auf eine angenommene Zeugenschaft der Aufnahme (vgl. Kapitel 3.3.2) ist die Kamera im IS-Enthauptungsvideo zum einen konstitutiv in das aufgezeichnete Geschehen eingeschrieben, wenn es sich um einen Tod vor der und für die Kamera handelt. Zum anderen ist die Kamera auch konstitutiv für ein sich etablierendes Zeugenschaftsszenario, wenn die Kamera im IS-Enthauptungsvideo einen gewaltsamen Tod und die damit verbundene identitäre Grenzverletzung mitveranlasst und bezeugt, indem sich die Erfahrung des Todes in die Aufnahme wie auch in ihre Anordnung einschreibt: in die Szene, in den videotechnischen Produktions- und Rezeptionsapparat und in uns als Betrachtende der Aufnahme. Allerdings sind beide konstitutive Momente der Kamera im IS-Enthauptungsvideo prekär. Mit der elliptischen Todeseinstellung ist die Involviertheit der Kamera im zentralen Augenblick des Geschehens – dem Akt der Enthauptung – zweifelhaft. Damit gerät auch der Status ihrer Zeugenschaft ins Wanken. Gerade mit der parodistischen Auseinandersetzung der

50 Die genannten parodistischen Videos sind auf YouTube abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=vxnVW36OgsU>> (*TELETUBBIES GET KILLED – DIE CARTOON ANIMATION – FAKE ISIS BEHEADING EXECUTION*), <https://www.liveleak.com/view?t=85f_1409023450> (*How They FAKED the James Foley Execution – Full Version*) und <<https://www.youtube.com/watch?v=Qz3oWmDUW1Q>> (*ISIS Bloopers*).

51 Auf YouTube kursieren zahlreiche Versionen dieses Videomaterials in unterschiedlichen Längen, Qualitäten und Verarbeitungen. In der Medienberichterstattung griff vor allem die Boulevardpresse, bspw. der Daily Star, und rechtspopulistische Medien, bspw. die Epoch Times und anonymousnews.ru, dieses Videomaterial auf (vgl. *McKeown* 2015; *Epoch Times* 2015, *anonymousnews.ru* 2016).

israelischen Comediengruppe *beerech*⁵² wird dabei sichtbar, dass die angenommene Involviertheit der Kamera bei der elliptischen Todeseinstellung im Video ein bedeutender Aspekt in unserer Wahrnehmung des IS-Enthauptungsvideos des James Foley ist. Genauer gesagt ist es die konstituierende Rolle der Kamera für die Zeugenschaft und das Zeugnis eines gewaltsamen Todes vor der und für die Kamera und der damit verbundenen identitären Grenzverletzung, der diese zentrale Bedeutung zukommt.

Die *beerech*-Videoparodie setzt mit der bekannten Statementszene des Jihadi John aus den IS-Enthauptungsvideos ein: Auf das Verlesen einer Filmklappe auf Arabisch begleitet durch einen englischen Untertitel »Kill and rub the infedels [sic] take 1« und das Schlagen der Filmklappe folgt eine halbtotale Frontaleinstellung eines knienden, kaukasisch aussehenden Mannes im orangenen jumpsuit. Seine Hände hält er hinter den Rücken als seien sie gefesselt. Links neben ihm steht ein schwarzvermummter Mann, der über der rechten Schulter ein Maschinengewehr trägt. In der linken Hand hält er ein Messer. Die Kulisse zeigt einen sandigen Abhang oder Hügel mit Grasböschungen und einen wolkenverhangenen Himmel. Mit drohend erhobenem Messer spricht der Vermummte in die Kamera: »President Obama, your policy against the Islamic state – Has brought us once again«, der Vermummte senkt den Arm und zeigt mit dem Messer auf den Knieenden, »to kill an American citizen.« Mit wiedererhobenem Messer fährt der Vermummte mit einem Versprecher fort: »Under those circunstamsens«. Aus dem Off berichtet eine Männerstimme: »Circumstances!« Schnitt. Mit einem piependen Ton – Piep! – erscheint wieder die Filmklappe im Bild. Mit Schlagen der Klappe setzt die Einstellung erneut ein: »Under those circunsances.« – »CUT!« ertönt aus dem Off. Schnitt. Piep! Die Einstellung wiederholt sich mehrere Male mit Versprechern und Korrekturen aus dem Off und von Seiten des Knienden im orangenen jumpsuit. Schließlich gelingt die Einstellung, doch es folgen weitere Unterbrechungen: Einmal niest der Kniende bei einer Aufnahme, muss die Nase geputzt bekommen und neu gepudert werden. Ein anderes Mal nutzt der Kniende in einem günstigen Moment die Gelegenheit für einen Fluchtversuch – unter dem erstaunten Blick seines vermeintlichen Entführers, denn er trägt keine Handschellen. Mit beiden Darstellern zurück auf Position setzt die nächste Aufnahme an einer späteren Stelle des Statements an. Nach Verlauten der letzten Forderungen an den US-amerikanischen Präsidenten Obama setzt der Vermummte zur Enthauptung an und schneidet sich mit dem Messer in den Finger. Nach einer längeren Szene um den verletzten Finger, erscheint schließlich mit einem »CUT!« aus dem Off ein verzerrtes Testbild mit

52 Die israelische Comediengruppe verwendet für ihren Namen und in ihrer Selbstbeschreibung auf YouTube das hebräische Schriftsystem. Die hier verwendete Übersetzung des Namens in das lateinische Schriftsystem stammt von der Facebook-Adresse der Comediengruppe. Vgl. <<https://www.facebook.com/beerech>>.

einem lauten Rauschen. Schnitt. Der Vermummte steht nach vorne gebeugt über dem Knienden, von dem wir nur den Torso bäuchlings und die ausgestreckten Beine auf dem Boden liegend sehen. In der rechten Hand hält er das Messer und richtet sich langsam auf. »t's [sic] a wrap! It's a wrap!« ertönt es aus dem Off begleitet von Beifall und Jubeln. Von der Filmcrew erscheinen der Aufnahmeleiter und der Soundtechniker im Bild und feiern gemeinsam mit dem Darsteller den gelungenen Abschluss der Dreharbeiten. »Very good, very good«, hören wir aus dem Off, während der Aufnahmeleiter sich der Kamera zuwendet und leicht gebeugt auf diese zugeht. In einer Großaufnahme blickt er in die Kamera. Sein Gesicht verzieht sich: »Red light!« bemerkt er. Er bewegt sich ein Stück zurück und führt mit ausgestrecktem Arm auf die Kamera deutend aus: »Oh NO! It didn't record!« Der Vermummte wendet sich ebenfalls der Kamera zu: »-didn't record?« Er beugt sich nach vorne und blickt direkt in die Kamera: »What do you mean didn't record?« Entsetzt blickt der Aufnahmeleiter weiter auf die Kamera. Der Vermummte richtet sich auf und wendet sich an ihn. Mit erhobenem und verbundenem Zeigefinger spricht er zu ihm: »But it's only one take!« Am linken Bildrand beugt sich auch der Soundtechniker zur Kamera und ruft: «-Didn't record«, während der Vermummte vorwurfsvoll gestikulierend den Aufnahmeleiter adressiert: »You should have record!« Die Schuld von sichweisend antwortet dieser: »Me? Record? I don't record« – »What do you mean you don't record? Than [sic] who records?!« entgegnet der Vermummte aufgebracht. (vgl. Abb. 29) Der Aufnahmeleiter richtet seinen Blick auf den Soundtechniker: »Ismail records...« Der Vermummte dreht sich langsam zu diesem um. Der entgegnet mit entsetzter Verwunderung und auf sich selbst deutender Handbewegung: »-Ismail records?« Schnitt. Piep! Die Szene beginnt von Vorne mit neuen Darstellern: Ismail kniet mit der Mikrofonstange in der rechten und einem Tongerät in der linken Hand im Sand. Neben ihm steht der Mann mit weißem Schal. Er hat eine schwarze Sturmmaske über das Gesicht gezogen. In der linken Hand hält er ein Messer. Mit einer antreibenden Handbewegung sagt er zu Ismail: »Roll sound.« Ismail blickt zu ihm hoch und nickt in leisem Ton: »Running«. Der Aufnahmeleiter richtet seinen Blick zur Kamera und beginnt mit erhobenem Messer: »President Obama,« Schnitt. Piep! Das Video endet. (vgl. beerech 2015)⁵³

In Hinblick auf die Abu-Ghraib-Folterfotos schreibt Butler (2009: 80), dass in dem Moment, in dem das Fotografieren dieser Akte öffentlich debattiert wurde, sich die Szene der Fotografien erweiterte. Sie umfasste nicht mehr bloß die räumliche Situation des Drehorts und das soziale Szenario des Gefängnisses, sondern auch die gesamte soziale Sphäre in der die Fotografien gezeigt, gesehen, zensiert, publiziert, diskutiert und debattiert wurden. In diesem Sinn habe sich die Szene der Fotografien mit der Zeit verändert. Übertragen auf die Vorstellung einer Zeugenkette zwischen Aufnahme und bezeugenden Betrachtenden (vgl. Kapitel 3.3.2)

53 Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.24 zu finden.

Abb. 29: *beerech* (2015): *ISIS Bloopers*

lässt sich entsprechend von einem veränderten Zeugenschaftsszenario sprechen, wenn die Akteure dieser erweiterten sozialen Sphäre als bestätigende, widerlegende oder wertende sekundäre Zeugen in Erscheinung treten. In dieser Erweiterung mag das Zeugnis in unveränderter Form weitergeführt, abgewandelt oder widerlegt werden. Es kann überlagert und verstärkt, oder abgeschwächt und sogar ausgelöscht werden.

Mit dem Enthauptungsvideo des James Foley zeigt sich ein solcher Differenzeffekt für das Zeugenschaftsszenarios eines vor der und für die Kamera gewaltsamen Todes und der damit verbundenen identitären Grenzverletzung, wenn die an der elliptischen Todeseinstellung festgemachte Authentizität des Videos – d.h. die Glaubwürdigkeit der Aufnahme als Bezeugung einer Enthauptung – zum Gegenstand einer Videoparodie einer israelischen Comedian-Gruppe wird. Diesen Differenzeffekt fokussierend geht es in der *beerech*-Videoparodie gerade nicht um den Todesstatus des James Foley. Es geht nicht um die Frage, ob dieser noch lebt oder tatsächlich gestorben ist – auch wenn sich im Zuge der Debatte um die Authentizität des IS-Enthauptungsvideos des James Foley Stimmen meldeten, die dessen Tod selbst in Frage stellten (vgl. Lourdes 2014). Denn der Zu-Enthauptende stirbt in der Parodie, um mit Entdecken der Nicht-Aufzeichnung gemeinsam mit dem Enthaupter durch ein Mitglied der Filmcrew ersetzt zu werden. Es geht vielmehr darum, ob der Tod im Video eine ausgeschnittene Szene oder ein nicht-dokumentiertes Ereignis ist und die Aufnahme damit ein Zeugnis des vor der und für die

Kamera gewaltsamen Todes ist oder nicht. Es geht darum, ob die Kamera Anlass und Augenzeuge der Enthauptung ist und ihr Videozeugnis eine identitäre Grenzverletzung bedeuten kann oder bloß ein unterhaltsames Schauspiel ist. Es geht darum, ob wir auf ein ungestelltes Geschehen blicken oder bloß auf ein Filmset, an dem der Zu-Enthauptende wie auch der Enthaupter austauschbare Darsteller sind, deren Identität für die Umsetzung des Drehbuches keine Rolle spielt, sondern lediglich ihre überzeugende Performance vor der und für die Kamera. In der *beerech*-Videoparodie materialisiert sich damit ein Moment, in dem die an uns als Betrachtende adressierte performierte Lebensbedrohung im IS-Enthauptungsvideo ihren identitären Bezugspunkt, ihre Gerichtetheit auf unsere nationale Selbstvorstellung und den damit verbundenen Horror einer identitären Grenzverletzung zu verlieren scheint, wenn die Kamera den Tod des Zu-Enthauptenden nicht dokumentiert und die Aufnahme damit keine Zeugenschaft für den gewaltsamen Tod übernimmt.

Was damit in der öffentlichen Debatte um die Authentizität bzw. die Zweifelhaftheitigkeit des IS-Enthauptungsvideos, die mit der *beerech*-Videoparodie eindrucksvoll aufgegriffen und parodiert wird, zur Verhandlung steht, ist die Glaubwürdigkeit des durch die Aufnahme abgelegten Zeugnisses über die szenische Anordnung der Todeseinstellung. Ihr kritischer Punkt ist die Leerstelle einer durch die Kamera bezeugten oder nicht-bezeugten Enthauptung. Geht hierbei die Kamera als konstitutives Außen der Todeseinstellung und damit als eine konstitutive Größe des Zeugenschaftsszenarios verloren, verändert sich die Szene und damit das Videozeugnis: Wir sehen in der Betrachtung des Todes des Anderen nicht mehr eine in Szene gesetzte performierte Lebensbedrohung und einen in Szene gesetzten absoluten Tabubruch einer identitären Grenzverletzung. Wir sehen die Inszenierung einer vorgetäuschten identitären Grenzverletzung.⁵⁴ Wenn die *beerech*-Videoparodie somit vorschlägt, dass die Enthauptung des James Foley durch langwierige und mühselige Filmaufnahmen gerahmt ist, in deren Zentrum eine verpatzte Todeseinstellung steht, ist es gerade nicht die Bewusstwerdung darüber, dass der Tod des James Foley Teil einer Inszenierung gewesen sein könnte, die sich als eine desillusionierende Erfahrung der Betrachtenden manifestiert. Mit der Behauptung, dass es sich um eine versehentliche Leerstelle im Video aufgrund einer mangelhaften Performance vor und hinter der Kamera handelt, liegt die Desillusionierung darin, dass die Aufnahme keine Zeugenschaft für den Tod des Anderen vor der und für die Kamera übernimmt. Die technisch ausgereifte Bildmontage des Videozeugnisses der

54 Susan Sontag (2003: 41f.) verweist bereits darauf, dass ein Gemälde oder eine Zeichnung noch als Fälschung bezeichnet wurde, wenn sich herausstellte, dass es nicht von dem Künstler stammt, dem es zugeschrieben wurde. Dahingegen werde eine Fotografie oder ein filmisches Dokument im Fernsehen oder Internet als Fälschung betrachtet, wenn sich herausstelle, dass dieses den Betrachtenden über die abgebildete Szene täuscht.

Enthauptung erscheint damit als eine vertuschende Technik. Mit der Ausstellung dieser lückenhaften Zeugenkette nehmen wir dann das gesamte Zeugenschaftsszenario des IS-Enthauptungsvideos und mit ihm den identitären Bezug des zu bezeugenden Todes als zweifelhaft wahr. Die elliptische Todeseinstellung wird so zum Ankerpunkt einer Politik der Bedeutung, die unsere Wahrnehmung des Todes des Anderen und des Videos selbst wesentlich mitbestimmt: Ist es ein Tod, der die Grenze unserer identitären Selbstvorstellung verletzt oder diese unberührt lässt? Ist es ein Video, mit dessen Betrachtung sich eine identitäre Grenzverletzung performiert oder in dem sich bloß die Illusion einer solchen materialisiert? Für den IS steht hier nicht weniger als der Effekt seiner gewaltsamen Identitätspolitik zur Verhandlung.

»No Americans were harmed during the making of this film«: Identitäre Grenzsetzungen

In der *beerech*-Videoparodie schlägt die mit dem IS-Enthauptungsvideo verbundene horrorhafte Erfahrung einer identitären Grenzverletzung in ein – mitunter obszönes – Gelächter um. Denn der dort angezeigte absolute Tabubruch eines vor der und für die Kamera vollzogenen Todes des Anderen wird mit einer verspotternd spielerischen Geste an ein fiktives Filmset überführt, an dem die Bestimmtheit dieses Todes ausgesetzt zu sein scheint. Die elliptische Videomontage des IS-Enthauptungsvideos erscheint uns dann nicht mehr als bändigende Maßnahme eines extremen Körperhorror, die den Blick auf die Performierung einer identitären Grenzverletzung fokussiert. Sie tritt als vermeintlich notwendige Schnitttechnik zum Ausgleich einer mangelhaften Filmproduktion auf, die die illusorische Erfahrung des Horrors einer identitären Grenzverletzung der Betrachtenden ermöglichen soll. So gesehen vollzieht die Videoparodie mit ihrem Zitat des IS-Enthauptungsvideos eine Bewegung vom Horror einer identitären Grenzverletzung zu einer unterhaltenden Desillusionierung der Betrachtenden. Das desillusionierende Moment liegt dabei nicht zuletzt in der spielerischen Offenlegung der phantastischen Vorstellung der Kamera als reines Repräsentationsmedium. Die enttarnende Bewegung dieses Phantasmas wird dabei zugleich zu seiner Aufrechterhaltung, wenn am Ende der Videoparodie angedeutet wird, dass letztlich auch noch der Soundtechniker zur Behebung der verpatzten Todesaufnahme vor der Kamera sterben muss.

Die Bewegung von einer horrorhaften zu einer unterhaltenden Wahrnehmung in der *beerech*-Videoparodie ist dabei allerdings keine auslöschende, sondern eine verschiebende. Dies zeigt sich, wenn ein mitunter obszönes Gelächter zum Kristallisationspunkt identitärer Grenzsetzungen unter den Kommentierenden wird. So löste eine mit einer identitären Selbstbezeichnung versehene positive Kommentie-

nung der Parodie eine Diskussion um die Angemessenheit sowohl der Parodisierung eines Enthauptungsvideos als auch der identitären Markierung selbst aus:

»**Grizzly** As a westerner this made me laugh and wish they where [sic] really like this and we could all joke with one another« (beerech 2015)

»**Moot** as a westerner, this is fucking ridiculous. making a parody about a fucking beheading? fuck off.« (beerech 2015)

»**xsemi gaming** Grizzly Bear ha this is how we say fuck isis« (beerech 2015)

»**Moot** are you fucking kidding me? ›this is how we say fuck Isis‹. Yeah, you really showed them, by dressing up and spreading their propaganda for them, and making a mock out of a fucking execution?... It's one thing to act edgy and fuck with people online, but to actually go through with this ridiculous idea and upload it is just cringe worthy. Fuckin' didn't even make it funny, what's the point? ~£D&¥~« (beerech 2015)

»**Micheal Wilson** Moot no body cares if u r a westener, and no body cares what u say other people can find funny« (beerech 2015)

Eine solche identitäre Markierung, wie wir sie hier mit der Selbst- und Fremdbezeichnung ›westerner‹ sehen, begleitet einen großen Teil der Kommentierungen. Hier begegnen wir sowohl positiven Hervorhebungen der Parodisierung, die sogar muslimische Betrachtende oder Betrachtende bestimmter Nationalitäten und Konfessionen zum Lachen bringt, als auch abwertenden Bemerkungen, wenn die Autorenschaft israelischer Komiker negativ betont wird:

»**Bootable** As a Muslim. I wanna say only one thing to the creator of this video . This is hilarious :D« (beerech 2015)

»**J*** Israel making fun of their own creation... oh the irony...« (beerech 2015)

»**Badr Haddy** as a Muslim this made me laugh respect to those Jews brothers« (beerech 2015)

»**Heil Cheesecakes** lkr? I am from lebanon and i'm laughing my ass off!« (beerech 2015)

»**Beker A** Ahahhaah,i am mauslim [sic] but,its so funny :)« (beerech 2015)

»**ahmed laith** im muslim from iraq and i say that was funny« (beerech 2015)

»**google account** Good job you have a sense of humor. If you were an angry muslim whos strict by quran and hadith youd be angry and want to kill them. Thankfully youre not an angry muslim« (beerech 2015)

Diese selbst- oder fremdbezogenen identitären Markierungen in den Kommentaren zur *beerech*-Videoparodie verbinden sich dabei in einer besonderen Weise mit der Frage des angemessenen Darstellbaren. In der Betrachtung und Reaktion dieser geht es hier nicht mehr bloß um ein ›Was‹ des inhaltlich Dargestellten, sondern vor allem um ein ›Wer‹: Wer angemessener Weise das IS-Enthauptungsvideo parodisiert darstellen kann und wer sich über diese parodisierte Darstellung angemessener Weise amüsieren, empören oder entsetzen kann. Innerhalb dieser Aushandlung des Darstellbaren entlang identitärer Grenzen verweisen die Kommentare auf eine grundsätzliche Verletzbarkeit von identitären Selbstvorstellungen, die der unterhaltenden, desillusionierenden Geste der *beerech*-Videoparodie als Antwort auf ein Enthauptungsvideo des IS eingeschrieben ist. Besonders deutlich findet sich dies in einem mokierenden Kommentar, der sich an dem bekannten Höchstprädikat ›No Animals Were Harmed‹ der American Humane Association (AHA) für einen angemessenen Umgang mit tierischen Darstellenden im Abspann von Filmen orientiert (vgl. American Humane 2016; Volk 2014): »Attention No Americans were harmed during the making of this film.« (LispyJared@beerech 2015) In diesem Verweisungszusammenhang wird eine generelle Schutzbedürftigkeit und damit vorausgesetzte prinzipielle Verletzbarkeit der Darstellenden unterstellt. Die identitäre Markierung erhält jedoch erst durch ihre Situierung innerhalb der öffentlichen Auseinandersetzung um die Wahrnehmung und Bedeutung der IS-Enthauptungsvideos ihre besondere Signifikanz. Nur in Antwort auf eine grundsätzliche Verletzbarkeit einer nationalen Selbstvorstellung, die sich in den IS-Enthauptungsvideos entlang einer konkreten Gegenfigur mit definierten gebietsbezogenen, religiösen und politischen Souveränitätsansprüchen her- und ausstellt, erreicht sie ihre spezifische Bedeutung. Die identitäre Grenzverletzung mit der Betrachtung des Todes des Anderen im IS-Enthauptungsvideos wird damit in der *beerech*-Videoparodie nicht aufgehoben. Sie wird in Form einer grundsätzlichen identitären Verletzbarkeit in die Reaktion auf eine parodisierte Betrachtung des Todes des Anderen verschoben und dort neu verhandelt. Dort wird die Bedrohung einer identitären Selbstvorstellung fort- und weiter ausgeführt, wenn bestimmte nationale, religiöse und kulturelle Selbst- und Fremdvorstellungen adressiert und ausgehandelt werden, die im IS-Enthauptungsvideo selbst keine explizite Adressierung erfahren. Begegnen wir der *beerech*-Videoparodie hierbei im Sinn einer (unterhaltsamen) Hintergrundgeschichte, treffen wir mit der Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung der Identitären Bewegung Wien (IBW) auf eine eigensinnige Weitererzählung derselben.

4.4.2 »ISIS-Enthauptung mitten in WIEN«: Die identitäre Selbstverletzung

Eine ganz andere Antwort auf die identitäre Grenzverletzung, die mit der Betrachtung des Todes des Anderen im IS-Enthauptungsvideo vollzogen wird, sehen wir in einem Video mit dem Titel *ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015*. Das Video wurde auf dem YouTube-Kanal *Ersterreicherr*⁵⁵ am 21.12.2015 hochgeladen und zeigt eine Fake-IS-Enthauptung aufgeführt von der Identitären Bewegung Wien (IBW) in der Wiener Innenstadt. Begleitet zunächst von mikrofonverstärkten Rufen: »No Border! No Nation!«, dann von dem Chorus und dem zweiten Vers des englischsprachigen IS-Song-Titels *For the sake of Allah*⁵⁶ und von undeutlichen Sprechchören, findet die Nachstellung in einer belebten Einkaufsstraße statt. Gemeinsam mit Passanten und vier Polizeibeamten beobachten wir eine Frau und einen Mann in westlicher Kleidung, wie sie auf der Straße vor einer Ladenzeile knien. Vor sich halten sie weiße Pappschilder mit der schwarzen Aufschrift ›REFUGEES WELCOME‹ und drei schemenhaften Figuren, die eine fliehende Familie (Vater, Mutter und Kind) darstellen. Hinter ihnen stehen zwei vermummte Männer in militärischer Kleidung. Rechts neben ihnen halten eine Frau im schwarzen Ganzkörperschleier und ein ebenfalls vermummter Mann in militärischer Kleidung ein großes Banner im Look der Flagge des IS hoch. Der Vermummte hinter dem knienden Mann ruft mehrmals »Allahu Akbar!« ins Mikrofon, während mehrere Personen versuchen die Szene zu stören und weggeschubst werden. Der Vermummte hinter dem knienden Mann hebt ein Messer an dessen Kehle und imitiert eine Schnittbewegung. Der Kniende fällt bäuchlings zu Boden. Regungslos hält er das ›REFUGEES-WELCOME‹-Schild gut sichtbar aufrecht. Das Messer wird weitergereicht und die Szene wiederholt sich mit der knienden Frau (vgl. Abb. 30). In der versammelten Menschenmenge kommt es zu kleineren Handgemengen. Die Musik des IS-Songtitels verstummt. Wir hören ein Durcheinander

55 Nicht nur der Kanalname deutet auf neo-nationalistische Affiliationen hin, sondern auch die auf dem Kanal zur Verfügung gestellten Videos, die eine ganze Reihe an Bildmaterial von Ausschreitungen bei Straßendemonstrationen, Kundgebungen und Fußballspielen zeigen. Auch finden sich Aufnahmen von weiteren Kundgebungen der IBW. In der Selbstdarstellung des Kanals wird dabei nicht auf die in den Videos sichtbare Gewalt verwiesen – die sogar das vordergründige Motiv des Kanaltrailers ist –, sondern in einem möglichst neutralen Ton der Inhalt der Videos als Aufnahmen von Einsatzfahrten, Demonstrationen und Fußballspielen mit Fokus auf die Fanszene beschrieben. Der Kanal selbst hatte am 06.11.2018 9.727 Abonnenten und stellte über 300 Videos zur Verfügung. Das zitierte Video hatte zum Zeitpunkt der Sichtung 1.021.218 Aufrufe und ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=WwRV2bYGa5E>> abrufbar.

56 Der Song wurde vom IS gemeinsam mit einem Musikvideo veröffentlicht, das bspw. auf LiveLeak unter <https://www.liveleak.com/view?t=db2_1449087213> verfügbar ist (vgl. MrSmith305 2015). Der dazugehörige Songtext ist auf <<https://genius.com/Islamic-state-for-the-sake-of-allah-annotated>> abrufbar (vgl. basedgangstress 2016).

an Stimmen und Rufen im Hintergrund. Die Polizeibeamten sind bemüht Übergriffe von Passanten auf die Szene zu verhindern. Dann spricht ein Mann ins Mikrofon: »Wir wissen nicht, wann das nächste hier passiert. Wir wissen es nicht, weil kein Mensch weiß, wie viele Schläfer durch die Grenzen gekommen sind. Wir wissen es nicht, weil kein Mensch kontrolliert hat, wer in unser Land kommt. Diese Leute, die ›REFUGEES WELCOME‹ schreien, haben auch Terroristen...« Eine Überblende schneidet seine Worte ab. Die Ansprache fährt aus einem anderen Blickwinkel fort: »Diese Leute sind schuld an der Gefahr, die wir heute in Europa haben. Sie sprechen von ›Frieden folgt‹, aber was wir sehen ist Überfremdung und Islamisierung. Wir sind die Kraft, die österreichische Werte und Traditionen verteidigt und wir werden weitermachen, bis unsere Heimat gesichert ist.« Die Sprechchöre aus der Menschenmenge halten an. Der Mann am Mikrofon stimmt zu einem Sprechgesang an: »Festung Europa! Macht die Grenzen dicht!« (vgl. Ersterreicherr 2015: 0:00-2:13)⁵⁷

Abb. 30: Ersterreicherr (2015): ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015



57 Diese Inszenierung einer Fake-ISIS-Enthauptung ist nicht die erste Aktion dieser Art, mit der die IBW für Aufsehen sorgte. Bereits am 14.09.2014, einen Tag nach dem das dritte ISIS-Enthauptungsvideo eines westlichen Staatsbürgers veröffentlicht wurde, stellte die IBW im Zentrum Wiens eine Hinrichtungsszene nach (vgl. Vienna Online 2014). Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.25 zu finden.

Im Gegensatz zum IS-Enthauptungsvideo mit seiner elliptischen Todeseinstellung schließt die IBW-Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung den Moment des Todes in ihre Nachstellung ein und macht ihn zu einem tragenden Element ihrer Dramaturgie. Damit bringt die IBW nicht nur den imaginierten Moment des Todes im IS-Enthauptungsvideos in den Erfahrungsraum einer Straßenszene und lässt die existenzielle und identitäre Bedrohung des IS-Enthauptungsvideos zu unserer möglichen Alltagserfahrung werden. Sie versichert uns als Betrachtende eines vor der und für die Kamera inszenierten Todes des Anderen auch einer Zeugenschaft und eines Zeugnisses, die im IS-Enthauptungsvideo selbst zweifelhaft bleiben. Sie bringt die Gefahr einer identitären Grenzverletzung von dem unverorteten Erfahrungsraum einer undefinierten Wüstenkulisse im IS-Enthauptungsvideo in den verorteten Erfahrungsraum einer alltäglichen Straßenszene unseres mittelbaren Lebensumfelds.

Die Anordnung der videoaufgezeichneten IBW-Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung als Live-Performance in der Wiener Innenstadt erweitert dabei das ursprüngliche Zeugenschaftsszenario des IS-Enthauptungsvideos in signifikanter Weise. Denn die Passanten in der Einkaufsstraße fungieren gemeinsam mit der Kamera sowohl als primäre Zeugen als auch als unmittelbare Adressaten der nachgestellten identitären Grenzverletzung. Wir als Betrachtende der Videoaufzeichnung der Inszenierung werden dann nicht nur zu sekundären Zeugen einer Fake-IS-Enthauptung, sondern auch zu primären Zeugen der Performierung der identitären Grenzverletzung in der Einkaufsstraße der Wiener Innenstadt. Wenn sich hierbei die im IS-Enthauptungsvideo artikulierte identitäre Grenzverletzung erst mit der Betrachtung des Todes des Anderen performiert, ist die Ausstellung dieser Betrachtung in der Videoaufzeichnung ein zentraler Aspekt der IBW-Inszenierung: Mit ihr wird die Performierung der identitären Grenzverletzung durch unsere Betrachtung bereits vorweggenommen. Zugleich wird sie wiederholt und bestätigt. Die IBW-Inszenierung tritt in diesem Zeugenschaftsszenario dann an die Leerstelle der elliptischen Todeseinstellung im IS-Enthauptungsvideo und bezeugt nicht nur den Tod des Anderen vor der und für die Kamera, der im IS-Enthauptungsvideo selbst zweifelhaft bleibt. Sie bezeugt auch die mit der Betrachtung des Todes des Anderen verbundene Performierung einer Verletzung unserer identitären Selbstvorstellung. Die IBW-Inszenierung ist damit Ausdruck einer aggressiven Identitätspolitik, die sich gerade nicht im Gegenüber der gewaltsamen Identitätspolitik des IS positioniert. Als konkrete Materialisierung in unserem mittelbaren Erfahrungsraum ist sie ihre Fortführung.

Mit der Verschiebung des zunächst auf ein Video beschränkten Horrors einer identitären Grenzverletzung in den Erfahrungsbereich des alltäglichen Lebens, wird mit der Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung in der Wiener Innenstadt dabei auch eigens eine identitäre Grenzverletzung performiert. Diese gibt der Identitären Bewegung ihren Antrieb, wenn sie, wie es in einem Feature-Beitrag

des WDR vom 04.03.2018 heißt, ein »Identitätsdrama« (Gogos 2018: 3) – hier in Form einer gefakten IS-Enthauptung – in Szene setzt. Wenden wir uns hierbei den Straßenprotesten in Ägypten im Zuge des Arabischen Frühlings zu, wird sichtbar, dass die eigene Performierung einer identitären Grenzverletzung in Anschluss an das IS-Enthauptungsvideo ein wesentlicher legitimierender Aspekt des politischen Anspruchs der Identitären Bewegung ist. Judith Butler (2011: 111) hebt zu den Protesten auf den Straßen um den Tahir-Platz hervor, dass die in deren Rahmen artikulierten politischen Ansprüche auch immer schon deren Performierung einschließen. Die Verteidigung der eigenen europäischen Selbstvorstellung gegenüber einer selbstinszenierten und performierten identitären Bedrohung wird in diesem Sinn mit dem Zitat der IS-Enthauptungsvideos innerhalb einer Straßenszene in der Wiener Innenstadt zu einer konkreten Gefahr stilisiert (vgl. Bruns/Glösel/Strobl 2017).

Mit ihrer Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung beansprucht dabei nicht nur die IBW den öffentlichen Raum einer Einkaufsstraße in der Wiener Innenstadt für sich, indem sie sich in ihm versammelt und ihn zur Bühne ihres Identitätsdramas macht. Mit der öffentlichen Nachstellung einer IS-Enthauptungsszene geht es hier weniger um eine Infragestellung des Unterschieds von Privatem und Öffentlichem, wie es Butler (ebd.) für die Straßenproteste in Ägypten während des Arabischen Frühlings formulierte. Vielmehr geht es um eine Infragestellung des Unterschieds zwischen dem unverorteten Möglichkeitsraum der IS-Enthauptungsvideos und dem verorteten Möglichkeitsraum der Wiener Innenstadt, wenn der eine im anderen zitiert und refiguriert wird. Mit diesem refigurierenden Zitat bringt die IBW auch den IS in den öffentlichen Raum der Wiener Innenstadt und unterstellt dessen Beanspruchung durch den IS, wenn sie dem IS eine körperliche Präsenz in diesem mit ihrer Live-Performance einer Fake-Enthauptung nach seinem Vorbild verschafft. Es ist eine Sicht- und Hörbarkeit des IS in einem öffentlichen Raum, die mit Butler (2011: 117 u. 120) für ein politisch wirksames In-Erscheinung-treten und eine politische Wirksamkeit von artikulierten Ansprüchen in diesem die Voraussetzung ist. Entsprechend wird in diesem Geschehen nicht nur die Einkaufsstraße der Wiener Innenstadt zur Plattform der performierten politischen Ansprüche der IBW, sondern auch zur Plattform des IS, seiner Bedrohung unserer identitären Selbstvorstellung und seines Souveränitätsanspruchs.

Die mit den IS-Enthauptungsvideos von Außen an uns gerichtete identitäre Bedrohung wird damit als eine Verletzung der identitären Grenzen von Innen heraus vollzogen: Die selbstinszenierte identitäre Grenzverletzung wird zu einer identitären Selbstverletzung, wenn die IBW mit ihrer Nachstellung eigens einen Raum der Verletzung einer selbstauserufenen europäischen Identität⁵⁸ schafft.

58 Diese »europäische« Identität ist Kern der Selbstdefinition der Identitären Bewegung (vgl. Bruns/Glösel/Strobl 2017).

Die Übergriffversuche aus dem Zuschauerraum sind dann nicht nur als Störungen der Performance zu sehen, sondern als Störungen des Vollzugs ebendieser Selbstverletzung. So ist dann auch deren Verhinderung nicht bloß auf den Schutz des Raumes einer Performance gerichtet. Es ist ein Schutz der Grenzen dieses selbstgeschaffenen Raumes einer identitären Selbstverletzung, der zum Schauplatz eines Kampfes der Nationenbildung wird. So zeigt sich das Paradox einer Bewegung, die unter dem Anspruch der Aufrechterhaltung und Verteidigung ihrer identitären Selbstvorstellung die Verletzung eben dieser zur konstituierenden Bedingung ihrer Selbstvorstellung und zu ihrer ideologischen Prämisse macht. Es ist das Paradox einer aggressiven identitären Politik als Antwort auf die gewaltsame Identitätspolitik des IS, die die Virtualität einer vollzogenen Grenzverletzung aufruft und das Narrativ eines identitären Horrors für den IS fortschreibt und seinen Identitätskampf fortführt. In dieser Inszenierung droht das widerständig videografierende syrische Volk, das mit den ›First-person‹-Handy-Todesvideos noch in den diskursiven Ellipsen des syrischen Regimes sichtbar wurde, endgültig aus unserem Blickfeld zu verschwinden, wenn identitäre und nationale Selbst- und Fremdvorstellungen in einer aggressiven Weise unsere öffentlichen Lebensräume und medialen Bildflächen zu okkupieren suchen.

In ihrer Beobachtung zu den Straßenszenen der Proteste in Ägypten während des Arabischen Frühlings konstatiert Butler dabei, dass diese erst zu dem politisch wirksamen Ereignis werden, das sie sind, wenn sie von ihrer Lokalität hinaus übermittelt und »in einem globalen Medium konstituiert [werden]« (Butler 2011: 120; vgl. Kapitel 3.3.1). Folgen wir Butler in diesem Argument, tritt die wesentliche Rolle der Videoaufzeichnung und -veröffentlichung in der Inszenierung eines europäischen Identitätsdramas der IBW hervor: Die politische Wirksamkeit der performierten inneren Grenzverletzung einer europäischen Selbstvorstellung wird mit der videografierenden und veröffentlichenden Handlung von der lokalen Verortung in der Wiener Innenstadt zurück in eine globale Multilokalität der sozialen Medien und Nachrichtenmedien überführt. Die IBW-Inszenierung eines eigenen europäischen Identitätsdramas in Antwort auf eine selbstvollzogene identitäre Grenzverletzung wird zu eben diesem in der Lokalität der Wiener Innenstadt politisch wirksamen europäischen Identitätskampf, wenn sich das Geschehen einer Straßenszene als Videoereignis in den sozialen Medien und den Nachrichtenmedien über sich hinaus konstituiert. Auf diese Weise wird ein gemeinsamer Erscheinungsraum eines europäischen Identitätskampfes einer Straßenszene und einer Videoszene in Antwort auf eine identitäre Selbstverletzung geschaffen, der »gleichzeitig hier und dort« (ebd.) stattfinden kann.

Mit der Videoaufzeichnung und -veröffentlichung ihres selbstinszenierten europäischen Identitätsdramas und -kampfes vollzieht die IBW allerdings nicht bloß den Prozess einer delokalisierenden Verortung einer identitären Selbstverletzung. Sie kehrt ihn auch für den anderen Protagonisten dieser Inszenierung

– den IS – um: Die unverortete Szene einer identitären Grenzverletzung in dem IS-Enthauptungsvideo wird zu einer lokalisierten, wenn das Videoereignis über sich hinaus – d.h. außerhalb seines ursprünglichen Erscheinungskontexts in den sozialen Medien und den Nachrichtenmedien – in den öffentlichen Raum einer Straßenszene der Wiener Innenstadt übermittelt wird. Damit wird die identitäre Grenzverletzung in ihrer politischen Wirksamkeit verortet und kann endgültig zu unserer werden. Mit dem Zitat der IS-Enthauptungen innerhalb einer Straßenszenierung in der Wiener Innenstadt antwortet die IBW damit nicht einfach auf die mögliche Verletzung einer identitären und nationalen Selbstvorstellung, die mit der Betrachtung des Todes des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideos einhergeht. Im Rahmen dieser bezeugenden, selbstgerichteten Re-Performierung aktualisiert und refiguriert die IBW die mit der Betrachtung des Todes des Anderen verbundene Verletzung einer identitären Selbstvorstellung, indem sie sie in den Möglichkeitsraum europäischer Souveränitätsansprüche und in einen Verteidigungskampf einer selbstinszenierten europäischen Identität einschreibt, der ihre eigene Verletzung ist.

Auf besonders eigenwillige Weise scheint die IBW-Nachstellung dabei Donna Haraway in ihrer Umschreibung von Grenzziehungsakten zu bestätigen, wenn sie schreibt: »Boundaries are drawn by mapping practices [...] But boundaries shift from within; boundaries are very tricky.« (Haraway 1988: 595) Mit der Einschreibung einer Fake-IS-Enthauptung in die Straßenszene der Wiener Innenstadt, vollzieht sich so gesehen nicht nur eine unbewusste Grenzverschiebung von innen heraus. Auch kartiert die IBW das beanspruchte Souveränitätsgebiet des IS neu, in dem sie seinen Souveränitätsanspruch in einer selbstverletzenden Bewegung auf den europäischen Möglichkeitsraum ausweitet. Die IBW-Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung wird dann nicht mehr nur als eine eigensinnige Weitererzählung der IS-Enthauptungsvideos sichtbar. Es ist eine Fort- und Umschreibung einer gewaltsamen Identitätspolitik, die sich mit der Betrachtung des Todes des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideo materialisiert.

4.5 SCHLUSS mit UPGRADE: *Touching Death* & die Betrachtung des Todes des Anderen im Videospiel

Mit dem in diesem Kapitel vollzogenen Perspektivwechsel von den ›First-person‹- zu den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos verschiebt sich das Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des Todes im Kontext modifizierender, mokierender, parodierender, jihadistischer und rechtspopulistischer Praktiken in den Bereich des Unterhaltsamen, Obszönen, Pornografischen, Verwerflichen und Bedrohlichen. Die Standhaftigkeit der nicht-überlebenden widerständigen Syrer mit ihren Videoaufnahmen des eigenen Todes droht zu Fall gebracht zu werden, wenn in den ›Third-

person‹-Handy-Todesvideos Andere ins Zentrum der videografischen Praxis rücken: Wir als mitleidende Betrachtende, zuschauende Mittäter, amüsierte Voyeure und bedrohte Adressaten; die Handykamera als Doppelagentin einer obszönen und verletzenden Handlung; die Konfliktakteure als Monstrositäten eines Todeshorror; der Syrienkonflikt als Abjektion eines anomischen Bürgerkriegs um Rechtsstaatlichkeit und Freiheit; die Selfie-Filmenden als selbstexhibierende Schaubegier; die Jihadisten als Grenzverletzende und Souveränitätsbeanspruchende; die Parodisten als Ungehorsame der Rahmungen des Sehens; die Rechtspopulisten als identitäre Selbstverletzende in einem Kampf der Nationenbildung.

Was bedeutet es damit den Tod des Anderen zu filmen? —im Syrienkonflikt? —mit der Handykamera? Es bedeutet, das Todesleid der Anderen sichtbar und den Tod des Anderen als ein kollektives Mitleiden wahrnehmbar zu machen, das Grenzssetzungen in Frage stellen kann. Ebenso bedeutet es, den Tod des Anderen zu einem Videoerlebnis werden zu lassen, in dem der Tod des Anderen zu einem dramatischen Schauspiel, der Syrienkonflikt zu einem virtuellen Schlachtfeld und das Handyvideo zu einem fabrizierten Videowerk wird. Es bedeutet, auch die Gefilmten und die Zuschauenden einem gewaltvollen Kamerablick auszusetzen, der diese einem hemmungslosen Aufnahme- und Veröffentlichungsmodus einer ubiquitären Exposition aussetzt. Es bedeutet den Todeshorror einer obszönen Verletzung des toten Körpers in die Wahrnehmung einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts zu übersetzen.

Was bedeutet es den Tod des Anderen zu betrachten? —im Syrienkonflikt? —in einem Handyvideo? Es bedeutet, das ambivalente Vergnügen eines schockierenden Todespektakels, in dem die Politisierung und Ästhetisierung des Todes zusammenfallen. Es bedeutet, die mit einer elliptischen Todesinszenierung hergestellte Begründung eines Nicht-Lebens im Rahmen einer kaskadischen Performanz potentiell zu unserer Lebensbedrohung werden zu lassen. Zur selben Zeit bedeutet es aber auch, auf diese selbst antworten zu können. Ebenso bedeutet es, ein prekäres Zeugenschaftsszenario innerhalb einer elliptischen Todesinszenierung zu einer Politik der Bedeutung zu machen, wenn sich eine identitäre Grenzverletzung einerseits in eine nicht weniger elliptische Diskurspraxis unter einer ethischen Frage des Hinsehens und Wegsehens übersetzt und dieselbe Verletzung andererseits mit einer Verschiebung der Räume des Sichtbaren beantwortet und in eine Selbstverletzung überführt wird.

Mit den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos vollzieht sich in der diffraktiven Betrachtung des Phänomens der Handy-Todesvideos dabei eine Bewegung von einem Selbstporträt ›Syrien‹ zu einem Fremdporträt ›Syrien‹. Mit dem Entfernen von der selbstporträtierenden Geste einer syrischen Zivilbevölkerung, die die ästhetischen und diskursiven Strikturen des Sehens des syrischen Regimes und der staatlichen syrischen Medieninstitutionen aufzubrechen sucht, verändert sich die szenische Anordnung des Syrienkonflikts. Damit verschiebt sich auch unser Blick

auf diesen: Rücken die anfänglichen Protagonisten im Syrienkonflikt immer weiter aus unserem Blickzentrum, fällt unser betrachtender Blick im Moment des Todes auch nicht mehr mit dem der Filmenden und der Kamera zusammen, wie es mit den ›First-person‹-Handy-Todesvideos zu beobachten ist. Stattdessen nimmt dieser den Modus einer erzählerischen Mitsicht an. In den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos erfahren wir als Betrachtende den Tod dann nicht im Sinn einer Distanz neigenden Unmittelbarkeit, sondern als eine distanzierte Berührung, wenn wir gemeinsam mit trauernden, helfenden, videografiierenden oder desinteressierten Beistehenden auf verstümmelte, tote oder sterbende Körper auf unserem Bildschirm schauen.

Dieses distanzierte Berühren stellt Thomas Hirschhorns Videoinstallation *Touching Reality* (2012) in einer besonderen Weise aus, wenn wir mit dem vertrauten Bewegungsablauf einer Hand, die auf einem Touchscreen operiert, eine Fotoserie zerstörter Körper betrachten: Eine manikürte Frauenhand wischt mit einer programmhaften Leichtigkeit, die auch unsere sein könnte, über ein Tablet, auf dem Bilder von entstellten toten oder sterbenden Körpern oder verstümmelten Körperteilen zu sehen sind: aufgeplatzte Schädel, abgerissene Extremitäten, blutüberströmte Gesichter, blutige Körperhaufen. Viele der abgebildeten Szenen machen es dabei eindeutig, dass es sich um Kriegs- und Konfliktschauplätze handelt, wie wir sie aus den Nachrichtenmedien und von Fotos und Videos aus dem Internet kennen. Auf der Straße liegend, umgeben von ebenfalls verletzten Menschen, unversehrten Beistehenden, eingreifenden Helfenden oder sich abwendenden Militärkräften erinnern diese Bilder an die Gewalt, das Sterben und den Tod in den Konflikten der MENA-Region und Westafrikas – vielleicht Syrien, Irak, Afghanistan, Libyen, Ägypten, Sudan oder Mali. Mal zoomt die Hand, den Zeigefinger und Daumen zusammenführend, in ein Bild hinein oder verschiebt das Bild mit dem Zeigefinger, um ein Detail zu fokussieren: ein Gesicht, eine Wunde, ein Einschussloch, ein abgerissenes Bein. Zeigefinger und Daumen auseinanderziehend zoomt die Hand wieder heraus und wischt das Bild zur Seite. Bei manchen Bildern verharrt die Hand länger, andere werden gleich weggewischt. Dabei widersetzt sich die Handbewegung auch unserem eigenen Sehbedürfnis, wenn ein Bild weggewischt wird, bevor wir es erfassen konnten, oder die Hand dort länger verweilt als es uns angenehm ist. (vgl. Anouli Patchouli 2012; Abb. 31)⁵⁹ In dem Augenblick, in dem wir uns selbst in der betrachtenden Handlung wiedererkennen und zugleich die Fremdsteuerung und Freiwilligkeit unseres Blicks offensichtlich wird,

59 Ein Ausschnitt der Videoinstallation von einer Länge von einer Minute und 52 Sekunden ist auf Vimeo unter <<https://vimeo.com/55482318>> (vgl. Anouli Patchouli 2012) abrufbar. In voller Länge dauert das Video vier Minuten und 45 Sekunden und wurde erstmals in Paris auf der Triennale im Palais de Tokyo vom 20. bis 26. August 2012 vorgeführt (vgl. Dario Ré 2016; French Minister of Culture and Communication 2012).

liegt das unbehagliche Moment, das *Touching Reality* ausstellen möchte: Dass gerade in dieser Distanz aufrechterhaltenden Unmittelbarkeit der Betrachtbarkeit des Todes des Anderen die Verschiebung der betrachtenden Handlung ins Obszöne und Verworfenen liegt bzw. vielleicht geradezu nach dieser verlangt wird. Der Tod des Anderen berührt uns, wenn wir ganz nah an ihn heranzoomen und bildlich in ihn eintauchen. Und doch verweilen wir zu ihm in einer klinischen Distanz vor unserem Bildschirm.

Abb. 31: Anouli Patchouli (2012): *Touching Reality*, Thomas Hirschhorn



Diese Betrachtbarkeit des Todes des Anderen, die auch in den Handy-Todesvideos eingeschrieben ist, bringt damit eine Lesbarkeit dieser als Obszönität hervor, mit der sie zum Abjekten zu gerinnen droht. Diese Gefahr zeigt sich besonders deutlich, wenn ein Besucher in Antwort auf seine eigene ablehnende Reaktion auf die Videoinstallation und einen öffentlichen Vortrag Thomas Hirschhorns⁶⁰ ein eigenes Video nach Hirschhorns Vorbild produzierte, das ausschließlich diese Lesbarkeit der Betrachtbarkeit des Todes des Anderen als Obszönität reproduziert: Die zerstörten Körper werden durch zerstörte Bäume ersetzt. Die betrachtende Geste und die Komposition der Bilder bleiben jedoch dieselben. (vgl. Dario Ré 2016)

60 In diesem Vortrag stellte Hirschhorn seinen manifestähnlichen Begleittext zur Videoinstallation mit dem Titel *Why Is It Important—Today—To Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?* unterstützt durch entsprechendes Bildmaterial vor (vgl. Dario Ré 2016; Hirschhorn 2013).

In unserer Betrachtung der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos zeigt sich eine Prozesshaftigkeit der Bedeutung und Bedeutsamkeit, die sich nicht über einzelne Handy-Todesvideos erstreckt. Sie umfasst ein ganzes Netz von mokierenden, künstlerischen, satirischen und jihadistischen Videowerken, wenn diese sowohl in Antwort auf Handy-Todesvideos in Erscheinung treten als auch selbst Aneignungen und Videoantworten evozieren und dabei von diversen Kommentierungen begleitet werden. Gemeinsam zeichnen diese unterschiedlichen Materialisierungen und Artikulationen sich stetig bewegende Beugungsmuster, die sich von einem Videoereignis zum nächsten ausbreiten. Diese Bewegung sich verstärkender oder auslöschender Wellenberge und Wellentäler bringt das Phänomen der Handy-Todesvideos hervor und lässt es in seiner Bedeutung und Bedeutsamkeit niemals still stehen...

In den Jahren 2017 und 2018 entstanden gleich mehrere Videospiele verschiedener Genrerichtungen, die die Thematik des Syrienkonflikts aufgreifen: Der von der Medienabteilung der Hisbollah entwickelte und vertriebene Egoshooter *Sacred Defense: Protecting the Homeland And Holy Sites* (Dar Al-Manar, Windows 7/8/10, 2018); das in Russland entwickelte Echtzeit-Strategiespiel *Syrian Warfare* (Cats Who Play, Windows 7/8/10, 2017); die in Kooperation mit dem französischen TV-Sender Arte produzierte und von wahren Begebenheiten inspirierte interaktive Geschichte *Bury me, my Love* (Arte France/The Pixel Hunt/Figs, iOS/Android, 2017); das von einer deutschen Entwicklerfirma stammende, mit finanzieller Unterstützung aus dem österreichischen KUPF Innovationstopf verwirklichte und mit diversen Game-Awards ausgezeichnete ›Autobiographic-adventure‹-Spiel *Path Out* (Causa Creations, Windows Vista/7/8.1/10 & Mac OS X, 2017). Diese Videospiele versprechen uns als spielende Betrachtende einen eigenen Zugang zu und eine eigene Perspektive auf den Syrienkonflikt. Ein Versprechen, das angesichts der engen Situierung innerhalb des Syrienkonflikts, die in den Entwicklungskontexten der Spiele eingeschrieben ist, kaum einzulösen ist: Das eine Mal werden wir in die ›Soft-war‹-Taktik einer terroristisch definierten Gruppierung integriert und betrachten im ›First-person‹-Modus den Tod des (feindlichen) Anderen im Spiel nicht nur, sondern führen ihn auch aktiv herbei (vgl. O'Connor 2018; Keserwani 2018). Ein anderes Mal blicken wir im ›Third-person‹-Modus auf den Syrienkonflikt als Verteidigungskrieg gegen den Terror und spielen aus einer entfernten Vogelperspektive den urbanen Häuserkampf seit Beginn des Krieges nach (vgl. Valve Corporation 2017a). Ein weiteres Mal begleiten wir im Stil des Instantmessengers WhatsApp eine fiktive Figur auf ihrer Flucht aus Syrien, die durch den kriegsverschuldeten Tod der jüngeren Schwester ausgelöst wird. Diese Flucht ist dabei von der tatsächlichen Geschichte einer jungen Syrerin inspiriert, die gemeinsam mit der Journalistin, die ihre Geschichte auf Basis ihrer WhatsApp-Nachrichten in der französischen Tageszeitung

Le Monde veröffentlichte,⁶¹ Teil des Redaktionsteams des Spiels ist (vgl. Arte 2017; The Pixel Hunt 2018). Ein wieder anderes Mal spielen wir ebenfalls im ›Third-person‹-Modus und im Pixel-Art-Stil die persönliche Geschichte eines Geflüchteten aus Syrien nach, dessen Überleben und Flucht wir im Spiel erreichen müssen (vgl. Valve Coporation 2017b).

Auch deklarieren diese Spiele für sich eine eigene Form der Geschichtsschreibung, -vermittlung und -erzählung über den Syrienkonflikt zu sein: So sprechen die Entwickler von *Sacred Defence* nicht von einem Spiel, sondern einer Simulation, die eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung und Dokumentation eines heiligen Verteidigungskrieges sei (vgl. Dar al Manar 2017). *Syrian Warfare* wird als eine besonders wertvolle und »hochgradig realistische« (Valve Corporation 2017a) Vermittlung einer bereits kanonisierten Geschichte des Syrienkonflikts vorgestellt, in der die »wichtigsten Meilensteine« (ebd.) des Krieges in Syrien gezeigt werden. Sich von einem biografischen Ansatz distanzierend wird *Bury me, my Love* als eine Stellvertretergeschichte präsentiert, in der die fiktionalen Hauptcharaktere insofern eine kollektive Existenz hätten, als dass sie eine Menge von Männern, Frauen und Kindern seien, die nach Europa geflohen sind oder andere haben fliehen sehen (vgl. Arte 2017). Im Gegensatz zu diesen generalisierenden und generalisierten Perspektiven wird *Path Out* durch das persönliche Schicksal des syrischen Künstlers Abdullah Karam, der 2014 aus Syrien nach Zentraleuropa floh, gerahmt. Abdullah ist sowohl in der Verkörperung der Spielfigur im Spiel präsent als auch in Form eines kommentierenden Erzählers durch Videos im YouTube-Stil (vgl. RPGtime 2018a-d).⁶² Die Entwickler stellen das Spiel als eine ebenso wenig politisierende wie moralistische oder pädagogische Nacherzählung einer persönlichen Reise dar, die exemplarisch für viele andere stehen könnte (vgl. Causa Creations/Karam/Main 2018). Dies tut sie aber gerade nicht, wenn Abdullah materialisiert im Selfie-Video im Splitscreen

61 Der journalistische Beitrag in Le Monde ist abrufbar unter <www.lemonde.fr/international/vsueil/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne_4834834_3210.html> (vgl. Soulier/Zerrouky 2015).

62 Abdullahs Kommentare dienen in ganz unterschiedlicher Weise der Verdichtung der Spielgeschichte: Mal liefert er weitere Hintergrundinformationen zur Darstellung Syriens im Spiel, wenn er bspw. Klischees oder Stereotypisierungen humorvoll kommentiert. Mal beschreibt er, wie sich die Spielsituation auf seiner Flucht zugetragen hat, wie er sich verhalten und die Situation wahrgenommen hat. Ein anderes Mal mokiert er den Spielenden für seine Spielweise oder -entscheidung (vgl. ebd.). Einen guten Eindruck hiervon liefern die Gaming-Videos auf dem YouTube-Kanal RPGtime: <https://www.youtube.com/watch?v=Og_-7Lxs8X0&index=1&list=PL9AZIoe2SWnNlbnCX_S3yU_RyoRKh5DA5> (Path Out, pt: 1); <https://www.youtube.com/watch?v=blUX1ig4j1E&list=PL9AZIoe2SWnNlbnCX_S3yU_RyoRKh5DA5&index=2> (Path Out, pt:2); <https://www.youtube.com/watch?v=-jwCgrWICVE&index=3&list=PL9AZIoe2SWnNlbnCX_S3yU_RyoRKh5DA5> (Path Out, pt:3); <https://www.youtube.com/watch?v=gazbOC7oC4s&list=PL9AZIoe2SWnNlbnCX_S3yU_RyoRKh5DA5&index=4> (Path Out: Finale).

immer wieder unser Spiel mit seiner Perspektive auf das Spiel überlagert und uns eine paradoxe Beziehung zum Spiel aufbauen lässt: Einerseits tauchen wir tief in das persönliche Schicksal Abdullahs ein. Andererseits werden wir immer wieder auf unsere Außenposition als spielende Betrachtende zurückgeworfen.

Das Spielziel von *Path Out* ist das Gelingen der Flucht Abdullahs, d.h. die Verhinderung seines Todes bzw. die Sicherstellung seines Überlebens auf der Flucht, wie es Abdullah zu Beginn des Spiels selbst verdeutlicht: »You play me in the game. See that little guy with the yellow shirt? That's me trying to escape Syria and stuff. But the adventure started a few years ago. I'll take you there, shall we?« (vgl. RPGtime 2018a: 01:54-02:04; Abb. 32).

Abb. 32: *RPGtime (2018a): Path Out, pt: 1*



Blicken wir von hier aus auf das *Syria-Tube*-Video (vgl. Kapitel 4.1.2) materialisiert sich in *Path Out* eine eigene Obszönität des Todes: Der nicht-aktualisierte Tod des Anderen in Form der gelungenen Flucht Abdullahs wird im Spiel zu einer aktualisierten Spielmöglichkeit, wenn wir die Spielfigur ›Abdullah‹ durch unsere Spielentscheidungen töten. Hierbei werden wir explizit zu Verantwortlichen seines fiktionalen Todes gemacht, wenn bei Eintritt des Todes der Spielfigur⁶³ Abdullah

63 Zu Beginn des Spiels wird der Tod der Spielfigur durch ein Einfrieren und eine dramatische Rotfärbung des Bildes signalisiert. Im späteren Spielverlauf erfolgt lediglich eine Überblende zu einem schwarzen Bildschirm. (vgl. RPGtime 2018a: 01:40-02:04; RPGtime 2018c: 08:30; Abb. 32)

selbst im Splitscreen erscheint und uns dafür mokiert, dass wir ihn getötet haben: »You just killed me, man. You know, in reality, I wasn't as dumb as you.« (RPGtime 2018a: 01:40-01:50) An anderer Stelle heißt es auch: »Man, you killed me! Not cool, man.« (RPGtime 2018c: 08:30-08:38).

Die von Gertrud Koch (2009: 60f; vgl. Kapitel 4.1.2) konstatierte filmische Obszönität des Todes, die sich im *Syria-Tube-Video* durch das mehrfache Wiederholen des Todesmoments im Zeitlupen- und Rückwärtsmodus als eine ästhetische Obszönität manifestiert, materialisiert sich in *Path Out* dabei als eine obszöne Virtualität des Todes.⁶⁴ Der nicht-aktualisierte physische Tod Abdullahs, der im Spiel durch seine Splitscreen-Kommentare sichtbar bestätigt wird, und der aktualisierte fiktionale Tod der Spielfigur ›Abdullah‹ interferieren und stellen die immer gegenwärtige Aktualisierbarkeit des Todes auf der Flucht Abdullahs und damit auch allgemein im Syrienkonflikt aus. So führt uns *Path Out* zurück zu dem syrischen widerständigen Überlebenskampf, der in den ›First-person‹-Handy-Todesvideos innerhalb unserer Betrachtung sichtbar geworden ist. Mit den mokierenden, humorvollen, aber auch nachdenklich stimmenden Videokommentaren Abdullahs, die geradezu zum Trotz der allgegenwärtigen Aktualisierbarkeit des eigenen Todes im Syrienkonflikt in Erscheinung zu treten scheinen, tritt *Path Out* als eine Art Videospielmanifest ebendieses widerständigen Überlebenskampfes einer syrischen Zivilbevölkerung auf.

64 Solche Videospieldaptionen treten dabei auch als vorläufiger Höhepunkt einer Virtualität des Syrienkonflikts in Erscheinung. Diese geriet bereits mit einer Wahrnehmung der Handy-Todesvideos im Sinn eines Videospielelebnisses in Bewegung und wurde immer weiter in Bewegung versetzt, als wiederholt Fälle an die Öffentlichkeit drangen, in denen Nachrichtenschauspieler Erfolge russischer Streitkräfte mit Sequenzen aus Videospiele belegten oder das russische Verteidigungsministerium Vorwürfe gegen die USA mit Standbildern aus einem Videospiel zu beweisen versuchte (vgl. Steinvorth 2015; Zeit Online 2017; Stern 2018).

Teil III: Ausstieg

5. Fazit und Ausblick

»The meaning and significance of an amateur video are found in how the community responds to it«, schreibt Strangelove (2010: 47) in Bezug auf die Video-praxis auf YouTube. Hieran anschließend lässt sich im diffraktiven Blick dieser Arbeit formulieren: Die Bedeutung und Bedeutsamkeit eines Handy-Todesvideos und eines davon ausgehenden Diffraktionsmusters zeigt sich darin, welche Narrative sich mit ihm aufspannen und sich über ästhetische und diskursive Figurationen mit anderen verbinden. Ästhetik und Diskurs sind im narrativen Netz der Handy-Todesvideos eng versponnen. In diesem Netz bilden die Figurationen an der Schnittstelle Tod–Handyvideo–Syrienkonflikt zwar feste, aber keineswegs unbewegliche Knoten. An diesen laufen einzelne Narrative innerhalb des Phänomens der Handy-Todesvideos zusammen, verflechten sich zu einem Netz von Erzählungen und Figurationen und bringen eine figurativ-narrative Praxis der Wissens- und Bedeutungsgenerierung hervor. Gleichzeitig bilden die Erzählungen die Verbindungen zwischen den Figurationen, die diese mal eng und mal weniger eng verflechten. In jedem Fall bilden sie ein dichtes Gewebe des figurativ-narrativen Netzes der Handy-Todesvideos, das wir im ersten folgenden Abschnitt entlang der sich darin entfaltenden Politik der Bedeutung abschließend betrachten. Im zweiten Abschnitt begehen wir noch einmal die diffraktive Perspektive, die unseren Blick in dieser Arbeit geleitet hat. Wir schauen insbesondere auf die Schnittstellen und Affinitäten, die auf das Außerhalb dieser Perspektive verweisen und diese Arbeit anschlussfähig für weitere wissenschaftliche Betrachtungen machen.

5.1 Die Ästhetisierung und Politisierung des Todes: Eine Politik der Bedeutung

In unserem diffraktiven Blick auf das Phänomen der Handy-Todesvideos zeigt sich, dass das Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des eigenen Todes und des Todes des Anderen in eine Politik der Bedeutung eingebunden sind, in der eine Ästhetisierung und Politisierung des Todes untrennbar ineinandergreifen. Diese Arbeit positioniert sich dabei nicht innerhalb des Syrienkonflikts als einen international

geführten politischen Konflikt, sondern stellt die Handy-Todesvideos als medien- und kulturwissenschaftlich relevantes Phänomen in den Mittelpunkt. So lautet die zentrale Fragestellung auch gerade nicht *Was bedeutet der Tod und das Handyvideo im Syrienkonflikt?*, sondern: *Was bedeutet der Tod, das Handyvideo und der Syrienkonflikt im Handy-Todesvideos?* Abseits einer Positionsbeziehung zu und in einem internationalgeführten politischen Konflikt ist diese Arbeit jedoch insofern politisch, als dass sie sich gegenüber einer Politik der Bedeutung im Sinn von regulierenden ästhetischen und diskursiven Regimen der Bedeutungserzeugung, -zuschreibung und -auslöschung der Handy-Todesvideos positioniert. Das Phänomen der Handy-Todesvideos ist dabei nicht nur innerhalb des Syrienkonflikts situiert. Über komplexe figurative Verflechtungen und vielfältige ästhetische und diskursive Verschränkungen weist es über diesen hinaus: bis zurück zu dem Foto des erschossenen Benno Ohnesorg von 1967, der im Rahmen der westdeutschen Studentenbewegung zur Ikone wurde, und bis hin zu rechtspopulistischen Strömungen, die in Antwort auf die europäische Flüchtlingskrise ab 2015 mit ihrer aggressiven Identitätspolitik immer stärker in den Raum des Sicht- und Sagbaren eingetreten sind.

Hierbei werden nicht nur ganz unterschiedliche, sondern auch gegengelagerte und umschlagende Motivationen und Wahrnehmungen hervorgebracht. Ästhetische und diskursive Widerständigkeiten verbinden sich mit Affekten und Authentifizierungen, mit Verwerfungen und Falsifizierungen, mit Parodie und Fake. In der Politik der Bedeutung der Handy-Todesvideos ist der Tod zugleich lebensbedeutend und lebensbedrohend, unterhaltend und schockierend, abstoßend und faszinierend, betrauerbar und verspottbar. Das Handyvideo ist zugleich dokumentarisch und pornografisch, bezeugend und fabrizierend, anklagend und kriminell, enthüllend und exponierend. Der Syrienkonflikt ist zugleich Überlebenskampf und Identitätskampf, Erlebnis und Horror, Realität und Spiel. Wie in einem Kippbild kann dabei die eine Wahrnehmung nicht ohne die andere gesehen werden, wenn sie einmal wahrgenommen wurde. Der Ästhetisierung und Politisierung des Todes in den Handy-Todesvideos wohnt damit der Effekt einer nachträglichen Unwiderruflichkeit inne. In der Frühphase des Konflikts konnten die ›First-person‹-Handy-Todesvideos noch fast ausschließlich als eine politische Waffe mit anderen – sprich: medialen – Mitteln wahrgenommen werden, wie es sich in journalistischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen nachvollziehen lässt (vgl. al-Jazeera English 2011; Lynch/Freelon/Aday 2014). Hingegen ist es mit der Vielzahl an unterschiedlichen ästhetisierenden Materialisierungen und Wahrnehmungen der Handy-Todesvideos in der Spätphase des Konflikts kaum mehr möglich, diese als eine ›sanfte‹ Waffe im Sinn der Abwesenheit einer Anwendung von Gewalt zu sehen. Vor allem dann nicht, wenn sich in dieser Wahrnehmung die genuinen Dokumente einer um ihr Leben videografierten syrischen Zivilbevölkerung mit mokierenden, schockierenden, abstoßenden und horrorhaften Bildern des Todes ver-

flechten. Die ein- und ausschließenden, sichtbar und unsichtbar machenden, betrachtbar und unbetrachtbar machenden ästhetischen und diskursiven Praktiken einer politischen Macht und der seiner Gegenspieler treten hierbei als Regulierungen des kippenden Moments auf. Sie sind Versuche der Verhinderung oder Steuerung des Umschlagens in eine bestimmte Wahrnehmung und Bedeutung eines einzelnen oder einer Menge von Handy-Todesvideos. Diese Ein- und Ausschlüsse lassen sich in den Erzählungen nachvollziehen, die mit den Handy-Todesvideos hervorgebracht werden, auf diese rekurren und sie in der einen oder anderen Weise bedeuten.

Die Narrative des Syrienkonflikts innerhalb des Phänomens der Handy-Todesvideos lassen sich hierbei unter drei Zeitmodi fassen, die erzählen, wie der Syrienkonflikt im Handy-Todesvideo gestern wahrgenommen wurde, heute wahrgenommen wird und morgen wahrgenommen werden könnte. Anders als es diese dreischrittige Temporalität des Syrienkonflikts im Handy-Todesvideos zunächst suggeriert, ist das Verhältnis dieser Narrative zueinander weder im Sinn einer Abfolge noch einer vollständigen Ablöse zu sehen, sondern als eine überlagernde Gleichzeitigkeit. Das Gestern schwingt im Heute nach, ebenso wie Gestern und Heute das Morgen in Schwingung versetzen und das Morgen in den Hoffnungen und Versprechungen von heute und gestern bereits mitschwingt und mitschwang. Die abschließende Zusammenführung der sichtbargewordenen Narrative des Syrienkonflikts über eine solche temporale Kartierung ist jedoch insofern treffend, als dass sie die Begegnung und Wahrnehmung von mir als wissenschaftliche Betrachterin mit den Handy-Todesvideos nachvollzieht, die sich von den Anfängen des Syrienkonflikts im Frühjahr 2011 über heute Anfang/Mitte 2019 und bis zum unbestimmten morgen erstreckt.

Gestern. Im Handy-Todesvideo setzte der Syrienkonflikt als ein widerständiger Überlebenskampf ein. Eine syrische Zivilbevölkerung stellte sich mit den Bildern ihres Sterbens einer elliptischen Bildpraxis des syrischen Regimes entgegen: aufgenommen mit einfachen Handycameras, verbreitet über das Internet und gerichtet an uns als Angehörige einer gemeinsamen Opfer-, Täter- und Zeugenschaft von Filmenden, Aufnahme/Kamera und Betrachtenden. Mit ihrer elliptischen Bildpraxis zeichnete das Regime zunächst mitunter erfolgreich, wie es in den Gesprächen mit Syrern nacherzählt wurde, ihr Bild eines abwesenden Konflikts und einer kontrollierten, wenn auch von äußeren Kräften bedrohten Situation in Syrien. Keine Straßenkämpfe, keine Unterdrückung, keine innere Zerrüttung, keine Gewalt, keine Revolution waren in ihren Bildern zu sehen. Dem stellten die syrischen Videografierenden ihr eigenes Bild des Konflikts gegenüber: ein Selbstporträt ›Syrien‹. Über die Handy-Todesvideos schrieben sie sich nicht nur in den Syrienkonflikt als Antagonisten der politischen und unverhältnismäßigen Gewalt des syrischen Regimes ein. Sie schrieben sich auch in eine Zukünftigkeit des Konflikts ein, in dem sie sich mit ihrer widerständigen Videografie der Verschiebung in das Außerhalb eines po-

litischen und rechtlichen Raumes widersetzten. Im Sinn einer vorwegnehmenden Zeitlichkeit riefen sie eine mögliche Gerichtbarkeit und Geschichtlichkeit ihrer Tode mit den Handy-Todesvideos auf. Sie brachten das Bild eines asymmetrischen Konflikts hervor, in dem die Macht des Bildes und des Affekts einer politischen Macht gegenübertritt. In dieser Erzählung des Syrienkonflikts stellt sich eine Gewalt mit anderen Mitteln einer militärischen Gewalt gegenüber und bricht das Bild des syrischen Regimes aus seinem feinjustierten Rahmen. Diese alternative Form der Gewalt manifestiert sich als ein ästhetisch-imaginär wirksamer, gewaltvoller Kamerablick, der eine bestimmte Perspektive des Syrienkonflikts hervorbringt und an ein Wir von Betrachtenden richtet. Das Aufbrechen der restriktiven Kadrierung des syrischen Regimes tritt dabei als ein Effekt der Sichtbarwerdung eines alternativen Narrativs des Syrienkonflikts in Erscheinung. Es ist eine Geschichte des Überlebens und Sterbens, die gemeinsam von den syrischen Videografierenden, der Aufnahme/Kamera und den Betrachtenden erzählt wird. In der digitalen Onlineumgebung mit seiner Ubiquität an Videos, die sich in immer verändernden Weisen zur Schuss- und Gegenschusseinstellung zusammenfügen, ist dieses Narrativ stets offen für alternative Erzählstränge.

Mit Verschärfung des Konflikts und dem Auftritt immer weiterer Akteure, die eine eigene videografische Praxis der gegnerischen Diffamierung und Diskreditierung und der eigenen Überhöhung und Akkreditierung etablierten, wurde dieses alternative Narrativ zunehmend mit den Geschichten eines wechselseitigen Vernichtungskampfes überlagert. Zudem zeigte sich ein narratives Eigenleben der Handy-Todesvideos, das außerhalb der Ein- und Ausschlussmöglichkeiten einzelner Akteure steht und sich auch gegen das Selbstporträt der widerständig videografierenden Syrer richtet. Die Wahrnehmung eines solchen Fremdporträtierens ließ den Syrienkonflikt im Handy-Todesvideo zunehmend als einen ausgeweglos anomischen Bürgerkrieg sichtbar werden, in dem Horror zur Realität wird. Diese horrorhafte Realität wird in diesem Narrativ mit den Handyvideos selbst vorangetrieben, wenn diese im Sinn von Doppelagentinnen sowohl als Anzeigende und Verurteilende als auch als Mitbegründende des Horrors von Menschenrechts- und Tabuverletzungen, von identitären und körperlichen Verletzungen auftreten. Die Hoffnungen, Wünsche und Versprechungen, die mit den Handy-Todesvideos an ein zukünftiges Syrien gerichtet wurden und werden, überlagerten sich so mit Enttäuschung, Verzweiflung und Entmutigung, wie es in drei der Gespräche mit Syrern erzählt wurde. Diese wurden mit Ausbruchversuchen aus dem restriktiven Rahmen dieses Fremdporträts ›Syrien‹ beantwortet, die nicht nur die Expositionsverweigerung gegenüber den Videos, sondern in letzter Instanz auch das Verlassen von (oder gar die Flucht aus) Syrien beinhalten.

Heute. Das Selbstporträt ›Syrien‹ ist heute nicht verschwunden. Weder ist es von der Bildfläche verschwunden, denn die Handy-Todesvideos von damals existieren weiter im Netz und erscheinen immer wieder neben aktuellen Videos auf

der Bildschirmoberfläche – wann immer es der Vorschlagsalgorithmus einer Videoplattform in Antwort auf eine Suchanfrage und/oder einen Wiedergabeverlauf (engl.: ›watch history‹) zulässt. Noch ist es aus der Wahrnehmung der widerständigen Syrer verschwunden. Ihre enttäuschten Wünsche und Hoffnungen, die sie an den Widerstand und die Handyvideos richteten, schwingen zusammen mit nicht erfüllten Versprechungen, die durch die Handyvideos an sie gerichtet wurden, in ihrer Wahrnehmung des Syrienkonflikts weiterhin mit. Ebenso bedeuten sie auch unsere Wahrnehmung des Konflikts mit (wenn auch vielleicht mit schwindender Vehemenz). Doch es rücken immer stärker Videos und Wahrnehmungen in den Vordergrund, die sich der Unterscheidung von politischen und ästhetisierenden Motivationen, von Realität und Fiktion widersetzen bzw. diese stören und eine Virtualität des Todes, des Syrienkonflikts und des Handyvideos aufrufen. Diese aufgerufene Virtualität beinhalten dabei auch ein Moment des Abjekten und Obszönen: der Tod als Endzustand und als Auslöser des Neustarts; der Syrienkonflikt als Bürgerkriegsschauplatz und als Virtual-Reality-Schlachtfeld; das Handyvideo als originales Rohmaterial und als fabriziertes Videowerk. Die gemeinsame Opfer-, Täter- und Zeugenschaft von Filmenden, Aufnahme/Kamera und Betrachtenden schlägt zu einem Kollektiv an betrachtenden Mit-Todesleidenden, Mit-zu-Verantwortenden und Mit-Tätern um.

Überlagert wird das Selbstporträt eines widerständigen Überlebenskampfes auch von einer Blickverschiebung, die im Gestern ansetzte und bis heute anhält: Der Auftritt des IS als neuer Protagonist einer horrorhaften Konfliktgeschichte in und um Syrien lässt nicht mehr eine syrische Zivilbevölkerung im Fokus einer ästhetischen, diskursiven und existentiellen Gewaltanwendung stehen. Er holt vor allem den Westen ins Zentrum einer lebensbedrohenden Adressierung in und mit den Handy-Todesvideos. Das Wir einer gewalterfahrenden und -anwendenden Gemeinschaft von Filmenden, Aufnahme/Kamera und Betrachtenden wird auf eine lebensbedrohende Verbindung von Gefilmten, Adressierten und Betrachtenden verschoben. Die Geste der Gewalterfahrung und -anwendung richtet sich dabei nicht bloß von außen an dieses Wir. In einer geradezu narzisstischen Umkehrung im Rahmen rechtspopulistischer Bewegungen kippt sie in diesem Narrativ zu einer nach innen gerichteten Gewalterfahrung.

Neben der Wahrnehmung eines fremdporträtierten Syrienkonflikts mit den Handy-Todesvideos lebt das Selbstporträt ›Syrien‹ heute vor allem auch in Videospielen fort. Hier zeichnet eine syrische Widerstands- und Flüchtlingsbewegung nicht nur ›ihr‹ Bild des Syrienkonflikts. Sie trägt die politischen Ansprüche eines einst in der Öffentlichkeit der Straße, des Internets, der Kunst und des Kinos geführten Überlebenskampfes in die Öffentlichkeit einer Gaming-Community. Auch andere Konfliktakteure bedienen sich dieser Form der Geschichtserzählung und -schreibung, um ihre Perspektive auf den Syrienkonflikt und ihren Interessen in diesem eine weitere Form der öffentlichen Sichtbarkeit zu verschaffen. Dies erfolgt

bspw. im Fall von russischen Affiliationen von der hohen Warte auf ein steril distanzierendes Kriegsstrategiespielfeld aus oder im Fall von libanesischen Affiliationen von der Unmittelbarkeit eines Face-to-Face-Straßenkampfes aus. In diesen Videospieladaptionen materialisiert sich die Ununterscheidbarkeit einer Ästhetisierung und Politisierung des Todes wie auch einer Realität und Fiktion des Syrienkonflikts.

Morgen? Erwartet uns eine anhaltende Virtualisierung des Syrienkonflikts und des Todes, wenn der Syrienkonflikt nicht mehr nur innerhalb einer Politik der Bedeutung der Handy-Todesvideos, sondern verstärkt auch innerhalb einer Politik der Bedeutung von Videospielen ausgetragen wird? Werden unterschiedliche Konfliktakteure ihre politischen Ansprüche weniger auf der Straße und mit Videos in sozialen Medien performieren, weniger über filmische Adaptionen in eine Öffentlichkeit des Kinos, von Festivals und Kunsträumen transportieren, als in und mit einer Virtual Reality? Wer wird dann das adressierte Wir ihrer politischen Ansprüche, der Verletzung und Verwerfung sein? Die in Syrien verbleibenden Syrer? Die geflüchteten Syrer in Europa? Die westlichen Bürger unterschiedlicher politischer und nationaler Spektren? Wie wird das Verhältnis eines Fremdporträtierens und Selbstporträtierens wahrgenommen werden? Werden die Syrer eine Betrauerbarkeit, Gerichtbarkeit und Geschichtlichkeit ihrer Leben und Tode – ›ihres‹ Syriens – herstellen und aufrechterhalten können? Oder wird diese von der Betrauerbarkeit, Gerichtbarkeit und Geschichtlichkeit der Leben und Tode anderer, direkter oder indirekter Konfliktbeteiligter und -betroffener – eines ›anderen‹ Syriens – überlagert und ausgelöscht werden?

5.2 ›Diffraction revisited‹

Unter einem diffraktiven Leitbild werden die Narrative und Figurationen sichtbar, die, in Haraways (1997: 64) Worten, uns bewohnen und die wir bewohnen. Sie konstituieren das Wir innerhalb dessen Kommunikation möglich wird. Es ist ein performativ hergestelltes und nicht festgeschriebenes Wir, das sich, wie wir in dieser Arbeit gesehen haben, innerhalb eines figurativ-narrativen Zusammenspiels ästhetischer und diskursiver Variablen verschieben kann. Die Figurationen wie auch die Narrative haben dabei eine rahmende Funktion: Einerseits sind sie Ermöglichungen des Sichtbaren. Andererseits sind sie Begrenzungen des Sichtbaren. In einer diffraktiven Forschungsperspektive sind Narrative und Figurationen gemeinsam starke analytische Werkzeuge, die die Kartierung der von den betrachteten Ereignissen ausgehenden Diffraktionsmuster und Differenzeffekte möglich machen. Bestimmte Ereignisse rücken damit überhaupt erst in den Bereich des Sichtbaren – sprich: in den Blick der diffraktiven Forschungsperspektive. Die in den einzelnen Kapiteln kartierten Diffraktionsmuster – ausgehend von je spezifischen Ereignissen an Videos, Nachrichtensendungen und -artikeln, Kunstper-

formances, Dokumentar- und Experimentalfilmen – stehen gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Phänomens der Handy-Todesvideos. Sie bringen das Phänomen in unserem beugenden Blick einer diffraktiven Betrachtung hervor. Gleichzeitig treten sie erst aus unserer Betrachtung heraus als eng verflochtene, aufeinander verweisende und einander bedeutende Muster von Ereignissen, Figurationen und Narrativen in Erscheinung.

Wie jede wissenschaftliche Perspektive ist die diffraktive Forschungsperspektive dabei zugleich ein- und ausschließend. Sie produziert Sichtbarkeiten wie auch Unsichtbarkeiten. Sie stellt Betrachtbarkeiten her wie auch Unbetrachtbarkeiten. Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten entstehen in der diffraktiven Forschungsperspektive auf das Phänomen der Handy-Todesvideos vor allem aus der Situiertheit der wissenschaftlichen Betrachtung und des Phänomens selbst heraus. So zeigt die diffraktive Betrachtung in dieser Arbeit einerseits meinen Blick als westliche Akademikerin, die keine direkten Affiliationen oder Verbindungen zur syrischen Kultur und Sprache hat. Das Phänomen der Handy-Todesvideos nehme ich vor allem durch mich selbst wahr: durch meine eigene soziale, kulturelle, sprachliche und wissenschaftliche Markierung, die eine eigene Ordnung der Sichtbarkeit und Betrachtbarkeit aufruft. Andererseits ist das Phänomen innerhalb einer medialen Onlineumgebung situiert, deren regulierenden Algorithmen bereits Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten hervorbringen. So gehen schon mit einer anfragenden IP-Adresse und der Eingabesprache auf Videoplattformen und Suchmaschinen bestimmte Ein- und Ausschlüsse einher. Aber auch die den Videos allgemein anhaftende Flüchtigkeit, die auf der inhärenten Unbeständigkeit und Dispersität einer digitalen Onlineumgebung beruht, bedingen Ein- und Ausschlüsse von Ereignissen in der Betrachtung. Denn die Linkadressen, die in einem Moment noch zu einem Video führt, kann im nächsten schon ins Leere laufen, weil Videos oder Accounts gelöscht oder gesperrt wurden, weil Videos ›umziehen‹ zu einer anderen Adresse oder einem anderen Account mit anderen Affiliationen, weil die Videos innerhalb der Funktionen einer Plattform in einen Wiedergabe- und Vorschlagsfluss eingebunden sind, der so schnell wie er uns zu einem Video getragen hat, uns auch schon zum nächsten Video fortträgt.

Zur selben Zeit stellt die soziopolitische Verortung des Phänomens Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten her. Im Verlauf des Syrienkonflikts haben sich seine soziopolitischen Parameter mit dem Auftreten neuer und dem Verschwinden alter Konfliktakteure sowie mit der in 2015 extremen Fluchtbewegung von Syrien und Irak nach Europa (vgl. Flack/Hanewinkel/Latz 2017) signifikant verschoben. Vor allem die soziopolitische Verortung der wissenschaftlichen Betrachtung spielt hier hinein, die aus einem bestimmten soziopolitischen Umfeld – hier: der Bundesrepublik Deutschland – heraus erfolgt und mit der syrischen Fluchtbewegung nach Europa an Bedeutungsschwere gewonnen hat. Der soziopolitische, soziokulturelle, wissenschaftliche und technologische Standort, von

dem aus die Betrachtung erfolgt, ist in den kartierten Diffraktionsmustern dieser Arbeit nicht wegzudenken. Ändert sich dieser, ändert sich das Phänomen der Handy-Todesvideos.

Die inhärente Unabgeschlossenheit der hier kartierten Diffraktionsmuster macht diese Arbeit dabei anschlussfähig für Betrachtungen weiterer Ereignisse unterschiedlicher Materialisierungen, die das Phänomen nachträglich in einer anderen Weise bedeuten. Diese Ereignisse können eigene Diffraktionsmuster zeichnen, sich mit den hier gezeichneten und noch zu zeichnenden Diffraktionsmustern überlagern und die figurativen Verflechtungen innerhalb des narrativen Netzes des Phänomens der Handy-Todesvideos neuordnen und erweitern. Damit ist diese Arbeit auch offen für alternative Erzählungen und Wahrnehmungen des Todes, des Syrienkonflikts und des Handyvideos im Phänomen der Handy-Todesvideo. In einer eigenen und bedeutenden Weise hat sich diese narrative Offenheit bereits in den Artikulationen direkt und indirekt konfliktbetroffener Syrer in dieser Arbeit materialisiert. Eine Ausweitung der darin verfolgten ethnografischen Perspektive unter Zugriff auf medienanthropologische Ansätze, die sich auf die Veränderung der gelebten und wahrgenommenen Realität von Konflikten mit und durch Medien fokussieren (vgl. Budka/Bräuchler 2020; Meis 2020), verspricht unseren beugenden Blick für solche alternative Erzählungen und Wahrnehmungen weiter zu öffnen.

Dieselbe inhärente Unabgeschlossenheit der Diffraktionsmuster bedingt jedoch auch, dass das Phänomen der Handy-Todesvideos sich im Moment seiner Kartierung bereits verändert hat und weiter verändern wird. Gegenüber diesem ständigen In-Bewegung-seins kann der Anspruch und die Aufgabe einer diffraktiven Betrachtung nur sein zu zeigen, wie unterschiedliche, ineinandergreifende, aber auch gegeneinanderstehende Narrative und Figurationen sich im Moment der Betrachtung zu Diffraktionsmustern verbinden und welche Politiken der Bedeutung damit sichtbar werden. Mein Anspruch ist daher gerade nicht der einer bescheidenen oder zurückhaltenden Betrachterin – eines unsichtbaren und geschichtsfreien »modest witness« (Haraway 1997: 24), wie ihn Haraway in der modernen Wissenschaftsschreibung einer »culture of no culture« (ebd.: 23) zurückweist. Sie ist der einer markierten und markierenden Betrachterin, die den figurativen Erzähl- und Lesbarkeiten – den »imaginary configurations« (ebd.: 2) – der Handy-Todesvideos an- und nachhängt. Dieser Anspruch ist herausfordernd und riskant: Er ist herausfordernd, weil damit ein kritisches Moment in die Betrachtung eingeschrieben ist, die diese auch selbst einschließt. Er ist riskant, weil damit nicht nur die Produktion von Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten im Rahmen einer figurativ-narrativen Praxis der Wissens- und Bedeutungsgenerierung kartiert wird. Er ruft auch eigene Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten hervor.

Diese eigenen Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten zu begehen und herauszufordern, ist der besondere Beitrag einer diffraktiven Perspektive. Als wis-

senschaftliche Forschungsperspektive ist Diffraction eine zugleich narrative, bildliche und politische Technologie, um folgenreiche Geschichten und Bedeutungen zu produzieren. Als rahmende Metapher steht Diffraction für eine andere Art des kritischen Bewusstseins, das sich nicht der Wiederholung des Gleichen verschreibt, sondern einen Unterschied machen möchte. (vgl. ebd.: 273) Dieses Leitbild und mit ihm die Forschungsperspektive dieser Arbeit wollen entsprechend herausfordernd gegenüber etablierten und weniger etablierten Sichtweisen auf den Tod, den Syrienkonflikt und das Handyvideo sein und sich dabei selbst dem Risiko aussetzen, herausgefordert zu werden. Das diffraktive Leitbild überträgt und pointiert dabei selbst Bedeutung und ist eingebunden in eine diffraktive Pragmatik der kontextabhängigen Bedeutungsgenerierung – eines »meaning-in-the-making« (ebd.: 126), in dem sich die diffraktive Betrachtung einschreibt. Entsprechend macht das In-Frage-stellen des diffraktiven Leitbildes und der sich daraus ableitenden Forschungsperspektive dieser Arbeit gerade auch sichtbar, wie es bereits Judith Butler (2009: 10) für eine begrenzende und zugleich ermöglichende Rahmung formuliert hat, dass das damit beschriebene Phänomen niemals vollständig in diesem Bild enthalten sein kann. Schon immer steht etwas außerhalb des Bildes, das sein Innerhalb möglich und wahrnehmbar macht. Daher ist es notwendig, dieses Leitbild immer auch zu verlassen, um den Blick für andere Sichtweisen, andere Ereignisse und andere Phänomene zu öffnen.

Die nachverfolgten figurativen Verflechtungen verweisen die diffraktive Betrachtung dabei bereits auf ein Außerhalb ihrer Perspektive. Dort finden sich Schnittstellen und Affinitäten, die alternative und ergänzende Zugänge zum Phänomen der Handy-Todesvideos bereitstellen können. Ebenso können diese von einem diffraktiven Zugang, wie er diese Arbeit geleitet hat, profitieren. So sprechen die Figurationen des Todesschocks, des Schusses und des Todeshorror Zugänge filmwissenschaftlicher Fokussierungen an, um die ästhetischen Aspekte der Handy-Todesvideos, die sich dem Film entlehnen und sich in den Handyvideos in einer eigenen Weise zusammenfügen, zu adressieren. In dieser Arbeit sind der extrinsische Gegenschuss und die elliptischen Todesinszenierung als ästhetische Mittel am Schnittpunkt von Film und Video sichtbar geworden, die sich mit einer filmwissenschaftlichen Ausrichtung eingehender betrachten und in Hinblick auf Fragen der Medienkonvergenz begehren ließen. Ebenso bieten die Überführungen von Handyvideos in filmische Formate, wie es *EAU ARGENTÉE* leistet, aber auch darüberhinaus in anderen filmischen Arbeiten zum Arabischen Frühling der Fall ist (z.B. *THE UPRISING* (2013) (B/UK, R: Snowdon)), Anschlusspunkte für weiterführende Fragestellungen an der Schnittstelle von Filmtheorie und Kulturwissenschaft. Insbesondere das Aufgreifen des in Bezug auf *EAU ARGENTÉE* herausgestellten kritischen Moments einer Überschreibung von Amateurvideoaufnahmen aus dem Internet mit einer cineastischen Intention, mit cineastischen Ästhetiken und Diskursen, kann hier gewinnbringend sein.

Mit der Figuration der Waffen-/Kameragewalt finden sich u.a. Anschlusspunkte für mediengeschichtlich orientierte Ansätze, wenn die historisch gewachsene Verbundenheit von Waffe und Kamera und ihre spezifische Vereinigung in den Handy-Todesvideos zentriert werden. Vor allem die vollzogene Bewegung der Auf-fächerung und Wiederausammenführung des Phänomens der Handy-Todesvideos in die Aspekte des Todes, des Handyvideos und des Syrienkonflikts ist hier ein viel-sprechendes Vorgehen, um die apparative, ästhetische und diskursive Vereinigung von Handy und Waffe zu betrachten. Video-Martyrium und Todesleid sprechen vor allem ikonografisch und ikonologisch ausgerichtete Forschungen an, als dass sie einerseits auf den Prozess der Ikonisierung und andererseits auf den symbolischen Gehalt der Handy-Todesvideos verweisen. Hervorzuheben sind hierfür die in Erscheinung getretenen ästhetischen und diskursiven Verschiebungen von einem auf den Tod verweisenden Märtyrervideo zu einem auf das Überleben gerichteten Video-Martyrium. Ebenso ist hier die Verschiebung von dem verbildlichten Fokus eines stattfindenden oder stattgefundenen Leidens des Sterbenden oder Toten auf das Leiden der beistehenden Gefilmten und Filmenden anzumerken. Letztere deutete sich prominent in der Betrachtung von *EAU ARGENTÉE* und dem Modus einer erzählerischen Mitsicht an und bietet vielsprechende Anknüpfungspunkte.

Innerhalb der Figuration der Zeugenschaft zeigen sich vor allem Anschlüsse für den interdisziplinären Bereich der ›Memory and Testimony Studies‹, wenn dort bspw. Fragen sich verändernder Zeugenschaftskonstellationen und -szenarien oder der Refiguration eines kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses im Mittelpunkt stehen. Mit den Handy-Todesvideos zeigt sich hier ein neuer Modus des Überlebenszeugnisses: das widerständige Nicht-Überlebenszeugnis zwischen Filmenden, Handykamera bzw. -aufnahme und Betrachtenden, das sich als standhafter digitaler Bildkörper dem Auslöschungswillen einer politischen Macht entgegenstellt. Diese alternative Form des Zeugenschaftsszenarios verspricht neue Impulse für Forschungen im Bereich der ›Memory and Testimony Studies‹. Das Videoerlebnis TOD schafft mit seinen Verweisen zur virtuellen und spielerischen Wahrnehmung des Todes im Syrienkonflikt vor allem Anschlussstellen für eine medienkulturwissenschaftlich ausgerichtete ›Game Studies‹. Hier verspricht z.B. das ›Project Syria‹ im Rahmen des ›Immersive-journalism‹-Konzepts (vgl. de la Peña et al. 2010, 2014) produktive Schnittstellen. Gemeinsam mit der Figuration der Lebensbedrohung bieten sich in Hinblick auf die in den Kommentaren zu YouTube-Videos aufgerufenen ästhetischen und politischen Motivationen Anschlüsse für sozialwissenschaftliche Forschungen insb. im Feld der Sozialpsychologie. Auch lassen sich für Forschungen im Bereich der sozialen Bewegungen weitere Auseinandersetzungen hinsichtlich Fragen nach einer sich verändernden Protestperformance, -öffentlichkeit und -teilhabe vorstellen, wie sie sich bspw. bei Cecile Boëx (2016) andeuten.

Die in den Handy-Todesvideos stets mitschwingenden Affekte und deren Regulierungen im Rahmen einer Politik der Bedeutung lassen insbesondere an Forschungen im Bereich einer ›Feminist Cultural Studies of Emotion and Affect‹ denken, wie sie Sara Ahmed in *The Cultural Politics of Emotion* (2014 [2004]) verfolgt. Sieht Ahmed Emotionen hier als unsere Antwort gegenüber Objekten und Subjekten – als eine Angelegenheit des Kontakts mit anderen – die Oberflächen und Grenzen hervorbringt (vgl. ebd.: 10), können die hier kartierten Erzählungen und Bedeutungen in einer Weise adressiert werden, die feministische Lesarten mit soziopolitischen und soziokulturellen Ansätzen und medienwissenschaftlichen Fokussierungen zusammenbringt. Hiermit ließ sich bspw. die Frage danach betrachten, inwiefern sich Affektivitäten als medientechnologisch bedingte Materialisierungen von politischen Auseinandersetzungen um die Authentizität von Todesvideos beschreiben lassen, wie es sich im Zusammenhang der Enthauptungsvideos in dieser Arbeit formulieren ließ. Ahmed entwickelt zudem die Vorstellung einer Narrativität von Emotionen als die Konvertierung von Emotionen unter bestimmten Lesarten und die ursächliche Zuschreibung von Emotionen an Andere (vgl. ebd.: 13). Diese Vorstellung kann Affektanrufe und eine Politik des Affekts als »histories of articulation« (ebd.: 2) nachvollziehbar machen. In dieser Arbeit zeigen sich diese Affektanrufe und die damit verbundenen Politiken vor allem in dem widerständigen Überlebenskampf einer videografierten syrischen Zivilbevölkerung, in den Imaginationen einer kollektiven Opfer-, Täter- und Zeugenschaft von Filmenden, Aufnahme/Kamera und Betrachtenden, und in den Inszenierungen jihadistischer und rechtspopulistischer Identitätskämpfe als solidarisierende, überzeugende oder einschwörende Erzählstränge. Die Verknüpfung einer diffraktiven Forschungsperspektive mit einer feministischen Betrachtung von Emotionen und Affekten verspricht sowohl den anziehenden als auch den abstoßenden Effekt dieser Narrative sichtbar zu machen und dabei die Produktion der eigenen Un-/Sichtbarkeiten und Un-/Betrachtbarkeiten nicht aus dem Blick zu verlieren.

Literatur

- Ahmed, Sara (2014 [2004]): *The Cultural Politics of Emotion*. 2nd Edition. Edingburgh: Edingburgh University Press.
- Akbar, Jay (2015): After heartbreaking picture of four-year-old Syrian girl ›surrendering‹ to photographer, Red Cross worker shares image of SECOND youngster putting her hands up because she thought camera was gun. In: *Dailymail.uk.co* vom 03.04.2015. Im Internet unter: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3024608/After-heartbreaking-picture-four-year-old-Syrian-girl-surrendering-photographer-Red-Cross-worker-shares-image-SECOND-youngster-putting-hands-thought-camera-gun.html> [03.11.2018].
- Ali, Sadaf R./Fahmy, Shahira (2013): Gatekeeping and citizen journalism: The use of social media during the recent uprisings in Iran, Egypt, and Libya. In: *Media, War & Conflict*, 6 (1). S. 55-69.
- al-Khalidi, Suleiman (2011): Thousands chant »freedom« despite Assad reform offer. In: *Reuters.com* vom 24.03.2011. Im Internet unter: <https://www.reuters.com/article/us-syria/thousands-chant-freedom-despite-assad-reform-offer-idUSTRE72N2MC20110324> [05.01.2019].
- American Humane (2016): Position Statement. *Animals in Entertainment*. In: *Americanhumane.com* vom 26.08.2016. Im Internet unter: <https://www.americanhumane.org/position-statement/animals-in-entertainment/> [30.08.2018].
- Andén-Papadopoulos, Kari (2009): Body horror on the Internet. US soldiers recording war in Iraq and Afghanistan. In: *Media, Culture & Society*, 31 (6). S. 921-938.
- Anderson, Benedict (2005 [1983]): *Die Erfindung der Nation*. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. 2. Aufl. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- anonymousnews.ru (2016): Video geleakt: IS-Enthauptung des US-Journalisten James wurde im Studio gedreht. In: *Anonymousnews.ru* vom 28.11.2016. Im Internet unter: www.anonymousnews.ru/2016/11/28/video-geleakt-is-enthauptung-des-us-journalisten-james-foley-wurde-im-studio-gedreht/ [30.08.2018].
- Ansar, Jasin (2012): Sprache und Symbole der syrischen Revolution – Rekurs und Umdeutung alter Symbole. *Alsharq e.V.* Im Internet unter: <https://www.alsharq.de/blog/sprache-und-symbole-der-syrischen-revolution-rekurs-und-umdeutung-alter-symbole> [06.10.2018].

- Arbuckle, Alex Q. (2016): 1865. The Lincoln assassination conspirators. In: Mashable.com vom 06.12.2016. Im Internet unter: <https://mashable.com/2016/06/11/lincoln-conspirators/?europa=true> [22.08.2019].
- Arte (2017): Bury me, my Love. Arte.tv. Im Internet unter: <http://burymemylove.arte.tv> [23.11.2018].
- Asad, Talal (2007): On Suicide Bombing. New York: Columbia University Press.
- Asseburg, Muriel (2011): Der Arabische Frühling. Herausforderung und Chance für die deutsche und europäische Politik. SWP-Studie S 17. Berlin: Stiftung für Wissenschaft und Politik. Im Internet unter: https://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/studien/2011_S17_ass_ks.pdf [27.11.2017].
- Asseburg, Muriel (2013): Syrien: ziviler Protest, Aufstand, Bürgerkrieg und Zukunftsaussichten. In: APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte: Syrien, 63 (8). S. 11-17. Im Internet unter: www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/154951/syrien [08.02.2018].
- Bach Malek, Michele (2010): Cyber Disobedience: Weapons of Mass Media Destruction? In: Kamalipour, Yahya R. (Hg.): Media, Power, and Politics in the Digital Age. Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers. S. 277-288.
- Bannister, Kristian (2018): Understanding Sentiment Analysis: What It Is & Why It's Used. In: Brandwatch.com vom 26.02.2018. Im Internet unter: <https://www.brandwatch.com/blog/understanding-sentiment-analysis/> [03.04.2017].
- Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen (2010): Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. In: Derrida Today, 3.2. S. 240-268.
- Barad, Karen/Kleinman, Adam (2012): Intra-actions. In: Mousse Magazine, 34. S. 76-81.
- Barad, Karen (2013): Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht. In: Bath et al.: Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungen – Materialisierungen. Berlin/Münster: Lit. S. 27-67.
- Barthes, Roland (2012 [1980]): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 14. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2016 [1957]): Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barton, Stephan (2017): ›ÜBER ZEUGEN‹ im Strafverfahren. In: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélie/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 93-110.
- Bashi, Golbarg (2010): Feminist Waves in the Iranian Green Tsunami? In: Hashemi, Nader/Postel, Danny (Hg.): The People Reloaded. The Green Movement and the Struggle for Iran's Future. New York: Melville House. S. 37-40.

- basedgangstress (2016): For the sake of Allah. Islamic State. In: Genius.com vom 19.07.2016. Im Internet unter: <https://genius.com/Islamic-state-for-the-sake-of-allah-annotated> [30.08.2018].
- Bath et al. (2013): Einleitung. In: —(Hg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: Lit. S. 7-26.
- Baudrillard, Jean (2005 [2004]): War Porn. In: *International Journal of Baudrillard Studies*, 2 (1). Im Internet unter: www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_1/aylorpf.htm [06.10.2015].
- Baudrillard, Jean (2011 [1976]): *Der Symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Belting, Hans/Macho, Thomas (2007): —im Gespräch. Die neue Sichtbarkeit des Todes. In: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Fink. S. 235-262.
- Benjamin, Walter (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Dritte Fassung. Im Internet unter: <http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf> (21.01.2013).
- Bertram, Stewart K. (2017): ›Close enough‹ – The link between the Syrian Electronic Army and the Bashar al-Assad regime, and implications for the future development of nation-state cyber counter-insurgency strategies. In: *Journal of Terrorism Research*, 8 (1). S. 2-17. Im Internet unter: <https://cvir.st-andrews.ac.uk/articles/10.15664/jtr.1294/>.
- Bilal, Ghiath (2015): Der »Islamische Staat«: Interne Struktur und Strategie. In: Bpb.de vom 23.04.2015. Im Internet unter: www.bpb.de/politik/extremismus/islamismus/202373/der-islamische-staat-interne-struktur-und-strategie [21.07.2018].
- Black, Ian/Hassan, Nidaa (2011) Syria: Man appears to film himself being shot by sniper. In: *The Guardian* vom 03.07.2011. Im Internet unter: www.guardian.co.uk/world/2011/jul/03/syria-man-film-shot-sniper [23.05.2013].
- Blanchot, Maurice (2007 [1951]): Die zwei Fassungen des Bildlichen. In: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hrsg): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Fink. S. 25-36.
- Boëx, Cecile (2014): *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*. Paris: L'Harmattan.
- Boëx, Cecile (2017): Youtube and the Syrian Revolution. On the Impact of Video Recording on Social Protests. In: *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 17. S. 1-15.
- Boëx, Cecile (2018): *Figures remixées des martyrs de la révolte en Syrie sur YouTube. Réinterprétations politiques et mémoires vernaculaires de la mort héroïque des*

- gensordinaires. In: Archives des sciences sociales des religions, no. 181. S. 95-118.
- Bohrer, Karl Heinz (1981): Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc (2004 [1993]): Distant Suffering. Morality, Media and Politics. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Brinkmann, Katja (2011): Syrien. Zwischen Damaskus, Palmyra, Aleppo und dem Euphrat. 1. Auflage. Berlin: Trescher.
- Brockschmidt, Rolf (2010): Syrische Metropole Bosra. An der Kreuzung der Antike. In: Tagesspiegel.de vom 10.01.2010. Im Internet unter: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/reise/syrische-metropole-bosra-an-der-kreuzung-der-antike/1660448.html> [11.12.2019].
- Bruch, Katerina Valdivia/Nagel, Silke (2016): Ein Gespräch mit Rabih Mroué – »Bilder bis zum Sieg?«. Goethe-Institut e. V. Im Internet unter: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20812525.html> [22.01.2018].
- Bruns, Julia/Glösel, Kathrin/Strobl, Natascha (2017): Die Identitären – mehr als nur ein Internet-Phänomen. In: Bpb.de vom 26.01.2017. Im Internet unter: www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/241438/die-identitaeren-mehr-als-nur-ein-internet-phaenomen [30.08.2018].
- Buchta, Wilfried (2016): Iraks Zerfall und der Aufstieg des IS. Zwei Seiten einer Medaille. In: Bpb.de vom 19.02.2016. Im Internet unter: www.bpb.de/apuz/221172/iraks-zerfall-und-der-aufstieg-des-is-zwei-seiten-einer-medaille?p=1 [20.08.2018].
- Budka, Philipp/Bräuchler, Birgit (2020): Introduction: Anthropological Perspectives on Theorising Media and Conflict. In: — (Hg.): Theorising Media and Conflict. New York/Oxford: Berghahn.
- Bundesamt für Verfassungsschutz (BfV) (2015a): Relevanz deutschsprachiger Übersetzungen von Propaganda des »Islamischen Staates« (IS). In: BfV-Newsletter, 2/2015. Im Internet unter: <https://www.verfassungsschutz.de/de/oeffentlichkeitsarbeit/newsletter/newsletter-archiv/bfv-newsletter-archiv/bfv-newsletter-2015-2/bfv-newsletter-2015-02-08.html> [07.08.2018].
- Bundesamt für Verfassungsschutz (2015b): Kinder und Jugendliche in der jihadistischen Internetpropaganda. Verfassungsschutz.de. Im Internet unter: <https://www.verfassungsschutz.de/de/oeffentlichkeitsarbeit/publikationen/pb-islamismus/faltblatt-2015-07-kinder-und-jugendliche-in-der-jihadistischen-internetpropaganda> [10.08.2018].
- Bundesamt für Verfassungsschutz (2018): Reisebewegungen von Jihadisten Irak/Syrien. In: Verfassungsschutz.de vom 19.04.2018. Im Internet unter: <http://www.verfassungsschutz.de/de/arbeitsfelder/af-islamismus-und-islamistischer-terrorismus/zahlen-und-fakten-islamismus/zuf-is-reisebewegungen-in-richtung-syrien-irak> [10.08.2018].

- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2011): »Doom« aus der Liste der jugendgefährdenden Medien gestrichen. BPjM-Entscheidung Nr. 5847 vom 4.8.2011 bekannt gemacht im Bundesanzeiger Nr. 131 vom 31.8.2011. In: BPjM-Aktuell, 3/2011. Im Internet unter: www.bundespruefstelle.de/RedaktionBMFSFJ/RedaktionBPjM/PDFs/BPjMAktuell/bpjm-aktuell-201103-doom,pROPERTY=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf [26.09.2017].
- Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) (2012): Politisierung. In: Bpb.de vom 31.05.2012. Im Internet unter: www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/138404/glossar?p=141 [09.03.2018].
- Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) (2013): 9/11 und die politischen Folgen. In: Bpb.de vom 11.09.2013. Im Internet unter: www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/168712/9-11-und-die-politischen-folgen-11-09-2013 [20.08.2018].
- Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.
- Butler Judith (2009): *Frames of War: When is Life Grievable?* London/New York: Verso.
- Butler, Judith (2011): Körper in Bewegung und die Politik der Strasse. In: *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis* (4/2011). S. 110-122.
- Causa Creations/Karam, Abdullah/Main, Brian (2018): Path Out. In: Path-out.net. Im Internet unter: <https://path-out.net> [02.01.2019].
- Centrum für Nah- und Mittelost-Studien (2015): Verwendung des MENA-Begriffs. In: Uni-marburg.de vom 02.06.2015. Im Internet unter: <https://www.uni-marburg.de/cnms/politik/forschung/forschungsproj/islamismus/analysen/MENA> [06.04.2018].
- Dantas, Manuel/Feist, Hérade (2014): Syrien: »Silvered Water« dokumentiert den Bürgerkrieg. In: Info.arte.tv vom 15. September 2014. Im Internet unter: <https://info.arte.tv/de/cannes-dokumentarfilm-ueber-den-buergerkrieg> [29.12.2017].
- Dar al Manar (2017): The Holy Defense. In: Holydefence.com vom 01.03.2017. Im Internet unter: <http://holydefence.com/catdetails.php?catidval=0&catid=3#> [02.01.2019].
- Datenschutzbeauftragter-Info (2015): Smartphone Bilder und Videos als Beweismittel. Intersoft consulting services AG. Im Internet unter: <https://www.datenschutzbeauftragter-info.de/smartphone-bilder-und-videos-als-beweismittel/> [10.11.2017].
- Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélie/Schlie, Heike (2017): Zur Einführung: Über Zeugen. Testimoniale Konstellationen und Szenarien. In: — (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 7-28.
- Dauber, Cori E. (2009): *YouTube War: Fighting in a World of Cameras in Every Cell Phone and Photoshop on Every Computer*. Carlisle, PA: Strategic Studies

- Institute (SSI). Im Internet unter: <https://ssi.armywarcollege.edu/pubs/display.cfm?pubID=951> [23.06.2016].
- Dearden, Lizzy (2015): Syrian child photographed ›surrendering to camera because she thought it was a gun‹. In: Independent.co.uk vom 31.03.2015. Im Internet unter: <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/syrian-child-photographed-surrendering-to-camera-because-she-thought-it-was-a-gun-10146198.html> [03.11.2015].
- Dehghan, Saeed Kamali (2010): How I secretly filmed the For Neda documentary. In: Theguardian.com vom 04.06.2010. Im Internet unter: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jun/04/neda-gha-soltan-documentary> [24.07.2016].
- de la Peña, Nonny (2010): Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. In: Presence, 19 (4). S. 291-301.
- de la Peña, Nonny (2014): Project Syria. MIT Open Documentary Lab. Im Internet unter: <https://docbase.mit.edu/project/project-syria/>[09.03.2018].
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2007): Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Benjamin bis Donna J. Haraway. Berlin: Vorwerk.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2007): »Nichts ist politisch. Alles ist politisierbar«. Biomacht und Politik. In: Zeitschrift für kritische Theorie, 24/25. S. 152-177.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2011): Diffraktion statt Reflektion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 4 (1/2011). S. 83-91.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2012): Das fehlende Volk, die Politik und die Ästhetik der Medien. Am Beispiel von Dogville (2003) und The Wire (2002 – 2008). In: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hg.): Performing Politics. Politische Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin: Theater der Zeit. S. 28-40.
- Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph F. E. (2013a): Einleitung. Denken mit Canguilhem und Haraway. In: — (Hg.): Situierendes Wissen und regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways. Wien/Berlin: Turia + Kant. S. 7-34.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2013b): Kritik des Anthropozentrismus und die Politik des Lebens bei Canguilhem und Haraway. In: Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph F. E. (Hg.): Situierendes Wissen und regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways. Wien/Berlin: Turia + Kant. S. 105-120.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2013c): Freiheit der Rede und Politik der Bilder. In: Pechriggl, Alice/Schober, Anne (Hg.): Hegemonie und die Kraft der Bilder. Klagenfurter Beiträge zur visuellen Kultur, 3. Köln: Herbert von Halem. S. 184-201.
- Diehl, Jörg (2016): IS-Propaganda. Die Medienmaschinerie des Terrors. In: Spiegel.de vom 20.07.2016. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/deutschland

- nd/wuerzburg-und-nizza-so-funktioniert-die-is-propaganda-a-1103930.html [16.09.2017].
- Diez, Georg (2014): Kein Bild ist unschuldig. In: Spiegel.de vom 12.09.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/james-foley-und-der-is-georg-diez-ueber-enthaeupfung-auf-video-a-991299.html [23.08.2016].
- Doll, Martin (2012): Fälschung und Fake: Zur diskursanalytischen Dimension des Täuschens. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Dolphijn, Rick/van der Tuin, Iris (2012): »Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers« Interview with Karen Barad. In: --- (Hg.): *New Materialism: Interviews & Catographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press. S. 48-70.
- Durkheim, Émile (1897): *Le Suicide. Étude sociologique. Livre I : Les facteurs extra-sociaux. Édition électronique*. Im Internet unter: http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide_Livre_1.pdf [05.01.2019].
- Eastman Kodak (2016): Super 8 Film History. How it all started. In: Kodak.com. Im Internet unter: www.kodak.com/Consumer/Products/Super8/Super-8-history/default.htm# [27.12.2016].
- Ehlert, Stefan (2017): Unruhen in Marokko. Keimt ein zweiter Arabischer Frühling? In: Deutschlandfunk.de vom 03.06.2017. Im Internet unter: www.deutschlandfunk.de/unruhen-in-marokko-keimt-ein-zweiter-arabischer-fruehling.799.de.html?dram:article_id=387807 [27.11.2017].
- Eickelmann, Jennifer (2017): »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies. Bielefeld: transcript.
- Elter, Andreas (2008): Tod eines Kameramannes: Fotografen und Kameralleute zwischen den Fronten. In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute*. Bonn: bpb. S. 450-457.
- Emamzadeh, Mona-Maryam (2011): Die Neuen Medien, iranische Gesellschaft und der Auslandsrundfunk – eine Einführung. In: ifa-Edition Kultur und Außenpolitik (Hg.): *Iran und die Neuen Medien – Herausforderungen für den Auslandsrundfunk*. S. 15-27. Im Internet unter: www.ifa.de/fileadmin/pdf/editi-on/iran.pdf [15.04.2012].
- Epoch Times (2015): Hacker-Kollektiv behauptet: John McCain wusste von gefakten ISIS-Enthaupungen. In: Epochtimes.de vom 01.08.2015. Im Internet unter: <https://www.epochtimes.de/politik/welt/hacker-kollektiv-behauptet-john-mccain-wusste-von-gefake-isis-enthaupungen-a1258708.html#> [30.08.2018].
- Esposito, Elena (1998): Fiktion und Virtualität. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien, Computer, Realität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 269-296.
- Essig, Rolf-Bernhard (2003): Émile Zolas offener Brief »J'accuse« – die Wende in der Dreyfus-Affäre? Ein Essay zur Urszene und Gründungsurkunde des Intel-

- lektuellen. In: Literaturkritik.de, Nr. 5. Im Internet unter: http://literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=6018 [05.01.2019].
- Fasshauer, Lotte (2012): Zwischen Kunst und Politik. Arabische Positionen auf der dOCUMENTA (13). In: Fikrun wa Fann – Themen – Vergangenheitsbewältigung. Goethe-Institut. Im Internet unter: www.goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/a98/de10469592.htm [20.08.2016].
- Ferran, Lee (2013): Syrian Electronic Army Threatens Response to U.S. Strike, Experts Skeptical. In: Abcnews.go.com vom 29.08.2013. Im Internet unter: <https://abcnews.go.com/Blotter/syrian-electronic-army-threatens-response-us-strike-experts/story?id=20105500> [18.09.2019].
- Fisher, Max/Keller, Jared (2011): Syria's Digital Counter-Revolutionaries. In: Theatlantic.com vom 31.08.2011. Im Internet unter: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2011/08/syrias-digital-counter-revolutionaries/244382/> [17.09.2019].
- Fiske, John (2002): Videotech. In: Mirzoeff, Nicolas (ed.): The Visual Cultural Reader. New York: Routledge. S. 383-391.
- Flack, Anne/Hanewinkel, Vera/Latz, Viktoria (2017): Globale Flüchtlingskrise hält weiter an. In: Bpb.de vom 21.02.2017. Im Internet unter: www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/242691/globale-fluechtlingskrise-haelt-weiter-an?p=all [07.01.2019].
- Flade, Florian (2012): Krieg gegen Assad. Der verzweifelte Kampf der syrischen Guerilla. In: Welt.de vom 20.03.2012. Im Internet unter: <https://www.welt.de/politik/ausland/article13932378/Der-verzweifelte-Kampf-der-syrischen-Guerilla.html> [10.10.2018].
- Flade, Florian (2014): Enthauptung durch IS. Die perfide Inszenierung eines Mordes. In: Welt.de vom 20.08.2014. Im Internet unter: <https://www.welt.de/politik/ausland/article131431685/Die-perfide-Inszenierung-eines-Mordes.html> [23.08.2016].
- Flick, Uwe (2011): Das Episodische Interview. In: Oelerich, Gertrud/Otto, Hans-Uwe (Hg.): Empirische Forschung und Soziale Arbeit. Ein Studienbuch. Wiesbaden: VS Verlag. S. 273-280.
- Focus Online (2014): Experten bezweifeln Echtheit. Video gefälscht? IS-Opfer Foley soll nicht vor laufender Kamera gestorben sein. In: Focus.de vom 25.08.2014. Im Internet unter: https://www.focus.de/politik/ausland/experten-bezweifeln-echtheit-video-gefaelscht-foley-starb-nicht-vor-kamera_id_4082940.html [30.08.2018].
- Foucault, Michel (2008 [1976]): Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. In: Michel Foucault. Die Hauptwerke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 1021-1151.
- Franck, Georg (1993): Ökonomie der Aufmerksamkeit. In: Merkur, Nr. 534/535. S. 748-761.

- French Minister of Culture and Communication (2012): La Triennale. Intense Proximity. Press Kit. Centre nationale des arts plastiques (Ministère de la culture). Im Internet unter: www.cnap.fr/system/files/presse/dp-la_triennale-an-vdef.pdf [02.09.2018].
- Friis, Simone Molin (2015): ›Beyond anything we have ever seen‹: beheading videos and the visibility of violence in the war against ISIS. In: *International Affairs*, Vol. 91 (4). S. 725-746.
- Garnot, Benoît (2017): Die Entwicklung der Zeugenaussage in Frankreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 111-124.
- Gebauer, Matthias (2008): Guantanamo. Exkursion in den Terrorknast. In: *Spiegel.de* vom 16.12.2008. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/guantanamo-exkursion-in-den-terrorknast-a-596450.html [01.11.2018].
- Gehring, Petra (2010): *Theorien des Todes zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Gerlach, Daniel/Metzger, Nils (2013): Wie unser Bild vom Krieg entsteht. In: *APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte: Syrien*, 63 (8). S. 3-11. Im Internet unter: www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/154951/syrien [27.11.2017].
- Gielen, Matt/Rosen, Jeremy (2016): *Reverse Engineering – The YouTube Algorithm*. Tubefilter, Inc. Im Internet unter: www.tubefilter.com/2016/06/23/reverse-engineering-youtube-algorithm/[10.11.2016].
- Gillespie, Marie (2007): *Shifting Securities. News Cultures Before and Beyond the Iraq Crisis 2003: Full Research Report*. ESRC End of Award Report, RES-223-25-0063. Swindon: ESRC. Im Internet unter: www.researchcatalogue.esrc.ac.uk/grants/RES-223-25-0063/outputs/read/e0a94249-95a4-40cd-9110-fe66ca8297b1 [30.01.2017].
- Girtler, Roland (2001): *Methoden der Feldforschung*. 4. Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Goggin, Gerard (2007): *Cell Phone Culture. Mobile Technology in Everyday Life*. London/New York: Routledge.
- Gogos, Manuel (2018): *Invasion der Identitären. Dok 5 – Das Feature*. Westdeutscher Rundfunk Köln. Ausgestrahlt im WDR 5, Sonntag, 04.03.2018, 11:05 – 12:00 Uhr. Im Internet unter: <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr5/wdr5-dok5-das-feature/audio-die-invasion-der-identitaeren-100.html> [30.08.2018].
- Gorer, Geoffrey (1955): *Pornography of Death*. In: *Encounter*. October 1955. S. 49-52. Im Internet unter: www.unz.com/print/Encounter-1955oct-00049/ [09.01.2019].
- Gould, Martin/Robinson, Martin (2014): *Revealed, James Foley was an ISIS ›whipping boy‹: Jihadists discovered pictures of his U.S. Air Force officer brother on his laptop and tortured him with mock executions and ›crucified him to a*

- walk. In: Dailymail.co.uk vom 21.08.2014. Im Internet unter: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2730361/Revealed-James-Foley-ISIS-whipping-boy-Terrorist-captors-discovered-pictures-U-S-Air-Force-officer-brother-laptop-suffer-mock-executions-including-crucified-against-wall.html> [28.08.2018].
- Graitl, Lorenz (2012): *Selbstmord als Spektakel. Zur kommunikativen Dimension des politisch motivierten Selbstmords*. Wiesbaden: Springer VS.
- Greene, Graham (1962): *Our Man in Havana*. Harmondsworth: Penguin.
- Gronke, Monika (2009): *Geschichte Irans. Von der Islamisierung bis zur Gegenwart*. 3., durchgesehene und aktualisierte Aufl. München: C.H. Beck.
- Hagener, Malte (2011): *Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz*. In: Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren. S. 45-60.
- Halbwachs, Maurice (1930): *Les causes de suicide*. Chaiptres IX à XV. Édition électronique. Paris: Félix Alcan, 1930. Im Internet unter: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/causes_du_suicide/halbwachs_suicide_2.pdf [05.01.2019].
- HannoverPost (2013): *Die Filmemacherin Birgit Hein überreicht eine Schenkung aus ihrem Werk an das Sprengel Museum Hannover*. In: [Hannoverpost.de](http://www.hannoverpost.de) vom 14.11.2013. Im Internet: www.hannoverpost.de/index.php/rubriken/kultur/theater-museen-ausstellungen/item/708-die-filmemacherin-birgit-hein-ueberreicht-eine-schenkung-aus-ihrem-werk-an-das-sprengel-museum-hannover [05.01.2019].
- Haraway, Donna J. (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, 14(3). S. 575-599.
- Haraway, Donna J. (1989): *Primate Vision. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York/London: Routledge.
- Haraway, Donna J. (1992): *The Promises Of Monsters: A Regenerative Politics For Inappropriate/d Others*. In: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary/Treichler, Paula A. (eds.): *Cultural Studies*. New York: Routledge, S. 295-337. Im Internet unter: www.egs.edu/faculty/donna-haraway/articles/donna-haraway-the-promises-of-monsters-a-regenerative-politics-for-inappropriated-others/ [19.09.2017].
- Haraway, Donna J. (1995): *Die Neuerfindung der Natur*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Haraway, Donna J. (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium.Female_Man@_Meets_On-co-Mouse™*. *Feminism and Technoscience*. New York & London: Routledge.
- Haraway, Donna J. (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

- Haraway, Donna (2004 [1985]): A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: —: The Haraway Reader. New York/London: Routledge. S. 7-46.
- Haraway, Donna (2004 [1992]): Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape. In: —: The Haraway Reader. New York/London: Routledge. S. 47-62.
- Haraway, Donna (2004): Introduction: A Kinship of Feminist Figurations. In: —: The Haraway Reader. New York/London: Routledge. S. 1-6.
- Haraway, Donna J. (2008): When Species Meet. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna J. (2016): Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham/London: Duke University Press.
- Hartwig, Marcel (2011): Der 11. September im nationalen Bewusstsein der USA. In: APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte, 27/2017. Im Internet unter: www.bpb.de/apuz/33238/der-11-september-im-nationalen-bewusstsein-d-er-usa [12.08.2018].
- Hashemi, Nader/Postel, Danny (2010): Introduction. In: Hashemi, Nader/Postel, Danny (Hg.): The People Reloaded. The Green Movement and the Struggle for Iran's Future. New York: Melville House. S. xi-xxiii.
- Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2012): The Pixelated Revolution. Performance von Rabih Mroué (Ausschnitt). Berlin Documentary Forum 2 (31.05.-03.06.2012, Berlin). Im Internet unter: <https://www.hkw.de/de/app/mediathek/video/25584> [17.02.2018].
- Heine, Matthias (2014): Das ABC des Islamischen Staates. In: Welt.de vom 26.09.2014. Im Internet unter: <https://www.welt.de/kultur/article132625450/Das-ABC-des-Islamischen-Staats.html> [19.08.2018].
- Heinrich, Bernd/Reinbacher, Tobias (2010): Examinatorium Strafprozessrecht – Arbeitsblatt Nr. 36. Beweismittel Überblick. Eberhard Karls Universität Tübingen. Im Internet unter: https://www.jura.uni-tuebingen.de/professoren_und_dozenten/heinrich/materialien/materialien-zur-vorlesung-straafprozess-recht-pdf-dateien/36-beweismittel.pdf [29.11.2017].
- Hieber, Lutz/Moebius, Stephan (2011): Einführung: Ästhetisierung des Sozialen im Zeitalter visueller Medien. In: --(Hg.): Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien. Bielefeld: transcript.
- Hirsch, Marianne (2008): The Generation of Postmemory. In: Poetics Today, 29 (1). S. 103-128. Im Internet unter: http://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf [05.01.2019].
- Hirschhorn, Thomas (2013): Why Is It Important—Today—To Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies? Institute of Modern Art (IMA). Im Internet unter: https://www.ima.org.au/wp-content/uploads/2013/10/thomas_hirschhorn_touching_reality.pdf [30.08.2018].

- Hüppauf, Bernd (1997): Emptying the Gaze. Framing Violence through the Viewfinder. In: *New German Critique*, 72. S. 3-44.
- Hüppauf, Bernd (2008): Unschärfe: Unschärfe Bilder in Geschichte und Erinnerung. In: Paul Gerhard (ed.): *Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute*. Bonn: bpb. S. 558-565.
- Hurra, Imra Surriya (2017): Syrien. Gespenster des Terrors. In: Spiegel.de vom 06.12.2017. Im Internet unter: <https://www.zeit.de/kultur/2017-12/syrien-mafia-schabiha-10nach8/komplettansicht> [29.11.2018].
- Jafari, Peyman (2010): *Der andere Iran. Geschichte und Kultur von 1900 bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- Jones, Ronald H. (2005): *Terrorist Beheadings: Cultural and Strategic Implications*. Carlisle, PA: Strategic Studies Institute (SSI). Im Internet unter: https://www.globalsecurity.org/security/library/report/2005/ssi_jones.pdf [26.06.2017].
- Juhnke, Karl (2012): snuff. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Institut für Neuere Deutsche Medien und Literatur. Im Internet unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=517> [04.08.2018].
- Kaiser, Jonas (2017): Fake News: Der Lackmestest für die politische Öffentlichkeit. bpb.de vom 26.04.2017. Im Internet unter: <https://www.bpb.de/dialog/netzdebatten/245095/fake-news-der-lackmestest-fuer-die-politische-oeffentlichkeit> [29.11.2018].
- Kalisky, Aurélia (2017): Die Szenographie der Zeugenschaft zwischen systematischer und kulturgeschichtlicher Perspektive. In: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 29-48.
- Kazim, Hasnain (2014): Bürgerkrieg in Syrien. 1001 Bilder des Horrors. In: Spiegel.de vom 15.09.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/kultur/tv/syrien-doku-ueber-folter-und-zerstoerung-aus-youtube-material-a-990996.html [02.12.2017].
- Keserwani, Mohammad (2018): The Sacred Defense Video Game: A New Form of Resistance in the Face of the Soft War. In: *Alahednews.com.lb*. Im Internet unter: <https://english.alahednews.com.lb/42212/269> [23.11.2018].
- Khamis, Sahar/Gold, Paul B./Vaughn, Katherine (2012): Beyond Egypt's »Facebook Revolution« and Syria's »YouTube Uprising«: Comparing Political Contexts, Actors and Communication Strategies. In: *Arab Media & Society*, 15. Available at: www.arabmediasociety.com/?article=791 [23.11.2012].
- Klatzer, Jürgen (2015): 636 Tage in Gefangenschaft. James Foley. In: *Kurier.at* vom 19.08.2015. Im Internet unter: <https://kurier.at/politik/ausland/is-terror-636-tage-in-gefangenschaft-james-foley/147.924.541> [21.07.2018].
- Koch, Ariel (2018): Jihadi Beheading Videos and their Non-Jihadi Echoes. In: *Perspectives on Terrorism*, Vol. 12 (3). S. 24-34. Im Internet unter: <https://www>

- .universiteitleiden.nl/binaries/content/assets/customsites/perspectives-on-terroris-
m/2018/issue-3/02---jihadi-beheading-videos-and-their-non-jihadi-echoes-by-ariel-koch.pdf [12.08.2018].
- Koch, Gertrud (2009): Der unsterbliche Körper. Kino- und Todesangst. In: Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph F. E./Michaelsen, Anja (Hg.): Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht. Berlin: b_books. S. 57-70.
- Krämer, Sybille (2017): Spur, Zeuge, Wahrheit. Zeugenschaft im Spannungsfeld zwischen diskursiver und existenzialer Wahrheit? In: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélie/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 147-166.
- Krautkrämer, Florian (2014a): Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 11(2). S. 113-126.
- Krautkrämer, Florian (2014b): The Revolution will not be televised (but uploaded). Zu Found-Footage-Filmen über den arabischen Frühling. In: Cargo, 22. S. 34-38. Im Internet unter: www.cargo-film.de/anderes/revolution-will-not-be-televised-uploaded/[14.05.2015].
- Krautkrämer, Florian (2014c): Medienspezifik der Revolution – Ein Gespräch mit Birgit Hein zu Abstrakter Film. In: daumenkino 07/2014. Im Internet unter: <http://dkritik.de/interview/birgit-hein/>[14.05.2015].
- Krenzer, Christoph (2013): Die Wahrheit, 1000 Kbit/s. Eine Studie zu Handyvideos aus Krisengebieten. M.A.-Arbeit an der Universität Potsdam und Fachhochschule Potsdam: Ms.
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay of Abjection. New York: Columbia University Press.
- Kurzman, Charles (2010): Cultural Jiu-Jitsu and the Iranian Greens. In: Hashemi, Nader/Postel, Danny (Hg.): The People Reloaded. The Green Movement and the Struggle for Iran's Future. New York: Melville House. S. 7-17.
- Lacher, Wolfram (2017): Libyen. In: Bpb.de vom 18.12.2017. Im Internet unter: www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54649/libyen [06.04.2018].
- Lahrem, Stephan (2008): Che. In: Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 234-241.
- Lange, Katharina (2013): Syrien: Ein historischer Überblick. In: APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte: Syrien, 63 (8). S. 37-43. Im Internet unter: www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/154951/syrien [27.11.2017].
- Lehmuskallio, Asko (2009): Social media und fotografische Praktiken. Eine Analyse der Auswirkungen neuer Kommunikationstechnologien auf Schnapsschussgewohnheiten. In: Müller, Daniela/Ligensa, Annemone/Gendolla, Peter (Hg.):

- Leitmedien. Konzepte – Relevanz – Geschichte. Band 1. Bielefeld: transcript. S. 267-284.
- Les films d'Ici (2011): Qui sommes nous. LES FILMS D'ICI. Im Internet unter: ww.w.lesfilmsdici.fr/en/content/6-qui-sommes-nous- [05.01.2019].
- Levendangeur, Barbara (2016): Der Krieg aus den Augen der syrischen Bevölkerung. In: Arte.tv vom 15.03.2016. Im Internet unter: <http://creative.arte.tv/de/episode/ossama-mohammed-dokumentiert-den-konflikt-syrien-mit-amateur-videos-aus-sozialen-netzwerken?language=fr> [02.12.2017].
- Lourdes, Maria (2014): James Foley: Video ein Fake! Tod auch ein Fake? In: [Marialourdesblog.com](http://marialourdesblog.com) vom 25.08.2014. Im Internet unter: <https://marialourdesblog.com/james-foley-video-ein-fake-tod-auch-ein-fake/> [30.08.2018].
- Lübbe, Sascha (2014): »Selbstportrait Syrien«. Aufstand auf YouTube. In: [Zeit.de](http://www.zeit.de) vom 15.09.2014. Im Internet unter: www.zeit.de/kultur/film/2014-09/selbstportraet-syrien-dokumentarfilm-arte [02.12.2017].
- Luhmann, Niklas (1991 [1984]): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Soziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lynch, Marc/Freelon, Deen/Aday, Sean (2014): Syria's Socially Mediated Civil War. In: USIP Peaceworks, 91. Im Internet unter: [www.usip.org/sites/default/files/PW91-Syrias %20Socially %20Mediated %20Civil %20War.pdf](http://www.usip.org/sites/default/files/PW91-Syrias%20Socially%20Mediated%20Civil%20War.pdf) [01.02.2016].
- Macho, Thomas/Marek, Kristin (2007): Die neue Sichtbarkeit des Todes. In: --- (Hrsg): Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Fink. S. 9-24.
- Macho, Thomas (2007): Ästhetik der Verwesung. Zur künstlerischen Arbeit von Teresa Margolles. In: Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hrsg): Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Fink. S. 337-353.
- Malkowski, Jennifer (2017): Dying in Full Detail: Mortality and Digital Documentary. Durham/London: Duke University Press.
- Mandelbaum, Jacques (2014): Festival des Cannes. »Eau argentée, Syrie autoportrait«: mille et une images de Syrie, et un miracle. In: [Lemonde.fr](http://lemonde.fr) vom 17.05.2014. Im Internet unter: www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/17/eau-argente-syrie-autoportrait-mille-et-une-images-de-syrie-et-un-miracle_4420526_766360.html [29.12.2017].
- Maneljuk, Tiziana (2007): Dogma 1995 oder wie alles began.... In: [Film-zeit.de](http://film-zeit.de) vom 20.07.2007. Im Internet unter: www.film-zeit.de/Themen-und-Listen/Thema/17/DOGMA-95-ODER-WIE-ALLES-BEGANN/Details/#page74 [15.03.2017].
- McKeown, Rory (2015): Does this video suggest ISIS beheading videos were STAGED by actors? In: [Dailystar.co.uk](http://www.dailystar.co.uk) vom 12.07.2015. Im Internet unter: <https://www.dailystar.co.uk/news/latest-news/453413/ISIS-beheading-videos-were-staged-actors> [30.08.2018].

- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media. The extensions of man*. London/New York: Routledge.
- McMahon, Colin (2005): Family sues in Chile for truth behind ›73 slaying. TV journalist's final footage as soldiers shot him is evidence as wife, kids seek justice. In: *ChicagoTribune* vom 05.12.2005. Im Internet unter: http://articles.chicagotribune.com/2005-12-05/news/0512050096_1_pinoc-het-era-chilean-buenos-aires [23.07.2017].
- Meier, Albert (2010): *Einführung in die Literaturwissenschaft. IX. Terminologie der Erzählanalyse*. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Vorlesungsskript WS 2009/10. Im Internet unter: www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/wp-content/uploads/2015/10/IX.pdf [29.05.2018].
- Meis, Mareike (2013): *Mobile Death Videos in Protest Movements: Cases from Iran and Syria*. In: *Thanatos*, 2 (2). S. 25-42. Im Internet unter: [http://thanatos-journal.com/2012/12/11/thanatos-vol-222013/\[24.07.2016](http://thanatos-journal.com/2012/12/11/thanatos-vol-222013/[24.07.2016)].
- Meis, Mareike (2014): *Protest per Handycam. Die Grüne Bewegung im Iran*. Marburg: Tectum.
- Meis, Mareike (2016): *When is a conflict a crisis? On the aesthetics of the Syrian civil war in a social media context*. In: *Media, War & Conflict*, Vol. 10 (1). First published June 2016. S. 69-86.
- Meis, Mareike (2020): *The Ambivalent Aesthetics and Perception of Mobile Phone Videos: A De/Escalating Factor for the Syrian Conflict*. In: Budka, Philipp/Bräuchler, Birgit (Hg.): *Theorising Media and Conflict*. New York/Oxford: Berghahn.
- Mroué, Rabih (2006): *Three Posters. A performance/video by Elias Khoury and Rabih Mroué introduction by Rabih Mroué*. In: *TDR/The Drama Review*, 50(3). S. 182-191. Im Internet unter: www.mitpressjournals.org/toc/dram/50/3 [02.09.2017].
- Mroué, Rabih (2012): *The Pixelated Revolution*. In: *TDR/The Drama Review*, 56(3). S. 24-35. Available at: www.mitpressjournals.org/toc/dram/56/3 [02.11.2012].
- Müller, Marion G. (2008): *Der Tod des Benno Ohnesorg*. In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. S. 338-345.
- Muthmedia (o.J.): *MONEY SHOT. Filmlexikon | Was ist ein Money Shot?* muthmedia GmbH. Im Internet unter: <https://nur-muth.com/filmlexikon/money-shot/> [20.05.2019].
- Noman, Helmi (2011): *The Emergence of Open and Organized Pro-Government Cyber Attacks in the Middle East: The Case of the Syrian Electronic Army*. In: *OpenNet Initiative* vom 31.05.2011. Im Internet unter: <https://opennet.net/emergence-open-and-organized-pro-government-cyber-attacks-middle-east-case-syrian-electronic-army> [04.01.2019].

- O'Connor, Tom (2018): New Video Game Lets You Kill Isis While Fighting As Hezbollah In Syria And Lebanon. In: Newsweek.com vom 23.02.2018. Im Internet unter: <https://www.newsweek.com/new-video-game-lets-you-kill-isis-hezbollah-fighting-syria-lebanon-816978> [23.11.2018].
- O'Loughlin, Ben (2011): Images as weapons of war: representation, mediation and interpretation. In: *Review of International Studies* 37. First published online 26 Aug 2010. S. 71-91.
- Patalong, Frank (2002): Grenzüberschreitungen. Mord vor laufender Kamera. In: Spiegel.de vom 12.12.2002. Im Internet unter: www.spiegel.de/netzwelt/web/grenzueberschreitungen-mord-vor-laufender-kamera-a-226834.html [04.08.2018].
- Patruss, Kanar (2016): ›The Face of Evil‹: The Discourse on ISIS and the Visual Complexities in the ISIS Beheading Videos. In: *Politik*, 19 (4). S. 67-89. Im Internet unter: <https://tidsskrift.dk/politik/issue/view/3849> [07.07.2017].
- Pavard, Charlotte (2014): SPECIAL SCREENING – Syria, the strength of dialogue. festival. In: Cannes.com vom 16.05.2014. Im Internet unter: www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2014/actualites/articles/special-screening-syria-the-strength-of-dialogue [29.12.2017].
- Pfahl-Traugher, Armin (2016): Terrorismus – Merkmale, Formen und Abgrenzungsprobleme. In: *APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte*, 66 (24-25). S. 10-19. Im Internet unter: www.bpb.de/apuz/228864/terrorismus-merkmale-formen-und-abgrenzungsprobleme [17.04.2017].
- Pies, Judith/Madanat, Philip (2011): Media accountability practices online in Syria. An Indicator for Changing Perceptions of Journalism. In: *MediaAct Working Paper series*, 10. Im Internet unter: www.mediaact.eu/fileadmin/user_upload/WP4/WP4_Syria.pdf [02.05.2013].
- Pistor-Hatam, Anja (2018): Märtyrer. In: Iger, Ralf/Friederike Stolleis (Hg.): *Kleines Islam-Lexikon. Geschichte – Alltag – Kultur*. 6., aktualisierte und erweiterte Auflage. München: C.H. Beck. Im Internet unter: www.bpb.de/nachschlagen/lexika/islam-lexikon/21542/maertyrer [05.01.2019].
- Pitzke, Marc (2012): Zum Tod von Rodney King. Der Held, der keiner war. In: Spiegel.de vom 17.06.2012. Im Internet unter: www.spiegel.de/panorama/leute/zum-tod-von-rodney-king-a-839418.html [29.11.2017].
- Pitzke, Marc (2014): Ermordeter US-Journalist James Foley. Wahrheit, auch um den Preis des Todes. In: Spiegel.de vom 21.08.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/james-foley-enthaeupung-nachruf-is-a-987229.html [30.08.2018].
- Pitzke, Marc (2017): Donald Trumps Pressekonferenz. »Ihr seid Fake News!«. In: Spiegel.de vom 11.01.2017. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/donald-trump-gibt-pressekonferenz-ihr-seid-fake-news-a-1129595.html [29.11.2018].

- Pratzner, Axel (o.J.): Weißabgleich – White Balance (WB). In: Foto-kurs.com. Im Internet unter: <https://www.foto-kurs.com/weissabgleich-white-balance-wb.php> [09.11.2017].
- Presserat (2014): Foto einer Enthauptung. Presserat: Videobilder sind kein journalistisches Produkt. Ziffern: 1 und 11. Entscheidung: Öffentliche Rüge. Berlin: Deutscher Presserat. Im Internet unter: www.presserat.de/fileadmin/user_upload/Thema_des_Monats/oeffentliche_Ruege.pdf [20.07.2018].
- Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Reel, Monte (2005): After 32 Years, Zooming In on a Killer. In: Washingtonpost.com vom 13.11.2005. Im Internet unter: www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/11/12/AR2005111201327.html [23.07.2017].
- Reiß, Claudia (2007): Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Kunst und Design an der Universität Duisburg-Essen: Ms. Im Internet unter: <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet/Derivate-22051/ekel.pdf> [20.05.2016].
- Reporter ohne Grenzen (ROG) (2013): Journalismus in Syrien. Ein Ding der Unmöglichkeit? Reporter ohne Grenzen e.V. Im Internet unter: https://www.reporter-ohne-grenzen.de/uploads/tx_lfnews/media/ROG_Syrien-Bericht_DE_web_01.pdf [20.08.2016].
- Reporters Without Borders (RWB) (Reporters sans frontier (RSF)) (2015): Jihad Against Journalists. rsf.org. Im Internet unter: <https://rsf.org/sites/default/files/2015-rsf-rapport-jihad-against-journalists-2015.pdf> [20.08.2016].
- Richard, Birgit (1995): Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien. München: Fink.
- Ronell, Avital (2000): Trauma-TV: Video als Zeugnis. Zwölf Schritte jenseits des Lustprinzips. In: Baer, Ullrich (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 255-274.
- Rosiny, Stephan/Richter, Thomas (2016): Der Arabische Frühling und seine Folgen. In: Informationen zur politischen Bildung, Nr. 331/2016. Im Internet unter: www.bpb.de/izpb/238933/der-arabische-fruehling-und-seine-folgen?p=all [27.11.2017].
- Sabety, Setareh (2010): Graphic Content: The Semiotics of a YouTube Uprising. In: Kamalipour, Yahya R. (Hg.): Media, Power, and Politics in the Digital Age. Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers. S. 119-124.
- Sacasas, L. M. (2013): The Would-Be Assassin and the Camera. In: Thefrailestthing.com vom 12.10.2013. Im Internet unter: <https://thefrailestthing.com/2013/10/12/the-would-be-assassin-and-the-camera/>[22.08.2019].
- Said, Behnam T. (2015): Islamischer Staat. IS-Miliz, al-Qaida und die deutschen Brigaden. Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung. 4., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. München: Beck.

- Salloum, Ranaïh (2013): Syrisches Horror-Video. Die Hölle auf YouTube. In: Spiegel.de vom 13.05.2013. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/syrien-rebell-isst-herz-eines-assad-soldats-a-899439.html [30.09.2018].
- San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) (2012): Rabih Mroué on »the war against the image« (Interview). Im Internet unter: [https://www.sfmoma.org/watch/rabih-mroue-war-against-image/\[17.02.2018\]](https://www.sfmoma.org/watch/rabih-mroue-war-against-image/[17.02.2018]).
- Schatkowski Schilcher, L. (1981): The Hauran Conflicts of the 1860s: A Chapter in the Rural History of Syria. In: *International Journal of Middel East Studies*, 13 (2). S. 159-179.
- Scherke, Katharina (2000): Die These von der »Ästhetisierung der Lebenswelt« als eine Form der Analyse des Modernisierungsprozesses. In: Haring, Sabine A./Scherke, Katharina (Hg.): *Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und um 2000*. Wien: Passagen Verlag. S. 109-131.
- Schneider, Joseph (2002): Reflexiv/Diffractive Ethnography. In: *Cultural Studies – Critical Methodologies*, Vol. 2 (4). S. 460-482.
- Schraven, David (2010): Das Zweite Leben der Neda Soltani. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 05/2010. Im Internet unter: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/32571/Das-zweite-Leben-der-Neda-Soltani> [24.07.2016].
- Schröder, A. (2011): Augenzeugen-Videos aus Syrien: Die Sekunde vor dem Schuss. In: Spiegel.de vom 04.07.2011. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/augezeugen-videos-aus-syrien-die-sekunde-vor-dem-schuss-a-772114.html [23 May 2013].
- Schulze, Gerhard (2000 [1992]): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. 8. Auflage. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Schumacher, Bernard (2004): *Der Tod in der Philosophie der Gegenwart*. Darmstadt: WBV Verlag.
- Schweizer, Gerhard (2015): *Syrien verstehen. Gesellschaft, Gesellschaft und Religion*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schweizer, Gerhard (2016): *Islam verstehen. Geschichte, Kultur und Politik*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Seesemann, Rüdiger (2015): Dschihad zwischen Frieden und Gewalt. In: Bpb.de vom 18.08.2015. Im Internet unter: www.bpb.de/politik/extremismus/islamismus/210988/dschihad-zwischen-frieden-und-gewalt [02.09.2017].
- Seo, Hyunjin/Ebrahim, Husain (2016): Visual propaganda on Facebook: A comparative analysis of Syrian conflicts. In: *Media, War & Conflict*, 9 (3). S. 227-251.
- Setz, Clemens (2014): »Islamischer Staat«. Das grelle Herz der Finsternis. In: Zeit.de vom 25.09.2014. Im Internet unter: <https://www.zeit.de/2014/40/is-enthaupungsvideo-verbretung-internet> [07.08.2018].
- Simanowski, Roberto (2008): *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (2009): Introduction. In: — (Hg.): The YouTube Reader. Stockholm: National Library of Sweden. Im Internet unter: <http://portal.research.lu.se/ws/files/4000551/4144888.pdf> [05.01.2019].
- Sontag, Susan (2003): Regarding the Pain of Others. London et al.: Penguin.
- Sontag, Susan (2004): Regarding the Torture of Others. In: The New York Times vom 23.05.2004. Im Internet unter: <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> [04.01.2015].
- Soullier, Lucie/Zerrouky, Madjid (2015): Le voyage d'un migrant syrienne à travers son fil whatsapp. In: Lemonde.fr vom 18.12.2015. Im Internet unter: https://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne_4834834_3210.html#/ [23.11.2018].
- Spektrum (1998): Beugung. In: Lexikon der Physik. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. Im Internet unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/physik/beugung/1503> [29.09.2016].
- Spiegel Online (2012): Neue Offensive. Syrische Armee attackiert Rebellenhochburg Homs. In: Spiegel.de vom 06.02.2012. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/neue-offensive-syrische-armee-attackiert-rebellenhochburg-homs-a-813505.html [23.11.2012].
- Spiegel Online (2014a): Enthauptung von James Foley. Obama verspricht unachgiebigen Kampf gegen IS. In: Spiegel.de vom 20.08.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/james-foley-enthaeupfung-obama-kuendigt-kampf-gegen-is-an-a-987223.html [23.08.2016].
- Spiegel Online (2014b): Getöteter US-Journalist. Britische Geheimdienste wollen Foleys Mörder identifiziert haben. In: Spiegel.de vom 24.08.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/james-foley-geheimdienste-identifizieren-offenbar-moerder-a-987799.html [19.07.2018].
- Spiegel Online (2014c): IS-Dschihadisten. US-Regierung bestätigt Echtheit von Enthauptungsvideo. In: Spiegel.de vom 20.08.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/james-foley-fbi-bestaetigt-enthaeupfungsvideo-als-authentisch-a-987178.html [30.08.2018].
- Spiegel Online (2014d): Video von angeblicher Enthauptung. Terrormiliz IS will vermissten US-Journalisten getötet haben. In: Spiegel.de vom 20.08.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/ausland/is-behaeptet-den-journalisten-james-foley-enthaeupftet-zu-haben-a-987030.html [30.08.2018].
- Spiegel Online (2019a): US-Kommando in Syrien. Donald Trump bestätigt Tod des IS-Führers Abu Bakr al-Baghdadi. In: Spiegel.de vom 27.10.2019. Im Internet unter: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/abu-bakr-al-baghdadi-donald-trump-bestaetigt-tod-des-is-fuehrers-a-1293551.html> [11.12.2019].
- Spiegel Online (2019b): US-Militäreinsatz. Terrormiliz »Islamischer Staat« bestätigt Tod von Baghdadi und ernennt Nachfolger. In: Spiegel.de vom 31.10.2019. Im Internet unter: [https://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-st](https://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-staat)

- aat-terrormiliz-bestaetigt-tod-von-abu-bakr-al-baghdadi-a-1294298.html [11.12.2019].
- Steinberg, Guido (2014): Der Islamische Staat im Irak und in Syrien (ISIS). In: Bpb.de vom 26.08.2014. Im Internet unter: www.bpb.de/politik/extremismus/islamismus/190499/der-islamische-staat-im-irak-und-syrien-isis [11.10.2018].
- Steinorth, Daniel (2015): Der Syrien-Krieg als Videospiel. In: Nzz.de vom 23.10.2015. Im Internet unter: <https://www.nzz.ch/international/aufgefallen/der-syrien-krieg-als-videospiel-1.18634307> [28.12.2018].
- Stern (2018): Syrien-Krieg. Russischer TV-Sender verwendet Kriegsszenen aus Videospiel – die Täuschung fliegt schnell auf. In: Stern.de vom 27.02.2018. Im Internet unter: <https://www.stern.de/politik/ausland/russland-tv-sender-verwendet-szenen-aus-computerspiel-in-bericht-ueber-gefallenen-soldaten--7879508.html> [28.12.2018].
- Stiegler, Bernard (2009): The Carnival of the New Screen: From Hegemony to Isonomy. In: Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.): The YouTube Reader. Stockholm: National Library of Sweden. S. 40-59. Im Internet unter: <http://portal.research.lu.se/ws/files/4000551/4144888.pdf> [05.01.2019].
- Strangelove, Micheal (2010): Watching YouTube. Extraordinary Videos by Ordinary People. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Süddeutsche Zeitung (2012): 1991 von US-Polizisten misshandelt. Rodney King ist tot. In: Sueddeutsche.de vom 17.06.2012. Im Internet unter: www.sueddeutsche.de/panorama/von-us-polizisten-misshandelt-rodney-king-ist-tot-1.1385411 [29.11.2017].
- Süddeutsche Zeitung (2014a): Bürgerkrieg in Syrien. Rebellen verlassen Homs. In: Sueddeutsche.de vom 07.05.2014. Im Internet unter: <https://www.sueddeutsche.de/politik/buergerkrieg-in-syrien-rebellen-verlassen-homs-1.1953388> [23.11.2018].
- Süddeutsche Zeitung (2014b): Enthauptung von James Foley durch IS. Obama spricht von Schock für »das Bewusstsein der ganzen Welt«. In: Sueddeutsche.de vom 20.08.2014. Im Internet unter: <https://www.sueddeutsche.de/politik/enthaeueung-von-james-foley-durch-is-obama-spricht-von-schock-fuer-das-bewusstsein-der-ganzen-welt-1.2095991> [30.08.2018].
- Sydow, Christoph (2016): Anschlag in Berlin. IS-Video zeigt Amri in Berlin-Moabit. In: Spiegel.de vom 23.12.2016. Im Internet unter: www.spiegel.de/politik/deutschland/anis-amri-is-video-zeigt-attentaeter-in-berlin-moabit-a-1127394.html [16.09.2017].
- Taylor, John (1998): Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War. Manchester/New York: Manchester University Press.
- The Pixel Hunt (2018): Bury me, my Love. In: Thepixelhunt.com vom 13.09.2018. Im Internet unter: <https://www.thepixelhunt.com/categorie/bmml> [23.11.2018].

- The Spaghetti Western Database (SWDB) (2010): Dollar trilogy. In: Spaghetti-western.net vom 22.08.2010. Im Internet unter: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Dollar_Triology [03.08.2018].
- The Spaghetti Western Database (SWDB) (2016): Per qualche dollaro in più. In: Spaghetti-western.net vom 02.10.2016. Im Internet unter: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Per_qualche_dollaro_in_più [03.08.2018].
- The Spaghetti Western Database (SWDB) (2017a): Il buono, il brutto, il cattivo. In: Spaghetti-western.net vom 28.08.2017. Im Internet unter: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Buono,_il_brutto,_il_cattivo,_Il [03.08.2018].
- The Spaghetti Western Database (SWDB) (2017b): Per un pugno di dollari. In: Spaghetti-western.net vom 17.09.2017. Im Internet unter: https://www.spaghetti-western.net/index.php/Per_un_pugno_di_dollari [03.08.2018].
- Thomas, Günter (2017): Vier Typen der religiösen Zeugenschaft. Gewissheitsmodi, Medien der Kommunikation, Techniken der Sicherung und soziale Konstellationen. In: Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélie/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 227-254.
- Tipler, Paul A. (1994): Physik. 3. Aufl. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- Trinkaus, Stephan (2013): Diffraction als subalterne Handlungsmacht. Einige Überlegungen zu Reflexivität und Relationalität. In: Bath et al. (Hrsg): Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungen – Materialisierungen. Berlin/Münster: Lit. S. 117-162.
- Valve Corporation (2017a): Syrian Warfare bei Steam. In: Store.steampowered.com. Im Internet unter: https://store.steampowered.com/app/485980/Syrian_Warfare/ [23.11.2018].
- Valve Corporation (2017b): Path Out bei Steam. In: Store.steampowered.com. Im Internet unter: https://store.steampowered.com/app/725980/Path_Out/ [23.11.2018]
- van Dijck, José (2013): The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media. Oxford/New York et al.: Oxford University Press.
- Verkaik, Robert (2016): Jihadi John: The Making of a Terrorist. London: Oneworld Publications.
- Vienna Online (2014): Österreich. Identitäre stellten Hinrichtungen am Wiener Stephansplatz nach. In: Vienna.at vom 15.09.2014. Im Internet unter: <https://www.vienna.at/identitaere-stellten-hinrichtungen-am-wiener-stephansplatz-nach/4085335> [30.08.2018].
- Virilio, Paul (2000 [1984]): War and Cinema: The Logistics of Perception. London/New York: Verso.
- Volk, Stefan (2014): Tierquälereien beim Filmdreh. Tod vor laufender Kamera. In: Spiegel.de vom 07.10.2014. Im Internet unter: www.spiegel.de/einestage

- s/no-animals-were-harmed-tierquaelereien-bei-dreharbeiten-a-989702.html [30.08.2018].
- Wellershaus, Elisabeth (2017): truths – with a small »t«. In: 100 Years of Now. Journal (Haus der Kulturen der Welt (HKW)). Im Internet unter: <http://journal.hkw.de/en/truths-with-a-small-t/> [25.02.2018].
- Welt (2014a): IS-Terroristen. James Foley Mörder hört auf den Namen John. In: Welt.de vom 21.08.2014. Im Internet unter: <https://www.welt.de/politik/ausland/article131460476/Foley-Moerder-hoert-auf-den-Namen-John.html> [23.10.2018].
- Welt (2014b): SCHOCK-VIDEO VON IS. Der Mann, der James Foley tötete. In: Welt.de vom 21.08.2014. Im Internet unter: <https://www.welt.de/politik/ausland/article160308881/Der-Mann-der-James-Foley-toetete.html> [30.08.2018].
- Wessels, Joshka Ivanka (2016): YouTube and the Role of Digital Video for Transitional Justice in Syria. In: Politik, 19 (4). S. 30-54.
- Wieland, Carsten (2012): A Decade of Lost Chances. Repression and Revolution from Damascus Spring to Arab Spring. Seattle: Cune Press.
- Williams, Linda (1989): Hard Core. Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Wilson-Goldie, Kaelen (2012): Rabih Mroué on Tour: The Pixelated Revolution. In: Al Akbhar English. Im Internet unter: <http://english.al-akhbar.com/print/3091> [20.08.2016].
- Wimmen, Heiko (2011): Syriens langer Weg an den Rand des Abgrunds. In: Bpb.de vom 24.10.2011. Im Internet unter: www.bpb.de/internationales/afrika/arabischer-fruehling/52411/syrien [04.01.2019].
- Winkler, Hartmut (1992): Der filmische Raum und der Zuschauer. »Apparatus« – Semantik – »Ideologie«. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Winter, Charlie (2015): Documenting the »Virtual Caliphate«. In: Quilliamfoundation.org. Im Internet unter: <https://www.quilliamfoundation.org/wp/wp-content/uploads/2015/10/FINAL-documenting-the-virtual-caliphate.pdf> [29.09.2016].
- Woolf, Virginia (1938): Three Guineas. Blackwell Publishing. Im Internet unter: www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/9780631177241/woolf.pdf [09.01.2019].
- WRO Art Center (2013): Rabih Mroué – The Pixelated Revolution. Non-academic Lecture. 15th Art Biennale (08.05.-30.09.2013, Wroclaw, Polen). Im Internet unter: http://wro2013.wrocenter.pl/Guide_WRO2013_en-1.pdf [17.02.2018].
- Wulff, Hans Jürgen (2011): Suture. In: Lexikon der Filmbegriffe. Institut für Neuere Deutsche Medien und Literatur. Im Internet unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&sid=356> [07.02.2018].
- Yekani, Elahe Haschemi (2012): The Politics of (Social) Death and Rebirth in The Road to Guantánamo and Taxi to the Dark Side. In: Pankratz, Anette/Viol,

- Claus-Ulrich/de Waal, Ariane (Hg.): *Birth and Death in British Culture: Liminality, Power, and Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. S. 67-82.
- Zeit Online (2014): James Foley. Es hat einen von uns getroffen. In: Zeit.de vom 20.08.2014. Im Internet unter: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2014-08/james-foley-journalist-syrien-ermordet> [30.08.2018].
- Zeit Online (2017): »Islamischer Staat«. Russland »beweist« US-Aktion mit Screenshot aus Videospiel. In: Zeit.de vom 14.11.2017. Im Internet unter: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2017-11/islamischer-staat-russland-usa-screenshot> [28.12.2018].
- Zelizer, Julian (2017): Did the Rodney King video change anything? In: Cnn.com vom 19.07.2017. Im Internet unter: <http://edition.cnn.com/2017/07/19/opinion/s/zelizer-nineties-rodney-king-video/index.html> [29.11.2017].
- Zettl, Herbert (2011): *Sight, Sound, Motion. Applied Media Aesthetics*. 6th edition. Boston: Wadsworth.
- Ziessow, Dieter/Unkel, Andreas (2016): Wellen – Einführung. In: ChemgaPedia. Im Internet unter: www.chemgapedia.de/vsengine/vlu/vsc/de/ch/1/pc/pc_11/pc_11_01/pc_11_01_01.vlu.html [11.02.2017].
- Zola, Émile (1898): *J'accuse! Lettre à M. Félix Faure, président de la République*. Bibebook. Im Internet unter: www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/zola_emile_-_j_accuse.pdf [05.01.2019].
- zu Hünigen, James (2011): Chronofotographie II: Marey. In: *Lexikon der Film-begriffe*. Institut für Neuere Deutsche Medien und Literatur. Im Internet unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1644> [05.01.2019].
- Zupan, Natascha (2016): Vergangenheitsarbeit. In: Bpb.de vom 26.07.2016. Im Internet unter: www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54742/vergangenheitsarbeit [02.08.2017].
- Zürn, Michael (2013): Politisierung als Konzept der Internationalen Beziehungen. In: Zürn, Michael/Ecker-Ehrhardt, Matthias (Hg.): *Die Politisierung der Weltpolitik. Umkämpfte internationale Institutionen*. Frankfurt a.M.: Surhkamp. S. 7-35.

Filme, Onlinevideos und Videospiele

Filme

- ABSTRAKTER FILM (D 2013). R: Birgit Hein. P: ---.
- EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO PORTRAIT (F 2013). R: Ossama Mohammed/Wiam Simav Bedirxan. P: Les Films d'ici/Protaction Film.
- FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR (Originaltitel: Per un pugno di dollari) (I/S/D 1964). R: Sergio Leone. P: Arrigo Colombo/Giorgio Papi.
- FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR (Originaltitel: Per qualche dollaro in più) (I/S/D 1965). R: Sergio Leone. P: Arturo González/Alberto Grimaldi.
- HUNGRY BITCHES (BRA 2007). R: Marco Antônio Fiorito (as Marco Villanova). P: MFX Media.
- KRIEGSBILDER (D 2006). R: Birgit Hein. P: ---.
- SNUFF (USA/ARG 1976). R: Micheal Findlay/Horacio Frederiksson. P: Jack Bravman/Allan Shackleton.
- THE TIME THAT REMAINS (UK/I/B/F 2009). R: Elia Suleiman. P: Hani Farsi/Michael Gentile.
- THE UPRISING (B/UK 2013). R: Peter Snowdon. P: Bruno Tracq.
- ZWEI GLORREICHE HALUNKEN (Originaltitel: I buono, il brutto, il cattivo) (I/S/D/USA 1966). R: Sergio Leone. P: Alberto Grimaldi.

Onlinevideos

- 91177info (2010): Neda's death was faked but she was later murdered (WARNING GRAPHIC USE OF TOMATO SAUCE). In: Youtube.com vom 05.04.2010. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=E18bWaqL-Ao&t=11s&bpctr=1544212191> [07.12.2018].
- aavo foas (2014): James Foley FAKE Execution Video Analysis Reveals the Truth. In: Youtube.com vom 20.08.2014. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=lcUL7YoYaXo> [30.08.2018].
- Agent John Extra (2012): Chainsaw Beheading: REACTION! In: Youtube.com vom 21.01.2012. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=orYHEL8FDQY> [30.08.2018].

- al-Jazeera English (2011). Syrian protesters capture own death on camera. In: Youtube.com vom 04.07.2011. Im Internet unter: www.youtube.com/watch?v=Qn-qiQICRD8w [23.08.2016].
- AM+ (2015): Staged ISIS Execution Video Leaked By Hackers. In: Youtube.com vom 13.07.2015. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=05-z7ijK5sc> [30.08.2018].
- Anouli Patchouli (2012): Touching Reality, Thomas Hirschhorn. In: Vimeo.com vom 12.12.2012. Im Internet unter: <https://vimeo.com/55482318> [31.10.2018].
- beerech (2015): ISIS Bloopers. In: Youtube.com vom 02.02.2015. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Qz30WmDUW1Q> [30.08.2018].
- BILD.DE (2016): Video des Attentäters – ISIS-Anschlag bei Würzburg. In: Youtube.com vom 20.07.2016. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OeN41YJFWl8> [02.09.2017].
- Canadian Conspiracy (2014): How To Easily Stage A Fake ISIS Beheading (LIVE)! In: Youtube.com vom 30.09.2014. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Orhv5U8IFPw> [30.08.2018].
- CBS (2012): Cell phone videos show horrors inside Syria. In: Youtube.com vom 21.02.2012. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=Ov9F8vfo_WI [30.09.2018].
- clipmedia (2012): documenta 13 – Rabih Mroué The Pixelated Revolution. In: Artort.tv vom 15.06.2012. Im Internet unter: www.artort.tv/allgemein/documenta-13-rabih-mroue-the-pixelated-revolution/ [04.01.2019].
- CNN (2013): Syrian rebel eats heart, threatens regime. In: Youtube.com vom 16.05.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LEZURaRor10&t=20s> [30.09.2018].
- Dario Ré (2016): Touching Reality, 2014. In: Vimeo.com vom 29.09.2016. Im Internet unter: <https://vimeo.com/184926876> [31.10.2018].
- Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla. In: Youtube.de vom 22.05.2014. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=h5oCm6lFlbw> [06.09.2017].
- detectivemoonk (2009): neda video is fake – iranian woman shot dead is fake. In: Youtube.com vom 29.06.2009. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=CByrgILwGaM&pbctr=1530607563> [29.05.2018].
- Era Clinton (2014): Documentary Films – Original No Beheading -James Wright Foley Video. In: Youtube.com vom 23.08.2014. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ozRK6vVdEow&t=42s> [30.08.2018].
- Ersterreicherr (2015): ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015. In: Youtube.com vom 21.12.2015. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WwRV2bYGa5E> [30.08.2018].

- EsToSa S (2013): Syrian Child cries at the death of his big brother *EMOTIONAL*. In: Youtube.com vom 14.07.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=QpogpTmVRBo> [02.05.2018].
- ewretr33 (2012): CNN Farewell to Basil Al Sayed 12 30 11. In: Youtube.com vom 07.05.2012. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OLB3aJYg7vY> [30.08.2017].
- FEELTHELIGHT (2009): Iran, Tehran: wounded girl dying in front of camera, Her name was Neda. In: Youtube.com vom 20.06.2009. Im Internet unter: www.youtube.com/watch?v=bbdEfoQRsLM [07.12.2018].
- firas tlass (2013): Syria, Al Nabk, +18 Leaked video, Assad's thugs torture, abuse and murder civilians heinously. In: Youtube.com vom 07.03.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=swnm86F-3Wc> [29.09.2018].
- ForMotherSyria (2013): +21 Al Qaeda rebel in Syria, rips out the heart of a Syrian and eats it. In: Youtube.com vom 06.09.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=q-rPdwloarc> [30.09.2018].
- GazpromFan18 (2013a): 18+not for shock!) Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE). In: Youtube.com vom 19.06.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wBtChitoW34> [02.05.2018].
- GazpromFan18 (2013b): 18+ not for shock! just for fun ; Syria FSA attack on SAA outpost goes wrong. In: Youtube.com vom 19.06.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=CmOCTbhtotw> [02.05.2018].
- hoyarti1 (2011): Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs.22-12-2011. In: Youtube.com vom 30.12.2011. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=uYW3Ec_6rGI [03.01.2016].
- I Am Kawehi (2013): Neda by Kawehi (WARNING: MATURE CONTENT) (Original by Kawehi). In: YouTube.com vom 16.01.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=k66S471J3as> [07.012.2018].
- imanemoprincess (2010): Nick Berg Beheading video – Chloe and Jo's Reaction. In: Youtube.com vom 16.04.2010. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=q-pi6o2Ryio> [12.08.2018].
- Islamska Predavanja (2013): Egyptian Photographer Films His Own Death – 18+ Army Sniper Shot Him-. In: Youtube.com vom 11.07.2013. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=Qest_tk7XFA [05.01.2019].
- Jaime Mitropoulos (2009): NICK BERG DECAPITATION REACTION. In: Youtube.com vom 04.09.2009. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=Cdggk79HHy_w [12.08.2018].
- KARNEVAL MEGASTORE (2012): 2 Girls 1 Cup – Die 5 besten Reaktionen zum Ekelvideo. In: Youtube.com vom 30.11.2012. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=55rC4jMd_zA [30.08.2018].

- Kiddam And The People (2016): KIDDAM AND THE PEOPLE & 4dB »Neda« #katp . In: Youtube.com vom 06.12.2016. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3mNE9LWicN4> [07.12.2018].
- Livegore.com (2017): Nicholas Berg Beheading. In: Livegore.com vom 16.12.2017. Im Internet unter: <https://www.livegore.com/863/nicholas-berg-beheading> [02.05.2018].
- livingonplanetZ (2014): How They FAKED the James Foley Execution – SFX – Full Version. In: Liveleak.com vom 25.08.2014. Im Internet unter: https://www.liveleak.com/view?t=85f_1409023450 [30.08.2018].
- LV Art Studio (2014): TELETUBBIES GET KILLED – DIE CARTOON ANIMATION – FAKE ISIS BEHEADING EXECUTION. In: Youtube.com vom 17.10.2014. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vxnVW36OgsU> [30.08.2018].
- Malarich (2016): Das Islam-Bekenntnis des Berlin-Terroristen Anis Amri. In: Youtube.com vom 24.12.2016. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=y5oAMfPrDa4> [02.09.2017].
- Mohamend Alahmed (2012): Syria: Homs: leaked video showing torturing of the civilian corpses 08 April 2012. In: Youtube.com vom 03.07.2012. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BKsXunwzGpU> [29.09.2018].
- MrSmith305 (2015): WTF: English Isis Music Video?!?!?! In: Liveleak.com vom 02.12.2015. Im Internet unter: https://www.liveleak.com/view?t=db2_1449087213 [30.08.2018].
- MykeTysonFan1011 (2010): Photographer Leonardo Henrichsen filming his death. In: You-tube.com vom 26.10.2010. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSifOk> [04.09.2017].
- NaserSadr22 (2013): 18+not for shock! One FSA terrorist killed, another wounded by shrapnel shells in Idlib. In: Youtube.com vom 11.03.2013. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=blZBkGNJH_o [03.08.2018].
- netspanner (2011): Man films his own death in Syria protest. In: Youtube.com vom 04.07.2011. Im Internet unter: www.youtube.com/watch?v=j5jPFHL5rGk&bpctr=1369676086 [23.08.2016].
- NikiRyRyRyderx26 (2009): russian neo-nazi beheading reaction. In: Youtube.com vom 09.02.2009. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yVERUWuh5bI> [30.08.2018].
- Rebecca's News (2014): Horrifying Video. James Foley beheading, ISIS Terrorists Behead American Journalist. In: Youtube.com vom 19.08.2014. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GOyaJNKtj2w&t=20s&bpctr=1548060852> [30.08.2018].
- RPGtime (2018a): Path Out, pt: 1. In: Youtube.com vom 31.05.2018. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=Og_-7Lxs8Xo&index=1&list=PL9AZIoe2SWnNIBncX_S3yU_RyORKh5DA5 [23.11.2018].

- RPGtime (2018b): Path Out, pt:2. In: Youtube.com vom 04.06.2018. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=blUX1ig4j1E&list=PL9AZIoe2SWnNlbcX_S3yU_RyoRKh5DA5&index=2 [23.11.2018].
- RPGtime (2018c): Path Out, pt:3. In: Youtube.com vom 05.06.2018. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=-jwCgrWlGVE&list=PL9AZIoe2SWnNlbcX_S3yU_RyoRKh5DA5&index=3 [23.11.2018].
- RPGtime (2018d): Path Out: Finale. In: Youtube.com vom 07.06.2018. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=gazbOC7oC4s&list=PL9AZIoe2SWnNlbcX_S3yU_RyoRKh5DA5&index=4 [23.11.2018].
- R&U Videos (2018): GoPro Cam video taken off a dead ISIS jihadi | December 2018 | Syria (full version). In: Youtube.com vom 27.12.2018. Im Internet unter: <http://www.youtube.com/watch?v=Wjh5iKJ16Lg> [04.01.2019].
- SaraNews (2015): 18 Syrian sniper killed precise shot to the head of the terrorist FSA. In: Youtube.com vom 06.04.2015. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=Jcun_mVXyLE [02.05.2018].
- SNN Shaam English News (2013a): SNN | Syria | Damascus Rural | Soldier's Grief Over Dead Brother | Jun 17, 2013. In: Youtube.com vom 17.06.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=H-PyP6QXgiQ> [02.05.2018].
- SNN Shaam English News (2013b): SNN | Syria | Dar'aa | Father Refuses To Believe Son Is Dead | Oct 8, 2013 | 18+ ONLY. In: Youtube.com vom 08.10.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=tPvFPE9C9sI&bpctr=1531564588> [02.05.2018].
- souriamyheart (2012a): Assad Shabiha Cell Phone Secrets pt2 1 28 12 Hama. In: Youtube.com vom 23.04.2012. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=MMM_8hBhLww [28.09.2018].
- souriamyheart (2012b): Shabiha Cell Phone Secrets Self Video of Homs Massacre 1 29 12. In: Youtube.com vom 27.04.2012. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rQuosPLk23k> [28.09.2018].
- squarerootofjess (2016): I'd Rather Be Alive – SEDA 12. In: Youtube.com vom 12.04.2016. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=htvGYi93CD8> [07.12.2018].
- squidd81 (2016): ISIS Insurgent films own death on GoPro – Graphic Footage. In: Youtube.com vom 10.09.2016. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=atRahVIINeo> [29.05.2018].
- SyrRevoDiary English (2013): Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soldier. 18+. In: Youtube.com vom 09.02.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ooVgmF2qSkQ> [28.09.2018].
- The Telegraph (2011): Cameraman in Yemen films his own shooting. In: Youtube.com vom 19.09.2011. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4N6sRICxgSI> [05.01.2019].

- TriLingua Daniyar NAURIZ (2014): FULL UNCENSORED VIDEO OF THE JAMES FOLEY BEHEADING. In: blog.daniyar.info vom 20.08.2014. Im Internet unter: <https://blog.daniyar.info/2014/08/full-uncensored-video-of-the-james-foley-beheading/> [16.09.2017].
- TomoNews US (2013): Egypt protest 2013: Video journalist films own death from sniper shot. In: [Youtube.com](http://www.youtube.com) vom 10.07.2013. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=r-L2ZS6Qcwg> [05.01.2019].
- Walker Art Center (2012): Rabih Mroué in Conversation with Philip Bither. In: [Youtube.com](http://www.youtube.com) vom 01.02.2012. Im Internet unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYXxPlh7zPo> [04.01.2019].
- WarLeaks (2014): Syria Civil War – Clashes And Insane Heavy Intense Urban Combat Firefight Helmet Cam Fighting Action. In: [Youtube.com](http://www.youtube.com) vom 23.03.2014. Im Internet unter <https://www.youtube.com/watch?v=tfEjTgUmeWw> [04.01.2019].
- WRO Art Center (2013): RABIH MROUÉ – THE PIXELATED REVOLUTION – documentation of artwork at Biennale WRO 2013. In: [Vimeo.com](http://vimeo.com) vom 12.02.2015. Im Internet unter: <https://vimeo.com/119433287> [20.08.2016].
- Younes Benziane (2013): Egyptian Photographer Films His Own Death 08/07/2013. In: [Youtube.com](http://www.youtube.com) vom 10.08.2013. Im Internet unter: https://www.youtube.com/watch?v=l8T8oB3im_M [05.01.2019].

Videospiele

- Doom (1993). id Software. MS-DOS/Sega 32X/Atari Jaguar/SNES/Windows. GT Interactive/cdv Software/Atari/Activision.
- Doom 2 (1994). id Software. MS-DOS/Windows/Mac OS/Game Boy Advance/PC-98/Tapwave Zodiac/PlayStation 3/Xbox 360. cdv Software Entertainment.
- Sacred Defense: Protecting the Homeland And Holy Sites (2018). Dar Al-Manar. Windows 7/8/10. Dar Al-Manar.
- Syrian Warfare (2017). Cats Who Play. Windows 7/8/10. Cats Who Play.
- Bury me, my Love (2017). Arte France/The Pixel Hunt/FIGS. iOS/Android. Playdius.
- Path Out (2017). Causa Creations. Windows Vista/7/8.1/10 & Mac OS X. Causa Creations.

Abbildungen

- Abb. 1 netspanner (2011): Man films his own death in Syria protest (www.youtube.com/watch?v=j5JPFHL5rGk&bpctr=1369676086 [23.08.2016]).
- Abb. 2 MikeTysonFan1011 (2010): Photographer Leonardo Henrichsen filming his death (<https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSifOk> [04.09.2017]).
- Abb. 3 hoyart11 (2011): Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs.22-12-2011 (https://www.youtube.com/watch?v=uYW3Ec_6rGI [03.01.2016]).
- Abb. 4 ABSTRAKTER FILM (2013) (D, R: Hein) (Screenshot).
- Abb. 5 al-Jazeera English (2011): Syrian protesters capture own death on camera (www.youtube.com/watch?v=QnqiQICRD8w [23.08.2016]).
- Abb. 6 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Lundi (Screenshot).
- Abb. 7 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Havaloo, ich bin verwundet (Screenshot).
- Abb. 8 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Et le cinéma fut (Screenshot).
- Abb. 9 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Le premier martyr – Schuss (Screenshot).
- Abb. 10 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Le premier martyr – Gengenschuss (Screenshot).
- Abb. 11 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Le premier martyr (Imad) (Screenshot).
- Abb. 12 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Mohammeds gestohlene Kamera (Screenshot).
- Abb. 13 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Die Geschichte ist... (Screenshot).
- Abb. 14 squidd81 (2016): ISIS Insurgent films own death on GoPro – Graphic Footage (<https://www.youtube.com/watch?v=atRahVIIINeo> [29.05.2018]).
- Abb. 15 SaraNews (2015): 18 Syrian sniper killed precise shot to the head of the terrorist FSA (https://www.youtube.com/watch?v=Jcun_mVXyLE [02.05.2018]).
- Abb. 16 EsToSa S (2013): Syrian Child cries at the death of his big brother *EMOTIONAL* (<https://www.youtube.com/watch?v=QpogpTmVRBo> [02.05.2018]).

- Abb. 17 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): État de Siège (Screenshot).
- Abb. 18 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammend/Bedirxan): Miaou (Screenshot).
- Abb. 19 FEELTHELIGHT (2009): Iran, Tehran: wounded girl dying in front of camera. Her name was Neda (1) (www.youtube.com/watch?v=bbdEfoQRsLM [07.12.2018]).
- Abb. 20 FEELTHELIGHT (2009): Iran, Tehran: wounded girl dying in front of camera. Her name was Neda (2) (www.youtube.com/watch?v=bbdEfoQRsLM [07.12.2018]).
- Abb. 21 GazpromFan 18 (2013a): 18+not for shock!) Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE) (<https://www.youtube.com/watch?v=wBtChitoW34> [02.05.2018]).
- Abb. 22 SyrRevoDiary English (2013): Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soilder. 18+ (<https://www.youtube.com/watch?v=oovGmF2qSkQ> [28.09.2018]).
- Abb. 23 ForMotherSyria (2013): +21 Al Qaeda< rebel in Syria, rips out the heart of a Syrian and eats it (<https://www.youtube.com/watch?v=q-rPdwloarc> [30.09.2018]).
- Abb. 24 Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla (1) (<https://www.youtube.com/watch?v=h5oCm6IFlhw> [06.09.2017]).
- Abb. 25 Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla (2) (<https://www.youtube.com/watch?v=h5oCm6IFlhw> [06.09.2017]).
- Abb. 26 TrinLingua Daniyar NAURIZ (2014): Full Uncensored Video of the James Foley Beheading (<https://blog.daniyar.info/2014/08/full-uncensored-video-of-the-james-foley-beheading/> [16.09.2017]).
- Abb. 27 Jamie Mitropoulos (2015): NICK BERG DECAPITATION REACTION (http://www.youtube.com/watch?v=Cdgk79HHy_w [12.08.2018]).
- Abb. 28 imanemoprincess (2015): Nick Berg Beheading video – Chloe and Jo's Reaction (<https://www.youtube.com/watch?v=q-pi6o2Ryio> [12.08.2018]).
- Abb. 29 beerech (2015): ISIS Bloopers (<https://www.youtube.com/watch?v=QZ3oWmDUW1Q> [30.08.2018]).
- Abb. 30 Ersterreicherr (2015): ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=WwRV2bYGa5E> [30.08.2018]).
- Abb. 31 Anouli Patchouli (2012): Touching Reality, Thomas Hirschhorn (<https://vimeo.com/55482318> [31.10.2018]).
- Abb. 32 RPGtime (2018a): Path Out, pt: 1 (https://www.youtube.com/watch?v=Og_-7Lxs8Xo&index=1&list=PL9AZIoe2SWnN1bncX_S3yU_RyoRKh5DA5 [23.11.2018]).

6. Anhang: Beschreibungen von Videos und Filmsequenzen

6.1 netspanner (2011): Man films his own death in syria protest (Kapitel 1.1)

Große graue Pixel in unterschiedlichen Farbabstufungen füllen den Rahmen. Der obere Rand ist von einer hellen, fast weißen Pixel-Linie durchschnitten. Darüber liegen graue Pixel in helleren Farbnuanzen. Die Einstellung schwenkt schnell nach oben und die grauen Pixel werden als eine Betonbrüstung erkennbar, hinter der der obere Teil eines Fensters mit einem gelben, zugezogenen Rollo an einer grauen Gebäudewand sichtbar ist. Links oberhalb des Fensters ist undeutlich ein Kasten zu erkennen, der die Außeneinheit einer Klimaanlage sein könnte. Die Kamera schwenkt schnell nach links. Weitere Gebäudefragmente eines Wohnviertels kommen ins Bild: Balkone mit behängenen Wäscheleinen; Baumkronen, die zwischen den Häuserzeilen emporragen; Fenster, bei denen die braunen Rollos am helllichten Tag zugezogen sind. Ein dumpfer, hohler Sound ertönt: Es sind entfernte Schüsse, die im Echo der Gebäude widerhallen. Eine aufgeregte männliche Stimme spricht in schnellem Tempo auf Arabisch, während die Kamera unruhig weitere Gebäudefragmente einfängt und mal Dächer, mal Fassaden von Wohnkomplexen, mal Balkone zeigt. Der Mann hört auf zu sprechen. Er atmet schwer. Sein Atem oder der Wind verfängt sich im Mikrofon der Kamera. Ein entferntes Pfeifen und das hallende Rufen eines Mannes ertönen. Die Kameraführung ist unruhig und verwickelt. Die Betonbrüstung kommt schräg von unten wieder ins Bild. Nun ist deutlich ein Stimmengewirr einer Menschenmenge zu hören, aus der hin und wieder einzelne Stimmen und Schreie hervortreten. In direkter Nähe zur Kamera ist mindestens eine weitere Männerstimme zu hören. Der Filmende scheint auf die andere Seite des Balkons zu laufen, denn das Bild wird für einen Augenblick noch unruhiger. Die Kamera filmt für einen kurzen Moment nach unten in die Häusergasse hinein und schwenkt dann auf den Boden des Balkons, der von der Sonnenreflexion grelles Licht zurückwirft und die Aufnahme überlichtet. In der Überlichtung lassen sich die Umrisse von Mauersteinen ausmachen, während die Kamera unruhige und zu nahe Bilder des Balkons produziert. Dann verschwimmt das Bild zu grauweißen

Schatten, während laute Schüsse im Hintergrund und das Knacken des Mikrofons zu hören sind. Eine undeutliche Bewegung findet im Bild statt, unterbrochen von einzelnen Bildern des strahlend blauen Himmels. Entfernte hallende Rufe sind zu hören und werden kurzzeitig von Bewegungsgeräuschen an der Kamera überlagert. Im nach links gekippten Winkel ist der obere Teil eines hohen Wohnhauses vor blauem Himmel zu sehen. Mit einem weiteren Bewegungsgeräusch stellt sich das Bild wieder gerade und fährt nach links unten zu dem Fuß eines Wohngebäudes mit gelber Balkonbrüstung. Die entfernten Rufe werden von lauterem Schüssen überlagert. Die Kamera reagiert mit unruhigen Bildern des Hochhauses und fängt dann wieder den Fuß des Wohngebäudes ein. Hinter der Hausecke, dicht an der Gebäudemauer und im Schatten des Gebäudes, ist ein Paar Beine zu erkennen, das sich mit langsamen Schritten auf die Kamera zu bewegt. Im Hintergrund ist wieder das Stimmenrauschen der Menschenmenge mit vereinzelt lauten Rufen zu hören. Das Bild bleibt unruhig, reißt immer wieder ab und zeigt Fragmente des Himmels, des Gebäudes und der Straße mit parkenden Autos. Mit weiteren Bewegungsgeräuschen kommt wieder der Fuß des Wohngebäudes ins Bild. Aus dem Schatten heraus hat sich eine schemenhafte Gestalt in einem khakifarbenen Overall bis zur Hausecke vorgearbeitet. Sie hält ein Gewehr in Bereitschaftsposition. Sie bringt das Gewehr in Anschlag. Das Bild bleibt verwackelt, aber auf die Gestalt fixiert. Dann verliert es kurz die Gestalt mit Gewehr und zeigt ein weiteres Fragment des Wohngebäudes, während im Hintergrund aufgeregte Rufe und Bewegungsgeräusche an der Kamera zu hören sind. Das Bild findet die Gestalt in schussbereiter Position wieder. Ein alles übertönender Schuss erschallt und die Aufnahme fällt völlig aus dem Rahmen: ein helles, fast grelles Bild gefolgt von einem rotkarierten Bild, wird begleitet von knackenden, dumpfen Tönen als würde etwas auf den Boden fallen. Dann folgen wieder helle, zunächst weiße, danach gelbliche Bilder und schließlich weißgrauer Stillstand. Auch auf der Tonebene herrscht einige Sekunden lang Stille bis eine wimmernde Männerstimme und eine weitere, aufgeregt auf Arabisch sprechende Männerstimme lauter werdend ertönen. Nach wenigen Sekunden folgen schreiende Ausrufe einer weiteren Männerstimme. Erneut hallen Schüsse im Hintergrund. Der Ton reißt noch einmal ab. Dann sind für knapp 20 Sekunden immer wieder zwei Männerstimmen zu hören, die auf Arabisch miteinander reden, während weiterhin Schüsse im Hintergrund ertönen. Das Video endet unvermittelt.

6.2 MikeTysonFan1011 (2010): Photographer Leonardo Henrichsen filming his death (Kapitel 3.1.1)

Die schwarzweiße Aufnahme setzt mit einer davonstürzenden Menschenmenge in einer halbtotalen Einstellung ein, die eine große Straße bei Tageslicht entlangläuft.

Die Straße ist am linken Bildrand von hohen Gebäuden und Straßenlaternen gesäumt. Die Bildqualität ist körnig verschwommen, so dass die Gesichter der Menschen nicht klar zu erkennen sind. Die Kamera befindet sich auf gleicher Höhe mit den Menschen auf der Straße. Die Menschen laufen auf die Kamera zu und an ihr vorbei. Die Kameraführung ist unruhig. Auf der Tonebene ist ein stetes Gewehrfeuer nicht-sichtbarer Waffen zu hören. Ansonsten gibt es keine Geräusche: weder die rennenden Schritte der Menschen noch die Schreie oder Ausrufe sind hörbar. Ein Militärjeep taucht im Hintergrund auf einer entfernten Straßenkreuzung auf und fährt quer zur Blickrichtung der Kamera auf die gegenüberliegende Straßenseite. Die Kamera schwenkt mit der Fahrtrichtung des Jeeps und zoomt heran. Das Bild wird unruhiger und verliert kurzzeitig den Fokus. Auch die Fahrgeräusche des Jeeps sind nicht zu hören. Der Jeep parkt am rechten Straßenrand. Die Ladefläche ist mit mehreren bewaffneten Soldaten besetzt. Der Fahrer und einige der Soldaten verlassen den Jeep. Die Kamera zoomt wieder heraus, um den Straßenzug mit den davonlaufenden Menschen einzufangen und nur wenige Sekunden später wieder auf den Jeep zu zoomen. Das Gewehrfeuer wird weniger. In kurzen Feuerpausen sind im Hintergrund undeutliche Stimmen und auch eine deutlichere Männerstimme zu vernehmen, die auf Spanisch etwas sagt. Zwei der aus dem Jeep ausgestiegenen Soldaten entfernen sich mit zügigen Schritten und Gewehren in Anschlagposition vom Jeep. Zwei weitere bleiben mit ihren Gewehren in unmittelbarer Nähe des Jeeps stehen. Ein Off-Kommentar kommentiert auf Spanisch die Situation, während im Hintergrund weiterhin vereinzelt Schüsse zu hören sind. Auf der Ladefläche verharren weitere fünf Soldaten, teilweise mit Gewehren in Anschlag. Ein Passant eilt zwischen Kamera und Jeep vorbei. Am rechten Bildrand ist der hintere Teil eines PKWs zu sehen, der am Straßenrand hinter dem Militärjeep abgestellt ist. Auf einmal erscheint ein halbrunder Riss in schwarzen, sich verzweigenden Linien am linken Bildrand, der auf dem Bild liegt. Die Kamera zoomt erneut heraus. Der Riss verweilt unbeweglich auf dem Bild. Auf der Straße befinden sich nur noch wenige Menschen, die sich die Straße hinunter – allerdings ruhigeren Schrittes – bewegen. Links kommt eine Eingangstreppe ins Bild, über die einige Menschen ein Gebäude betreten. Andere wenden sich um, während sie die Straße hinunter an der Kamera vorbeilaufen oder die Straße überqueren. Der Ton geht zu einem leisen, unbeständigen Pfeifen und noch leiseren Stimmgeräuschen über. Nur noch einzelne Schüsse sind zu hören. Das Gewehrfeuer stoppt für mehrere Sekunden. Ein Schnitt. Der Riss auf dem Bild ist verschwunden. Es befinden sich keine Passanten mehr auf der Straße. In einer Totalen sind der am Straßenrand geparkte Militärjeep und ein weiteres geparktes Auto am rechten Bildrand zu sehen. Zwischen den Fahrzeugen stehen verstreut Soldaten. Auf dem Boden vor ihnen liegt ein dunkler, undeutlicher Haufen. Die Kamera zoomt schnell bis zur halbnahen Einstellung heran. Das Bild ist verwackelt und zuerst unscharf. Dann stellt sich das Bild scharf und eine auf dem Boden liegende, sich wiederaufrich-

tende Person wird erkennbar, neben der ein Militär mit gezogener Handfeuerwaffe steht. Er ruft ihr etwas zu und macht eine scheuchende Handbewegung. Ein weiterer Militär mit schussbereitem Gewehr kommt ins Bild. Im Hintergrund sind noch vier weitere Soldaten zu sehen. Erneut ertönt stetiges Gewehrfeuer nicht-sichtbarer Waffen, ohne das weitere Umgebungsgeräusche zu hören sind. Der Soldat mit Handfeuerwaffe dreht sich zu dem hinter ihm stehenden Soldaten um, gestikuliert mit der freien Hand und geht mit zur Kamera gerichtetem Rücken ein kurzes Stück auf die Soldaten zu. Das Kamerabild wackelt kurzzeitig. Dann wendet sich der Soldat zur Kamera um und richtet seine Waffe auf sie. Ein einzelner Schuss sticht aus dem Gewehrfeuer heraus. Das Bild verwackelt erneut, wird unschärfer und verliert einen Moment den Fokus, bis es den Soldaten in einer halbtotalen Einstellung wieder einfängt, wie er sich von der Kamera entfernt und am rechten Bildrand aus dem Bild verschwindet. Die Kamera fokussiert nun einen anderen Soldaten, der in direkter Nähe zum Militärjeep sein Gewehr auf die Kamera richtet. Auf der Ladefläche des Jeeps stehen drei weitere Soldaten. Aus dem intensiver werdenden Gewehrfeuer stechen erneut zwei Schüsse heraus. Der letzte ertönt als der Soldat sein Gewehr bereits wieder senkt und sich von der Kamera abwendet. In der linken oberen Ecke legen sich wieder schwarze Risse über das Bild. Der Soldat bewegt sich langsam in Richtung Militärjeep. Die Kamera zoomt etwas weiter nach links auf die Ladefläche des Jeeps. Ein Soldat, der auf der Ladefläche steht, hat sein Gewehr auf die Kamera gerichtet und feuert mit hörbarem Schuss. Er lädt das Gewehr nach. Vereinzelt legen sich kleine schwarze Flecken über das Bild, um im nächsten Augenblick wieder zu schwinden. Das Bild beginnt heraus zu zoomen, schwankt und fällt plötzlich aus dem Rahmen: Eine blanke, graue Oberfläche füllt das Bild mit dunkler- und wieder heller werdenden Schatten und Formen aus. Im Hintergrund ist weiterhin das stete Gewehrfeuer mit leisen Stimmgeräuschen zu hören. Der Filmausschnitt endet.

6.3 hoyartil (2011): Homs- Basel Sayyed's last camera footage before his death by Assad's thugs. 22-12-2011 (Kapitel 3.2)

Lautes Maschinengewehrfeuer vor einem unscharfen, überbelichteten und leicht nach links gekipptem Bild. Der linke Bildrand ist durch ein gestricktes Kleidungsstück, vermutlich der Pullover oder die Jacke des Filmenden, abgeschnitten. Im freien Bildfeld sind zwei schattenhafte Gestalten zu sehen. Ein Insert erscheint im Bild: »Homs The 24 years old martyr Basel Alsayyed, got targeted and shot in the head by Assad's thugs on 22-12-2011«. Lautes, dröhnendes Maschinengewehrfeuer ist zu hören. Im freien rechten Bildbereich stürzen abgeschnittene Gestalten davon und verschwinden links aus dem Bild. Die Lichtverhältnisse werden ausgeglichen. Die Aufnahme ist in Bewegung. Nur der durch die Kleidung des Filmenden

abgeschirmte Bereich auf der linken Seite bleibt statisch. Ein Paar Beine eilt links aus dem Bild bevor rötliche Asphaltplatten einer Straße den rechten Bildbereich ausfüllen. Das Bild bleibt für mehrere Sekunden statisch auf dem Asphalt fixiert. Kaum merkbare Bewegungen des Bildes suggerieren das Filmen mit einer Handkamera. Die Kamera scheint eng am Oberkörper des Filmenden zu liegen, halb abgeschirmt von der Umgebung. Das Maschinengewehrfeuer hält an. Undeutliche Ausrufe und Schreie von Menschen treten zwischendurch daraus hervor. Die Beschriftung des Inserts wechselt: »because he insisted to document Assad's crimes against Baba Amr, Homs by his camera.« Das Bild gerät erst leicht, dann stärker in Bewegung ohne das Motiv zu wechseln. Eine aufgeregte Männerstimme in unmittelbarer Nähe zur Kamera ruft dreimal: »Allah Akbar!« Das Bild wird unruhig, beginnt zu schwanken und kippt nach links. Der Filmende scheint mit der Kamera zu Boden zu fallen. Seine Kleidung füllt das gesamte Bild aus, das sich in einer Linksrotation dreht. Das Insert wechselt erneut: »He was shot when trying to document the shooting of thugs on innocent people from a checkpoint.« Das Bild überlichtet kurz. Ein Knistern ertönt während die »Allah-Akbar«-Ausrufe und das Maschinengewehrfeuer anhalten. Das Bild wird schwarz. Die »Allah-Akbar«-Ausrufe verstummen und eine weitere, undeutliche Männerstimme ertönt. Im Insert liest sich: »The martyr died later of his wounds on 29-12-2011.« Aufgeregte Schreie und einzelne Ausrufe, dann ein anhaltendes Stimmengewirr und erneutes Maschinengewehrfeuer sind zu hören. Das Insert wechselt ein letztes Mal: »Glorified your will, your bravery, your devotion, brother.« Das Bild bleibt schwarz, während die Tonspur weiterläuft und sich das Geschehen dramatisch zu zuspitzen scheint: ein stetes »Allah-Akbar«-Rufen, Pfiffe, Schreie, eine dumpfes Einschlag- oder Explosionsgeräusch, ein Klirren und Schüsse ertönen. Die Tonspur bricht unvermittelt ab und das Video endet.

6.4 al-Jazeera English (2011): Syrian protesters capture own death on camera (Kapitel 3.3.1)

Das Video setzt mit den verwackelten und verpixelten Bildern von Wohngebäudefragmenten ein, die den Beginn des *netspanner*-Videos kennzeichnen (vgl. 6.1). Nur wenige Bilder der verpixelten Betonbrüstung ganz zu Anfang des Videos sind abgeschnitten. Ein Voiceover einer weiblichen Stimme leitet im journalistischen Stil durch die Bilder:

A man stands filming from a balcony in the Syrian town of Homs. The voice says, it's July first and that someone is shooting on people for no reason. This is last Friday when Syria saw its biggest nationwide protest yet. Then the camera catches a man on the balcony at the building nearby. He moves forward and takes aim.

We hear a voice saying: ›The man has been hit by a bullet to the head.‹ And then what could be the voice of the cameraman saying: ›Bullets. Bullets. Bullets.‹ (ebd.)

Aus der Mitte des *netspanner*-Videos wurden mehrere Sekunden Material herausgeschnitten, die die Bewegung des Filmenden auf dem Balkon wiedergeben. Ebenso wurde die Schussesequenz um Bilder gekürzt, in denen verwackelte Gebäudefragmente sichtbar sind und das Hantieren mit der Kamera hörbar ist. Die Gestalt mit dem Gewehr erscheint größer im Bildausschnitt als im *netspanner*-Video. Das Bild scheint nachträglich herangezoomt worden zu sein. Auch nach dem Schuss sind Schnitte zu erkennen: nach den Geräuschen der vermeintlich auf den Boden fallenden Kamera, folgen nur wenige Sekunden lang Bilder des weißgrauen Stillstands mit dem Wimmern und der aufgeregten Männerstimme im Hintergrund, bevor das Video mit einer Überblende zurück zur Schussesequenz wechselt, um den Todesschützen mit erhobenerem Gewehr noch einmal in einer herangezoomten Totalen in einem Standbild zu zeigen (vgl. 6.1). Mit einer weiteren Überblende und den Worten des weiblichen Voiceovers »We cannot independently verify the authenticity of this video nor can we identify who is filming«, geht das Video zu einem anderen Internetvideo über. Am helllichten Tag ist in einer Totalen aus der Vogelperspektive eine größere, verstreut umherlaufende Ansammlung von Menschen auf einer Straße in einem Wohnviertel, die von hohen Gebäuden und vereinzelt parkenden Autos gesäumt ist, zu sehen. Der rechte Bildrand ist durch einen Teil einer Gebäudefassade abgeschnitten. Das Bild schwankt leicht und ist unruhig. Das Voiceover fährt fort: »But another video, which was posted online from the same day and location in Homs, seems to tell the same story.« Stimmengewirr und Schüsse gefolgt von entfernten Schreien sind zu hören. Die Menschen beginnen vom oberen Bildrand die Straße hinunterzurennen. Immer mehr Menschen strömen die Straße hinab. »The Syrian government makes it very difficult for journalists to approve from inside the country.« Die Einstellung beginnt stärker zu schwanken. Ein Geländer, vermutlich eines Balkons, ist kurz am unteren Bildrand dicht an der Kamera zu sehen. Der Filmende scheint sich zu bewegen. »So we rely on videos uploaded to the Internet...« Die Aufnahme wird wieder ruhiger als der Strom der Menschen vom oberen Bildrand nachlässt. »...or sent to us by citizens to get an idea of what is happening inside Syria.« Auf der Straße befinden sich nur noch vereinzelt davonlaufende Menschen. »At times it's difficult to establish precise facts.« Etwa in der Bildmitte bildet sich eine kleine Menschentraube. »But videos like these appear to show the systematic...«, drei Männer bleiben zurück und tragen eine anscheinend angeschossene, am Boden liegende Person zwischen zwei am Straßenrand parkende Autos, die sich am linken unteren Bildrand befinden. Plötzlich läuft eine einzelne Person von den parkenden Autos aus in die entgegengesetzte Richtung diagonal zur anderen Straßenseite. Sie befindet sich alleine auf der Straße und macht mit dem rechten Arm eine Wurfbewegung in Richtung eines

unsichtbaren Ziels im rechten Off. »...brutal crackdown on anti-government protesters.« Erneut fallen Schüsse. Die Person beginnt zu taumeln und fällt regungslos zu Boden. Ein nahes »Ohhh...« einer Männerstimme ist zu hören. Im Hintergrund ertönen aufgeregte Frauenrufe. Das Voiceover endet mit: »Stephanie Dekker. al-Jazeera.« Das Geländer taucht wieder vom unteren Bildrand auf und lässt das Bild fast komplett dunkel werden, bevor die Videoreportage in einer Überbelichtung endet.

6.5 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Dimanche & Lundi (Kapitel 3.4.1)

Nach der Titeleinstellung *Dimanche* (dtsh.: Sonntag) in weißer arabischer und lateinischer Schrift auf schwarzem Hintergrund folgt eine statische Aufnahme eines Fotos eines Jungen und eines Mädchens in einer halbtotalen Einstellung. Der Junge ist ungefähr sieben oder acht Jahre, das Mädchen ungefähr fünf oder sechs Jahre alt. Der Junge steht mit seinem roten Fahrrad in seitlicher Position zur Kamera und lächelt freundlich in die Kamera. Er trägt eine Jeanshose, eine Jeansjacke und dunkle Schuhe. Seine dunklen Haare sind kurz geschnitten. Mit der einen Hand umfasst er den Griff des Lenkers, mit der anderen die Mitte des Lenkers. Mit einem Bein steht er fest auf dem Boden, mit dem anderen mit hoch angewinkeltem Knie auf einem Pedal. Links neben ihm steht das Mädchen, ebenfalls freundlich in die Kamera lächelnd. Auf dem Arm hält sie, fest an sich gedrückt, ein Kätzchen mit weißem Fell und schwarz gezeichneten Ohren. Ihre dunklen, langen Haare sind zu einem seitlichen Zopf geflochten. Sie trägt eine rosafarbene Jacke mit weißen Bündchen, eine dunkelblaue Hose mit abgesetzten Taschen und dunkle Schuhe. Die beiden Kinder stehen auf einer Straße zwischen hohen, betonfarbenen Häuserzeilen. Teilweise sind die Wände mit Graffiti bemalt. Zwischen den Häuserzeilen dringt die Sonne hindurch und malt einen Lichtschatten durch die Speichen des Fahrrads auf den Asphalt. »Yassin und Mariam«, sagt Bedirxans Stimme auf Kurdisch im hinzugefügten Audio (mit deutschem Untertitel), das von einem deutschen Untertitel begleitet wird. Gleichzeitig ist ein leises Stimmengewirr zu hören. Schnitt: Titeleinstellung *Lundi* (dtsh.: Montag) in weißer arabischer und lateinischer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Ein weiteres Foto der beiden Kinder in einer Nahaufnahme in statischer, stummer Einstellung folgt. Ihre Körper sind völlig in glänzenden, grünen Stoff gehüllt, der nur ihre Gesichter frei lässt. Oberhalb ihrer Köpfe ist der Stoff jeweils mit einem weißen Band zusammengebunden. Sie liegen mit ihren Rücken regungslos auf einem dunklen, metallenen Untergrund, der an die Ladefläche eines Fahrzeuges erinnert. Die Lichtverhältnisse sind dunkel und erwecken den Eindruck, dass das Foto nicht unter freiem Himmel aufgenommen wurde. Links blickt das Mädchen mit leeren Augen nach oben aus

dem Bild heraus. Ihr Mund ist leicht geöffnet. Ihr Kopf ist leicht nach links geneigt. Rechts liegt der Junge. Sein Gesicht ist gerade zur Kamera gerichtet. Seine Augen sind geschlossen. Sein Mund ist ebenfalls leicht geöffnet. Bedirxans Stimme sagt aus dem Off (mit deutschem Untertitel): »Mariam und Yassin«. Schnitt: Szenenwechsel. Eine Großaufnahme mit natürlichen Lichtverhältnissen von zwei mit arabischen Schriftzeichen bemalten Betonsteinen mit glatter Oberfläche. Eine dunkle Fuge fügt die Steine zusammen. Die Kamera schwenkt leicht nach unten. Der Rücken einer Hand kommt von unten ins Bild. Flach ausgestreckt streifen die Fingerspitzen über die Oberfläche des Steines. Im Synchronon sind ein schweres Atmen und leise Umgebungsgeräusche zu hören. Die Finger klopfen sanft, aber vehement auf die Oberfläche. Bedirxans, von Trauer gezeichnete Stimme ruft (mit deutschem Untertitel): »Yassin! Mariam!« Die Kamera schwenkt etwas weiter nach unten. Am unteren rechten Rahmen kommt ein schräg durch die Einstellung laufender bräunlicher Randstein ins Bild. Die Finger klopfen fester auf die Oberfläche. »Wacht auf!«, ruft Bedirxans Stimme (mit deutschem Untertitel). Die Hand stoppt das Klopfen und bewegt sich nach oben aus dem Bild, während die Kamera noch einen Augenblick statisch auf den Steinen verweilt.

6.6 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Havalo, ich bin verwundet (Kapitel 3.4.1)

Die Innenfläche einer Hand in extremer Detailaufnahme füllt den Bildrahmen völlig aus. Die Handlinien sind deutlich zu erkennen. Das Bild ist hell ausgeleuchtet. Im Synchronon sind hohle Fahrgeräusche wie im Innern eines Autos zu hören sowie dumpfe Stimmen. Das Bild wackelt leicht. Bedirxans, später zur Aufnahme hinzugefügte Stimme ruft (mit deutschem Untertitel): »Havalo [Kurdisch für ›mein Freund‹, gemeint ist Mohammed; MM], ich bin verwundet.« Im Synchronon sagt Bedirxan mit heller, tragisch lachender Stimme (mit deutschem Untertitel): »Ich filme mich. Ich filme meine Verletzung.« Ein Mann spricht mit ihr (seine Worte werden nicht übersetzt). Weitere Stimmen sind nun deutlicher zu hören. Das Bild überbelichtet kurz, ohne dass sich die Einstellung der Handinnenfläche ändert. »Ich bin verwundet«, ruft Bedirxan (mit deutschem Untertitel) und kichert im Synchronon. Schnitt. Nahaufnahme einer länglichen Wunde am Oberschenkel. Die gedämpften und ausgeglichenen Lichtverhältnisse deuten daraufhin, dass die Aufnahme im Innern eines Gebäudes mit Deckenbeleuchtung erfolgt. Mit einer chirurgischen Zange und Nadel und Faden wird die Wunde von zwei Händen in weißen Latexhandschuhen genäht. Über der Wunde ist die blaue Hose aufgerissen. Das Bein liegt auf einer Bahre von unten nach oben senkrecht im Bildrahmen. Im Hintergrund ist das synchrone Stöhnen von Bedirxan zu hören. Schnitt. Die Kamera schwenkt unruhig über die linke Seite von Bedirxans Oberkörper hin-

über zu ihrem Gesicht. Sie trägt eine rote Bluse, deren Ärmel bis zum Ellenbogen hochgekrempelt sind. In einer Großaufnahme liegt sie mit dem Rücken flach auf der Bahre. Ihre langen dunklen Haare sind hinter dem Kopf zusammengebunden. Sie singt mit sanfter Stimme. Schnitt. In einer Nahaufnahme wird das Nähen der Wunde an Bedirxans Oberschenkel gerade abgeschlossen. Ein lautes, hallendes Hupen, das von Außerhalb des Raumes zu kommen scheint, übertönt kurz Bedirxans Gesang. In der linken Bildecke kommt eine metallene, längliche Dose ins Bild, die mit geöffnetem Deckel auf der Bahre neben dem verwundeten Bein liegt und weitere chirurgische Instrumente enthält. Die mit weißen Latexhandschuhen bekleideten Hände verknoten die Fäden als eine männliche Stimme aus dem Off fragt (mit deutschem Untertitel): »Sag, wovon handelt dein kurdisches Lied?« Bedirxan verstummt. Die Kamera schwenkt wieder zurück zu ihrem Gesicht. In einer verwackelten Großaufnahme sagt sie (mit deutschem Untertitel): »Ich schwitze.« Sie streift sich mit der freien, linken Hand seitlich über die Wangen und atmet schwer aus. Die Augen hat sie dabei geschlossen. Im Hintergrund sind leise Stimmen zu hören. Dann hält sie die Kamera am ausgestreckten Arm über sich. Die Augen halb geöffnet, blickt sie rechts an der Kamera vorbei. In dieser Großaufnahme von ihrem Gesicht verweilt die Aufnahme wenige Sekunden, während die Bilder stumm in Zeitlupe wiedergegeben werden.

6.7 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R : Mohammed/Bedirxan) : Et le cinéma fut (Kapitel 3.4.2)

Die Titleinstellung mit weißer arabischer und lateinischer Schrift auf schwarzem Hintergrund zeigt: *Et le cinéma fut*. In der deutschen Übersetzung in gelber Schrift liest sich darunter: Und es ward Kino. Ein schwarzes Bild folgt für wenige Sekunden. Im Audio sind zuerst das Schreien eines Babys, dann ein heller Pfeifton und ein leises Wasserplätschern zu hören. Plötzlich wechselt die Aufnahme mit einem tiefen Trommelschlag zu Bildern von zu nahen und schnell wechselnden Einstellungen von Teilen von bekleideten Körpern, Schatten und Schemen. Die Bilder sind verwackelt und verpixelt, hell und zeitweise überbelichtet. Die Kamera scheint sich Draußen bei Sonnenschein zu befinden. Im Hintergrund ruft ein rhythmischer Chor mit den arabischen Worten (mit deutschem Untertitel): »Freiheit! Freiheit!« Schnitt. Wieder ein schwarzer Bildschirm mit weißer arabischer und gelber lateinischer Schrift: »Ich kann nicht filmen.« Eine männliche Stimme spricht im verzerrten Ton einer Mikrofonaufnahme die vermutlich gleichen Worte auf Arabisch. Die Aufnahme wechselt mit einem Schnitt zu einer totalen Einstellung mit nach links gekipptem Stadtpanorama. Der untere Teil des Bildes ist mit abgeschnittenen Haarschöpfen gefüllt, die mit der horizontalen Ausrichtung des Bildes zu einer Protestmasse – vermutlich aufgenommen mit nach oben ausge-

strecktem Arm – wird. Über der Protestmasse ist der blaue Himmel mit leichten weißen Wolken zu sehen. Die Bilder sind mal zu dunkel, mal zu hell. Die Auto- belichtung der Kamera scheint sich während der Aufnahme den Lichtverhältnissen anzupassen. »Lasst unsere Kinder frei!« werden die Rufe der Protestmasse mit einer Einblendung in gelber Schrift am unteren Bildrand übersetzt. Schnitt. Vor schwarzem Hintergrund mit weißer arabischer Schrift liest sich: »Das ist mein erstes Mal«, während die männliche, verzerrte Stimme die vermutlich gleichen Worte auf Arabisch spricht. Der Ton der Protestmasse läuft leiser weiter. Ein Pfeifen ist zu hören. Schnitt. Wechselnde Aufnahmen von Protestchören in halbtotale Einstellung in einer urbanen Umgebung in schlechter Videoqualität folgen. Die Menschen sind unterhalb des Oberkörpers vom unteren Bildrand abgeschnitten. Ein Mann im Vordergrund hält mit der rechten Hand ein weißes Blattpapier mit großen arabischen Worten in die Höhe. Dann fasst er es auch mit der linken Hand und hält es direkt in die Kamera, so dass das Blatt gut sichtbar im Bildrahmen erscheint. Kurzzeitig kommt dabei auch sein Gesicht frontal ins Bild. Mit gelber Schrift werden die Worte darunter übersetzt: NEIN ZUR VERHAFTUNG VON KINDERN. Im Hintergrund wird ein weiteres beschriftetes Blattpapier hochgehalten. Mit einer überbelichteten Einstellung wechselt das Bild zu Aufnahmen einer weiteren Protestmasse. Die Menschen füllen eine Straße mit hohen Wohngebäuden aus. Die Kamera filmt oberhalb der Köpfe die Straße hinunter. Die Bilder sind stark verwackelt und leicht verpixelt. Viele Menschen heben eine Faust in die Luft, während im Sprechchor gerufen wird. Am unteren Bildrand in gelber Schrift lautet die Übersetzung hierzu: »Freiheit, Freiheit!« Die Sprechchöre wechseln. Die Übersetzung lautet: »Das Volk will den Sturz des Regimes!« Schnitt. Eine weitere, verwackelte Aufnahme einer Protestmasse in städtischer Umgebung vor blauem Himmel mit leichten weißen Wolken. Im Vordergrund ragt eine ausgestreckte Hand in Richtung Himmel und bewegt sich rhythmisch zum Sprechgesang, der mit »Beendet den Ausnahmezustand! Freiheit, Freiheit!« übersetzt wird. Nach drei Sekunden folgt ein Schnitt und ein Bild der ausgestreckten Hand wiederholt sich mehrere Male. Schnitt. Mit dem Geräusch eines Luftausstoßes oder Ausatmens erscheint die stumme Aufnahme einer verstreuten Menge von Menschen in einer halbtotale Einstellung auf einem urbanen Platz am helllichten Tag. Die Menschen werfen lange Schatten von einer abendlichen Sonne auf den Asphalt. In der subjektiven Kamera zeigt eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger auf einen unsichtbaren Punkt in die Menge hinein. Die meisten Menschen haben den Rücken zur Kamera gewandt und stehen ruhig da oder laufen langsam umher. Sie blicken in die gleiche Richtung, in die auch der Finger zeigt. In der Ferne ist ein Stadtpanorama mit hellen Wohngebäuden am oberen rechten Bildrand zu sehen. Schnitt. In dieser Aufnahme ist die Kamera gegenüber den Menschen positioniert und blickt ihnen entgegen. Das Stadtpanorama ist nun weiter links im Rahmen positioniert und ist größer im Ausschnitt zu sehen. Die Menschen wenden sich um, während

sie sich von einem Ansammlungspunkt links im Bildrahmen – manche schneller, manche langsamer – entfernen. Die stumme Aufnahme wackelt stark, schwenkt nach unten auf den Asphalt und zeigt nur noch die Beine der Menschen auf der Straße und den langen Schatten des Filmenden. Er hebt den rechten Arm mit seinem Kamerahandy in der Hand und filmt das Geschehen. Eine kleinere Gruppe von Menschen bewegt sich direkt auf ihn zu bis manche ganz im Bildausschnitt erscheinen. Sie scheinen jemanden in ihrer Mitte zu tragen. Der Filmende hebt auch den linken Arm und deutet auf diese Mitte. Die Gruppe bewegt sich an ihm vorbei und eine Person verdeckt dabei den Blick der Kamera kurzzeitig. Dann wird der Blick wieder frei und ein Mann, der ausgestreckt und mit leerem Gesichtsausdruck, leicht geöffneten Mund und regungslos auf dem Asphalt liegt, kommt ins Bild. Sein Körper liegt fast horizontal im Bildrahmen. Seine Beine und sein rechter Arm sind unnatürlich angewinkelt. Sein Hals, sein T-Shirt und seine linke Hand, die am ausgestreckten Arm auf dem Asphalt ruht, sind rot von Blut. Vom unteren Torso führt ein Streifen Blut auf dem Asphalt zu den blutigen Fingern der linken Hand. Die Aufnahme ist stark verwackelt. Ein dunkles Paar Beine läuft am oberen Bildrand vorbei. Am linken Bildrand tauchen nackte Zehen in Sandalen auf. Diese letzten Bilder dieser Aufnahme in Zeitlupe abspielend, ertönt Mohammeds Stimme in sanften arabischen Worten (mit deutschem Untertitel): »Der Zug von Deraa ist abgefahren.« Schnitt. Das blutverschmierte Gesicht des eben noch auf der Straße liegenden Demonstranten erscheint in ein weißes Leichentuch gewickelt seitlich auf einer Bahre liegend. Er fixiert den Zuschauenden mit leeren Augen. Hinter der Bahre stehen etwas abseits zwei Paar Beine. Über die stumme Aufnahme ist ein Pfeifton gelegt. Die Kamera fährt in einer Detailaufnahme langsam das Gesicht des Toten ab, zeigt die blutverschmierte Wange und das blutverschmierte Ohr und die verkrusteten Haare. Mohammed spricht mit sanfter Stimme weiter (mit deutschem Untertitel): »Mein Onkel half unserem Nachbarn.« Die Kamera schwenkt über Nase, Mund und Hals. Am unteren Bildrand wird eine Hand sichtbar, die den Kragen zur Seite schiebt, um den blutigen Hals für den Blick der Kamera freizumachen. »Sami hat Uhren in seinem Laden«, spricht Mohammed (mit deutschem Untertitel). Die Kamera entfernt sich ein kleines Stück, um das Gesicht des Toten voll im Bild zu zeigen. Im Hintergrund stehen weiterhin die zwei Paar Beine. Am Kopf des Toten bewegt sich ein dunkler Rumpf. Die Kamera fährt noch einmal über das Gesicht, um Wunden am Kinn und Hals einzufangen. Die Finger helfen wieder die Kleidung zur Seite zu schieben. »Ich erinnere mich an diese Leseübung«, sagt Mohammed aus dem Off (mit deutschem Untertitel). Die Hand schiebt das Leichentuch leicht zur Seite und hebt den Kragen an der anderen Seite des Halses an, um ein großes Einschussloch am Hals aufzudecken. Mohammed wiederholt (mit deutschem Untertitel): »Der Zug von Deraa ist abgefahren.« Die Kamera fixiert die klaffende, blutleere Wunde einen Moment lang in einer Detailaufnahme. »Als ich noch ein Kind war, mochte ich sie gern«, erläutert Mohammed abschließend (mit

deutschem Untertitel). Dann entfernt sich die Kamera vom Toten. Die Hand zieht das Leichentuch über das Gesicht. Die Szene blendet langsam aus.

6.8 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Le premier martyr (Kapitel 3.4.2)

Auf die Titelseinstellung *Le premier martyr* (dtsch.: Der erste Märtyrer) in weißer arabischer und lateinischer Schrift auf schwarzem Hintergrund folgt die Szene einer friedlichen Protestmasse auf einem großen Platz in einer halbtotalen Einstellung. Das Geschehen wird in schlechter Videoqualität aus mitten der Protestmasse gefilmt. Die Menschen füllen einen langen Straßenzug, der von Wohngebäuden gesäumt wird. Viele halten ihre Hände oder Handykameras nach oben. Im Vordergrund ist ein grauer Sarg zu sehen, den die Menschen auf ihren Händen über ihren Köpfen mit sich tragen. Etwas weiter hinten sind rotweiße Tücher über den Köpfen zu sehen. Etwa in der Bildmitte hat sich ein Mann, der aus der Masse herausragt, umgewandt und blickt der Masse entgegen. Wegen der schlechten Bildqualität bleiben seine Gesichtszüge unklar. Das Licht ist gedämpft, der Himmel weiß von Wolken. Die Aufnahme ist stumm und wackelt. Sie schwenkt unruhig nach rechts. Ein Wohngebäude kommt ins Bild, auf dessen Mauern ein Mensch steht und ein weiterer hockt. Der Stehende reckt seine Arme mit ausgestreckten Händen, die einen kleinen Gegenstand halten, nach vorne, als würde er die Menschenmasse mit seinem Handy filmen. Schnitt. Eine Totale eines blauen Himmels mit weißen Schleierwolken. In der unteren rechten Bildecke ist sehr klein ein dunkler, auf die Kamera zufliegender Hubschrauber am ansonsten leeren Himmel zu sehen. Die drehenden Rotorblätter sind zu erkennen. Schnitt. Weitere Bilder der Protestmasse. Im Synchronon sind nun die Sprechchöre zu hören, die mit »Öffne deine Pforten, Paradies!« in gelber Schrift am unteren Bildrand übersetzt werden. Der Sarg ist über die Masse gewandert und befindet sich nun weiter in der Bildmitte. Die Kamera zoomt heran. Eine weiße Aufschrift in arabischen Buchstaben wird auf dem Sarg sichtbar. Die dahinterliegende Protestmasse bleibt unscharf. Die Aufnahme wackelt stark. Den Bildvordergrund füllt jetzt eine Hand, die das Victory-Zeichen macht und der Kamera die Sicht versperrt. Schnitt. Ein anderer Teil der Straße gefüllt von Menschen, die sich langsam vorwärtsbewegen, ist zu sehen. Die Straße wird auf der rechten Seite von weiteren Menschen gesäumt, die den Zug von einer halbhohen Mauer aus an sich vorüberziehen lassen. Die Kamera filmt wieder aus der Mitte der Masse. Auch hier rufen die Menschen in Sprechchören auf Arabisch: »Revolution, Revolution! Gegen Unrecht, gegen Tyrannei! Revolution, Revolution! Gegen Unrecht, gegen Tyrannei! Es gibt keinen Gott außer Allah!« Manche Menschen halten auch hier Kamerahandys in der Hand und filmen das Geschehen. Die Aufnahme wackelt wieder stark. Einige Menschen wen-

den ihren Kopf nach rechts und richten ihren Blick über die Mauer hinweg. Aus der Mitte der Masse taucht ein graues Auto auf, das sich rückwärts langsam durch die Masse zunächst auf die Kamera zu, dann links an ihr vorbei schiebt. Schnitt. Die Aufnahme zeigt in einem Ausschnitt von weiter rechts die Mauer am unteren Bildrand, die von vereinzelt Menschen überwunden wird. Dahinter ist eine weitere Menschenmenge zu sehen, die sich etwas verstreuter von der Kamera entfernt. Die Sprechchöre sind weiter zu hören. Schnitt. Der Hubschrauber am Himmel fliegt in einer halbtotalen Einstellung geradewegs auf die Kamera bzw. die Protestmasse zu, in deren Mitte sie sich befindet. Durch die Sprechchöre hindurch wird das Rotorengeräusch lauter werdend hörbar. Schnitt. Wieder erscheint die Protestmasse vor der Mauer im Bild. Viele der Menschen drehen sich nun nach rechts, den Blick in Richtung Himmel gerichtet. Eine ganze Reihe von Menschen steht auch auf der Mauer, ihren Blick nach rechts gerichtet. Nur die Sprechchöre sind zu hören. Schnitt. Der Hubschrauber erscheint seitlich in einer halbnahen Einstellung. Er fliegt vom rechten Bildrand nach links. Nur die Rotoren sind laut zu hören. Die Kamera schwenkt mit ihm. Der Hubschrauber ist nun deutlich als militärisch zu erkennen. Schnitt. Ein anderer Ausschnitt der Protestmasse erscheint im Bild. Sie ruft (mit deutschem Untertitel): »Erhebe dich, Hauran!« Im Bildvordergrund rennt ein Mann im weißen Hemd plötzlich quer nach rechts aus der Masse heraus und verschwindet am rechten Bildrand. Schnitt. Der Hubschrauber fliegt in Zeitlupe in einer halbnahen Einstellung und in entgegengesetzter Flugrichtung von links nach rechts über die Kamera hinweg. Die Rotoren werden lauter. Schnitt. Es folgt ein Ausschnitt der Protestmasse in halbnaher Einstellung. Zuerst sind nur die Hinterköpfe und Rücken nah beieinanderstehender Menschen zu sehen. Dann schwenkt die Kamera nach oben und zeigt den ganzen Straßenzug mit der Protestmasse. Das Bild beginnt künstlich stark zu wackeln. Die Pixel werden größer. Die Sprechchöre werden mehr und mehr von Rotoren überlagert. Das Wackeln nimmt zu, bis das Bild aus dem Rahmen fällt. Schnitt. Rötlicher, in faltengeworfener Stoff ist zu sehen, dann der Straßenasphalt in groben Pixeln und schnellwechselnde Bilder in hauttönen, dunklen und hellen Schatten, Blut auf dem Asphalt und zu nahe Aufnahmen von bekleideten Körpern. Der Wind verfängt sich im Mikro und die Rotoren haben das gesamte Audio eingenommen. Dann ertönen Schreie und kreischende Stimmen vor wechselnden abgerissenen Bildern. Einzelne »Allah-Akbar«-Schreie sind zu hören. Immer öfter taucht der Asphalt, bedeckt mit großen Blutlachen, in diesen Bildern auf. »Bekenne dich! Sprich dein letztes Gebet, Imad!« ruft eine Männerstimme auf Arabisch (mit deutschem Untertitel). Am unteren Bildrand taucht eine Blutspur auf dem Asphalt und zuerst blutbedeckte Finger, dann ein blutverschmierter Haarschopf auf. Die Haare sind grau und kurz geschnitten. Die Einstellung bleibt auf dem blutigen Schopf vor den Blutlachen auf dem Asphalt fixiert. Kurzzeitig reißt das Bild ab und zeigt grauen, in faltengeworfenen Stoff, kommt dann aber zum blutigen Haarschopf zurück. Hinter den Schreien und Rufen ertö-

nen dumpf die Rotorblätter. »Bekenne dich, Imad!«, ruft die Männerstimme immer und immer wieder (mit deutschem Untertitel). Am oberen Bildrand kommt kurzzeitig die Spitze eines Fußes mit offenen Sandalen ins Blickfeld, der auf dem Asphalt in unmittelbarer Nähe zum blutigen Schopf steht. Die Männerstimme beginnt unerträglich zu kreischen. Weitere schreiende Stimmen kommen hinzu. Der Ton bricht ab. Das Bild läuft noch einen kurzen Moment weiter, zeigt den blutigen Schopf, dann den Rücken des Mannes und fremde Arme, die ihn halten. Schnitt.

6.9 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Mohammeds gestohlene Kamera (Kapitel 3.4.2)

Durch einen Metallzaun im Kupferforn hindurch wird in einer halbtotalen Einstellung eine Menschenmasse gefilmt, die flüchtend eine hinter dem Zaun liegende Straße entlangrennt. Die Aufnahme ist unscharf und verpixelt. Alles übertönende Schüsse unsichtbarer Waffen sind zu hören. Die Kamera bewegt sich in kurzen Schwenks mal etwas nach rechts und mal etwas links. Vereinzelt Autos, eines sogar im Rückwärtsgang, und ein Motorrad rasen schnell die Straße entlang in die gleiche Richtung wie die fliehenden Menschen. Einige der Menschen suchen auf der Straße hinter einer baulichen Fahrbahntrennung Schutz. Der Strom aus Menschen reißt ab. Ein einzelner Mann in dunkler Kleidung rennt stolpernd über die Straße. Mohammeds Stimme spricht auf Arabisch aus dem Off (mit deutschem Untertitel): »Heute Morgen...«. Schnitt. Die Kamera nimmt das Geschehen jetzt von etwas weiter rechts auf. Eine Strebe des Zauns verläuft in der linken Bildhälfte vertikal durch das Bild. Der Synchronon ist verstummt. Die Menschen fliehen in eine Stichstraße. Eine große Pfütze füllt den Asphalt. Vor und in der Pfütze liegen Körper von Getroffenen. Einzelne Menschen rennen an ihnen vorüber und durch die Pfütze. Jeder Tritt, der die Pfütze trifft, wird aus dem Off mit einem lauten Plätschern begleitet. Die Kamera bewegt sich in einem unruhigen Schwenk nach links, fängt den kupferfarbenen Zaun und eine Hauswand mit davor platzierten Tonkrügen ein. »...nahm mir jemand die Kamera«, spricht Mohammed im Off weiter (mit deutschem Untertitel). Vor schattigen, verpixelten Bildern der Häuserwand, die zwischendurch von schwarzen Einstellungen unterbrochen werden, hört man das schwere Atmen eines Mannes. »Und das Kino begann...«, spricht Mohammed (mit deutschem Untertitel). Vor den gleichbleibenden Bildern erzählt er weiter (mit deutschem Untertitel): »Ich folgte demjenigen, um sie mir zurückzuholen.« Das Bild wechselt zu einer nahen Aufnahme eines Straßenpflasters. Laufende Schritte, aber keine weiteren Umgebungsgeräusche sind zu hören. Es ist unklar, ob es sich dabei um den Synchronon der Aufnahme oder ein später hinzugefügtes Audio handelt. Am oberen Bildrand läuft ein Paar Beine in weißen Turnschuhen durch das Bild. Die Kameraführung ist sehr unruhig und erweckt den Eindruck, als wür-

de der Filmende mit der Kamera in der Hand laufen. Die Kamera schwenkt leicht nach oben, um mehr von der Straße einzufangen. Die Straße ist nass. Rechts und links sind die abgeschnittenen Körper laufender Personen zu sehen, die sich geradeaus auf eine Straßenkreuzung zubewegen. Gemeinsam mit den Schritten ist nun auch ein angestrengtes Atmen zu hören. Die Kamera bewegt sich mit den Schritten auf zwei Menschen zu, die ausgestreckt auf dem Asphalt liegen. Blut säumt ihre Körper. Von allen Seiten eilen Menschen zu ihnen. Die Kamera bleibt vor einem der Körper stehen. Ein Mann, bekleidet mit einer Jeans und weißen Turnschuhen, liegt auf dem Rücken auf der Straße. Sein Gesicht ist blutüberströmt. Seine Mütze ist vom Kopf gefallen und liegt wenige Zentimeter von seinem Kopf entfernt in einer großen Blutlache. Zwei Männer greifen den Getroffenen an den Armen. Die Kamera bewegt sich nach links. Drei weitere Männer liegen getroffen auf der Straße. Der Mann am nächsten zur Kamera hebt auf dem Rücken liegend seinen Kopf. Ein Mann greift nach seinem Arm und versucht ihm aufzuhelfen. Die Bilder sind stumm. In einer verwackelten Bewegung fährt die Kamera um die Körper herum nach rechts auf den zweiten Getroffenen zu und entfernt sich dann wieder von den Körpern. Die Kamera fährt nach links und fängt die Blutlache des ersten Getroffenen ein. Seine Mütze liegt immer noch dort, aber sein Körper wurde fortgetragen. Die Kamera folgt der Blutspur. Ein verlorener Schuh liegt auf dem Asphalt. Laufende Schritte ertönen. Ein Stück die Straße hinauf findet die Kamera den Körper des ersten Getroffenen wieder, der an den weißen Turnschuhen erkennbar ist, die zur Kamera gerichtet sind. Mehrere Männer stehen um ihn herum. Die Schritte verstummen. Die Kamera bewegt sich um den Getroffenen herum, während die Männer ihn an Armen und Beinen packen und gemeinsam forttragen. Die Kamera filmt das Geschehen nun von Vorne. Der blutüberströmte Kopf des Getroffenen ist zur Kamera gerichtet. Blut tropft auf die Straße. Die Kamera harrt einen Moment aus, während der Getroffene aus dem Bild getragen wird. Dann schwenkt sie nach rechts, um einen weiteren Getroffenen einzufangen. Sein rechtes Bein wurde angeschossen. Rote Blutströme zeichnen sich auf dem grauen Stoff seiner Hose ab. Er liegt auf der Seite und bewegt seine Beine weiter, als würde er noch immer vor den Schüssen davonlaufen. »Ich bemerkte, dass ich ihm Anweisungen gab«, spricht Mohammed über die ansonsten tonlosen Bilder (mit deutschem Untertitel). Die Kamera schwenkt schnell nach links. Auf der Straße stehende Personen kommen kurzzeitig abgeschnitten ins Bild, bevor die Kamera in einer Detailaufnahme nackte Füße einfängt, an denen Blut herunterläuft. »Beweg' die Kamera nicht!«, ruft Mohammed (mit deutschem Untertitel). Die dazugehörigen Beine, in Jeans gekleidet und mit Blut getränkt, füllen das Bild. »Statische Einstellung!« ergänzt Mohammed (mit deutschem Untertitel). Die Beine werden angehoben von Helfenden, von denen nur abgeschnittene Arme oder Beine im Bild zu sehen sind. Schnitt: Szenenwechsel. Der blutige Schopf des grauhaarigen Mannes vor dem Straßenasphalt mit Blutströmen aus der *Le-premier-martyr*-Sequenz erscheint im

Bild. Das Bild wackelt und friert dann bei einer Aufnahme der Blutströme ein, vor denen die Fußspitze in offenen Sandalen und die nackten Zehen zur Kamera gerichtet auf dem Asphalt steht. Schnitt: Szenenwechsel. Eine weitere Straßenszene von Getroffenen und Helfenden. Ein Mann wird an Armen und Beinen durch das Bild getragen. Es ist kein Blut zu sehen. Dahinter liegt eine weitere Person auf der Straße schräg vor einem weißen Lastwagen, der mitten auf der Straße steht. Der obere und vordere Teil des Lastwagens sind vom Bildrahmen abgeschnitten. Viele Menschen stehen still auf der Straße. Auch diese Aufnahme ist ohne Ton. »Eine statische Einstellung ist schön.« sagt Mohammed im Off (mit deutschem Untertitel). Schnitt. Der Getroffene vor dem weißen Lastwagen ist in einer Totalen, auf dem Rücken und mit ausgestreckten Armen auf der Straße liegend zu sehen. Die Kamera schwenkt nach links, fängt ein laufendes Paar Beine vor dem Lastwagen ein und schwenkt dann wieder nach rechts zurück zu dem Getroffenen. Auch diese Bilder sind stumm. Ein neben ihm stehender Mann hat sich vorgebeugt und seine linke Hand auf die Brust des Getroffenen gelegt, als ob er fühlen wollte, ob er atmet und noch lebt. Das Bild ruckelt. Schnitt. Das Gesicht des Getroffenen in einer Großaufnahme. Von der Augenpartie an ist es blutüberströmt. Augen und Mund sind leicht geöffnet. »Der Filmregisseur war tot«, sagt Mohammeds milde Stimme (mit deutschem Untertitel). Der Mund bewegt sich leicht in einer nach Luft schnappenden Bewegung. Dann bleibt das Gesicht regungslos. Eine Hand kommt von links ins Bild und legt sich vorsichtig auf die Wange des scheinbar gerade Gestorbenen. Ein sanftes Summen ertönt. Das Bild blendet schwarz aus.

6.10 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Ciné-Club (Kapitel 3.4.2)

Über die Titeleinsetzung *Ciné-Club* (dtsh.: Filmklub) in weißer arabischer und lateinischer Schrift auf schwarzem Hintergrund ist das Abspielgeräusch einer Filmrolle gelegt. Es folgt ein stummes Video einer belebten Straßenszene in geringer Aufnahmequalität. Im Vordergrund liegen mehrere Männer mit auf dem Rücken verbundenen Händen bäuchlings und ungeordnet auf dem Asphalt. Teilweise liegen sie aufeinander. Zwei Männer mit militärischen Westen stehen inmitten der Liegenden. Die Kamera filmt aus ihrer Höhe. Der Mann am rechten Bildrand tritt einem Am-Boden-liegenden mit seinem schweren Stiefel mittig auf den Rücken und wendet sein Gesicht dabei zur Kamera. Mit einem Schnitt ist der Mann mit Stiefel verschwunden. Vom rechten Bildrand taucht ein anderer Mann mit einem Schlagstock in der rechten Hand auf und schlägt den gleichen Am-Boden-liegenden damit kräftig auf den Rücken, während er mit der linken Hand ein Handy an sein linkes Ohr hält. In der linken Armbeuge hält er ein Maschinengewehr ungelenkt an sich gedrückt. »Realistisches Kino«, erscheint in gelber Schrift am unteren Bild-

rand, während Mohammeds sanfte Stimme im Off dieselben Worte auf Arabisch spricht. Der Am-Boden-liegende dreht sich langsam auf den Rücken und wird von dem Mann zu seiner Linken ins Gesicht getreten. Das Bild schwankt unruhig hin und her. Der Mann zur Linken tritt erneut zu, während sich der Am-Boden-liegende zu einer sitzenden Position aufrichtet. Von rechts folgt ein weiterer Hieb mit dem Schlagstock auf seinen Rücken. Im Hintergrund ist zu sehen, wie weitere Männer Am-Boden-liegende schubsen und an ihnen zerren. Unter weiteren Hieben mit dem Schlagstock richtet sich der Mann auf und läuft mit schnellen Schritten die Straße hinauf. Schnitt. In einer halbtotalen Einstellung blicken wir eine sonnenerleuchtete Straße hinunter, auf der Männer mit nacktem oder leicht bekleidetem Oberkörper verstreut und rücklings liegen oder sitzen. Ihr Blick ist von der Kamera abgewandt. Sie schauen die Straße hinunter oder in den Himmel. Manche strecken ihre Arme nach oben und machen das Victory-Zeichen. Die Aufnahmequalität ist schlecht. Die Straße ist umgeben von grünen Böschungen, Strommasten und entfernten hohen Schornsteinen. Die Kamera zoomt heran und fängt hinter einem hockenden Mann mit nach oben ausgestreckten Armen einen sich nähernden Panzer ein. Manche Männer stehen auf und entfernen sich von dem herannahenden Panzer aus dem Bild. Dabei wird die Sicht der Kamera kurzzeitig versperrt. »Bizarres Kino«, erscheint in gelber Schrift am unteren Bildrand, während Mohammeds sanfte Stimme im Off dieselben Worte auf Arabisch spricht. Das Bild wackelt unruhig hin und her. Der Sound der Filmrolle wird durch ein lauterwerdendes Rauschen übertönt, das der Synchronon des heranrollenden Panzers sein könnte. Manche Männer geben ihre Position auf der Straße nicht auf und blicken mit nach links gewendetem Kopf dem Panzer entgegen. Der Synchronon verstummt wieder. Die Filmrolle ist im Off wieder zu hören. Schnitt. In einer halbnahen Einstellung hockt ein gefesselter Mann mit über dem Kopf gezogenem, weißem T-Shirt rücklings vor einer hellgrauen Wand. Sein Oberkörper ist nach Vorne gebeugt. Sein T-Shirt ist über sein Gesicht gezogen, das nach unten zum Boden gewandt ist. Hinter ihm ragt das Ende eines Kabelbinders in die Höhe. Am rechten Bildrand steht ein Mann in militärischer Kleidung seitlich neben ihm. Sein Kopf ist ab den Schultern vom oberen Bildrand abgeschnitten. In der rechten, zu dem Hockenden gerichteten Hand hält er eine Handfeuerwaffe. Die linke, zur Kamera gerichtete Hand steckt locker in seiner Hosentasche. »Kino des Mörders«, erscheint in gelber Schrift am unteren Bildrand, während Mohammeds sanfte Stimme im Off dieselben Worte auf Arabisch spricht. In Zeitlupe hebt der Mann die Handfeuerwaffe an und richtet sie im schrägen, nach unten gerichtetem Winkel auf den Kopf des Hockenden. Die Kamera zoomt langsam an den Hockenden heran, während ein lauter, hallender Schuss ertönt und ein Lichtfleck an der Öffnung der Waffe aufleuchtet. Der Hockende zuckt zusammen und kippt langsam nach hinten. Die Aufnahme fährt im normalen Tempo fort. Der Mann senkt die Waffe und entfernt sich mit schnellen Schritten von dem Hockenden, auf dessen Hinterkopf und wei-

ßem T-Shirt im Brustbereich Blut zu sehen ist. Die Aufnahme wechselt zu einem hellgrauen, flackernden Bild. Schnitt. Eine alte zahnlose Frau im dunkeln Tschador erscheint in einer Großaufnahme. Im Synchronon ist ihr angestregtes, erschöpftes Atmen zu hören. Sie lehnt ihren Kopf im schrägen Winkel links gegen eine graue Wand. Hinter ihr ist im schrägen Winkel eine Eingangstür zu sehen. Große Schatten füllen das Bild. »Kino des Opfers«, erscheint in gelber Schrift am unteren Bildrand, während Mohammeds sanfte Stimme im Off dieselben Worte auf Arabisch spricht. Die Frau blickt rechts und links mit weit aufgerissenen Augen und erschrocken geöffnetem Mund an der Kamera vorbei. Dann presst sie die Lippen fest zusammen, blinzelt mehrmals und blickt schließlich betroffen in die Kamera. Wieder setzt das Abspielgeräusch der Filmrolle ein. Schnitt. Eine großverpixelte und in den Rotbereich verschobene Aufnahme eines Neugeborenen, leicht bedeckt mit einem weißen Tuch, erscheint. Die Aufnahme ist stumm und wird nur von dem Abspielgeräusch der Filmrolle begleitet. Das Neugeborene liegt auf der linken Seite. Vom rechten und oberen Bildrand aus durchtrennen zwei Hände mit einer chirurgischen Schere seine Nabelschnur. Vom linken Bildrand legt sich eine Hand schützend auf den Kopf des Neugeborenen. Schnitt. Eine unterbelichtete Szene eines Trauerzuges in einer halbtotalen Einstellung aus der Vogelperspektive. In der Bildmitte, fast parallel zur Bildhorizontalen ist ein offener, schwarzer Sarg, ausgekleidet mit weißem Stoff, zu sehen. Darin liegt ein Toter, der in ein weißes Tuch gehüllt ist. Weißgraue Papierfetzen regnen auf die dunkelgekleideten Menschen herab. Die stummen Bilder werden wieder nur von dem Abspielgeräusch der Filmrolle begleitet. »Poetisches Kino«, erscheint in gelber Schrift am unteren Bildrand, während Mohammeds sanfte Stimme im Off dieselben Worte auf Arabisch spricht.

6.11 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Die Geschichte ist... (Kapitel 3.4.2)

Bedirxan geht filmend durch die Ruinen der Stadt Homs. Sie filmt mit der Kamera auf Bodenhöhe die schutterfüllten Straßen, tote Äste und eine große Pfütze. Über die Aufnahme sind ein Plätschern und ein leiser, hoher Pfeifton gelegt. »Havalo...«, spricht Bedirxan aus dem Off (mit deutschem Untertitel). Schnitt. Eine ramponierte Matratze und ein kleines Plastikpferd liegen im Schutt. Plätschern und Pfeifen sind verstummt. Bedirxans Schritte auf körnigem Untergrund sind im Synchronon zu hören. »...magst du Romane?«, fährt Bedirxan im Off fort (mit deutschem Untertitel). Die Kamera schwenkt linksherum. Bedirxans Schatten legt sich kurz über die Matratze und den Schutt. Sie läuft mit zielstrebigem Schritten vorwärts, während die Kamera den schutt- und müllbedeckten Boden einfängt. »Magst du Geschichten?«, fragt sie im Off (mit deutschem Untertitel) und bleibt vor einer langen verlassenen Häusergasse stehen. Keine Menschen und keine Tiere sind zu se-

hen. Schnitt. Inmitten der grauen Einöde städtischer Trümmer liegt ein roter Plastikkanister. An der rechten Häuserzeile, auf einem Garagentor und zwischen zwei Türöffnungen steht in schwarzer, arabischer Schrift groß etwas geschrieben. Auch an der Häuserzeile gegenüber der Kamera sind arabische Aufschriften in schwarzer Farbe zu sehen. »Schläfst du?«, fragt Bedirxan weiter (mit deutschem Untertitel). Mit langsamen, kaum hörbaren Schritten geht sie auf den Kanister zu. Die Kamera liegt nun höher, filmt etwa aus Bauchhöhe die Straße hinunter und bewegt sich an dem Kanister vorbei langsam um eine Hausecke. »Die Geschichte ist, dass ich laufe und filme«, spricht Bedirxan (mit deutschem Untertitel). Schnitt.

6.12 squidd81 (2016): ISIS Insurgent films own death on GoPro – Graphic Footage (Kapitel 3.5)

Das Video beginnt mit einer Nahaufnahme von braunen Sträuchern, in deren Mitte Trümmerstücke liegen. In der linken oberen Bildecke ist ein weißes Rechteck über das Bild gelegt, das sich das ganze Video lang dort befindet. Die Kamera schwenkt ruckartig in einer diagonalen Linie nach oben zum wolkenverhangenen Himmel. Die Lichtverhältnisse sind entsprechend der Bewölkung leicht gedämpft. Zwei Stimmen – eine aus etwas weiterer Entfernung, eine in unmittelbarer Nähe zur Kamera – rufen etwas auf Arabisch. Im unteren Teil des Bildes ragt ein Strommast in den Himmel. In der unteren linken Bildecke sind entfernte Gebäudeelemente in einem leicht nach links geneigtem Winkel zu erkennen. Die Sicht der Kamera wird durch Regentropfen auf der Linse erschwert. Im Hintergrund sind entfernte Schüsse, ein stetes Motorengeräusch und in direkter Nähe zur Kamera das Laden einer Waffe zu hören. Der Wind verfängt sich im Mikro. Das Bild erschüttert, als ein lauter Schuss abgefeuert wird. Durch die rechte Bildhälfte bewegt sich ein kleiner, dunkler Gegenstand in einer Flugkurve. Zwei weitere Schüsse und kurze Erschütterungen des Bildes folgen kurz aufeinander. Das Bild schwankt dabei leicht hin und her. Entfernt ertönt eine Stimme. Ein erneuter Schuss mit einem davonfliegenden Gegenstand. Das Bild kippt nach links als würde der Filmende mit der Kamera umfallen. Ein großer Strauch und ein Mann in dunkler Kleidung kommen in mittelbarer Nähe des Filmenden kurz ins Bild, während eine weitere Stimme in direkterer Nähe zur Kamera etwas ruft. Schnell richtet sich die Kamera wieder nach rechts, waagrecht zur Horizontlinie aus. Das Bild schwenkt dabei über die braunen Sträucher mit Trümmerstücken und stoppt kurzzeitig bei dem Blick auf den Strommasten und das entfernte Gebäude. Ein schneller Schwenk nach links folgt, der an eine Kopfbewegung erinnert. Die Kamera bewegt sich in einer gehenden Bewegung auf den Mann zu, der jetzt als militärisch ausgerüsteter Kämpfer, mittleren Alters mit schulterlangen, dunklen Haaren erkennbar ist. Auf dem Rücken trägt er einen Rucksack und wirft sich gerade den Gurt eines

Gewehrs über die linke Schulter. Direkt gegenüber dem Mann bleibt die Kamera stehen und schwenkt schnell nach rechts, zurück zu dem Strommasten und dem Gebäude. Die Kamera bewegt sich wenige Schritte nach Vorne und sackt etwas ab als würde sich der Filmende hinhocken. Auf der Linse befinden sich weiterhin mehrere Wassertropfen, die die Sicht leicht verstellen. Ein klackendes Metallgeräusch übertönt kurz die anhaltenden Schüsse und Stimmen im Hintergrund. Ein längliches Objekt, in dunklen Farbtönen und mit einer hellen Kappe kommt von unten schräg ins Bild, während die Kamera in ihrer Position verharrt und in leicht schwankenden Bildern die unmittelbare Umgebung von vertrockneten Sträuchern, Trümmerstücken und Stoffetzen einfängt. Einzelne laute Schüsse sowie das Positionieren und Laden von Gewehren sind zu hören. Die Kamera schwenkt wieder nach oben in den wolkenverhangenen Himmel und verweilt dort einige Sekunden. Im Hintergrund ist das Motorengeräusch nun wieder lauter zu hören. Das Bild wackelt in kurzen Bewegungen von links nach rechts, von rechts nach links. Nur noch vereinzelte, entfernte Schüsse fallen. Eine lautere männliche Stimme sagt etwas auf Arabisch. Aus der Entfernung setzt ein Schussfeuer ein. Ein dumpfes Aufschlaggeräusch in unmittelbarer Nähe zur Kamera ertönt und das Bild kippt nach links zu Boden. Es fängt die braunen Sträucher mit Trümmerstücken ein, prallt noch einmal kurz nach oben und bleibt dann statisch. Wieder folgt ein dumpfer Aufschlag. Mit einem Schmerzensaufschrei fällt die Kamera ganz zu Boden. Brauner Erdboden mit vertrockneten, einzelnen Grashalmen und Blättern erfüllen das Bild im Vordergrund. Die Horizontlinie ist fast senkrecht gekippt. Am rechten Rand durchschneidet ein schwarzes längliches Objekt senkrecht das Bild. Direkt dahinter, in der oberen rechten Bildecke, liegt ein Trümmerstein aus Beton. Das Mikrofon der Kamera gibt laute Geräusche wieder, die unbeabsichtigte Berührungen suggerieren. Im Hintergrund sind Ausrufe zu hören. Ein lautes, schiebendes Geräusch ertönt, während sich die Kamera nach vorne bewegt und sich im Bildvordergrund Erde vor der Linse auftürmt. Wieder ertönen Schüsse und Rufe. Mit einem dumpfen Aufschlag erschüttert die Kamera kurz. Die Kamera bewegt sich leicht und kippt minimal weiter nach links. Hohle Bewegungsgeräusche am Mikro ertönen. Auf dem Boden liegend macht die Kamera einen Satz nach links und verweilt in einer fast senkrechten Horizontlinie bei einem anderen Teil der braunen Sträucher mit Trümmerstücken. Dahinter geht eine Person in Deckung. Das Bild verweilt für knapp 30 Sekunden in dieser Einstellung. Mit nur kleinen Bewegungen der Kamera verschiebt sich das Bild nach rechts oder links, während schabende Geräusche und ein leises, angestrenktes Atmen zu hören sind, als würde der Filmende versuchen sich über den Erdboden zu ziehen. Dann rotiert das Bild um die eigene Achse nach links. In der unteren, rechten Ecke schwebt eine schemenhafte Hand durch das Bild. Das Bild steht fast auf dem Kopf, bevor es wieder zurückfällt und nun ein ganzer Unterarm im unteren rechten Viertel des Bildes auf den Boden fällt. Immer noch liegen einzelne Wassertropfen auf der Linse. Das angestrenkte

Atmen, das Schussfeuer im Hintergrund und das Motorengeräusch halten an. Einzelne Erschütterungen von ruckartigen Bewegungen der Kamera erfassen Bild und Ton. Nach ca. 20 weiteren Sekunden rotiert das Bild wieder um die eigene Achse nach rechts, bis es fast auf dem Kopf steht. Dann fällt es wieder leicht zurück und bleibt in einem schrägen Winkel über 180 Grad stehen. Erschöpfte Schmerzensrufe erfüllen das Audio. Sie nehmen den Rhythmus eines stoßartigen Atmens an. Die schmerzzerfüllten Atemstöße werden nach und nach leiser und länger. Immer wieder sind Schüsse im Hintergrund zu hören. Dann folgt eine plötzliche Linksrotation des Bildes gemeinsam mit Bewegungsgeräuschen der Kamera. Das Bild bleibt kurzzeitig in waagerechter Horizontlinie stehen, wackelt leicht hin und her und fällt wieder in einer Linksrotation zurück mit senkrechter Horizontlinie. Die Einschläge der Schüsse werden stärker. Die schmerzverzerrten Atemstöße halten an. Mit einem über dem Erdboden schabenden Geräusch bewegt sich die Kamera nach hinten und zeigt nun wieder den Strommasten vor grauem Himmel in einem schrägen Winkel über 180 Grad. Vom unteren Bildrand fällt eine Hand senkrecht auf den Boden. Die Einstellung verweilt in der Großaufnahme der fast regungslosen Hand. Einzelne Finger zucken gemeinsam mit angestregten Atemstößen vor anhaltenden Schüssen. Das Video endet unvermittelt.

6.13 SaraNews (2015): 18 Syrian sniper killed precise shot to the head of the terrorist FSA (Kapitel 4.1)

In einer halbtotalen Einstellung versuchen fünf Männer in ziviler Kleidung mit einem langen Stab, der an einem Ende zu einem Haken geformt ist, abwechselnd etwas um eine Hausecke herumzuziehen. Umgebung und Lichtverhältnisse suggerieren, dass das Geschehen draußen bei Tag in einer ländlichen Wohnsiedlung stattfindet. Die Männer werden von hinten gefilmt. Der Boden ist erdig sandig und mit grauen Steinen gesäumt, hinter denen struppige, gelbe Grasbüschel stehen. Im Bildhintergrund steht ein kleiner grüner Baum neben einer Mauer aus großen rotbraunen Steinen. Die Kamera ist leicht nach links gekippt. In direkter Nähe zur Kamera ertönt eine laute Männerstimme, die zu den fünf Männern an der Hausecke spricht. Im Hintergrund sind weitere männliche Stimmen und entfernte Schüsse zu hören. Die Männer wirken unruhig, während einer von ihnen mit dem Stab an der Hausecke hantiert und zu ziehen beginnt. Einige von ihnen tragen schussichere Westen, Maschinengewehre oder anderes militärisches Equipment bei sich. Einer der Männer entfernt sich aus dem Blickfeld der Kamera, die auf die übrigen vier Männer fixiert bleibt und langsam heranzoomt. Wieder ertönen laute Schüsse und nun auch Granateneinschläge im Hintergrund. Ein weiterer Mann – im Bildausschnitt ist nur sein Oberkörper sichtbar – erscheint kurz im Bild. Eine aufgeregte Stimme ertönt. Andere Stimmen reihen sich ein. Einer der Männer

nimmt ein Maschinengewehr, hält es hoch und um die Hausecke herum, während der Stab an einen anderen Mann weitergereicht wird. Die Kamera schwenkt kurz nach links. Als sie die Hausecke wieder fokussiert, entfernen sich die Männer nacheinander von der Hausecke. Der Mann mit dem Gewehr hat seine Waffe gesenkt und verweilt mit dem Rücken gegen die Wand an der Hausecke gelehnt. Laute Ausrufe ertönen. Der Mann mit Gewehr gestikuliert mit der rechten Hand an einem unsichtbaren Gegenüber im linken Off. Die Kamera schwenkt leicht nach links und dann wieder zurück zur Hausecke. Das Bild ist leicht nach rechts gekippt, während sich im Hintergrund die Männer lautstark etwas zu rufen. Nun entfernt sich auch der Mann mit dem Gewehr etwas von der Hausecke und die Kamera zoomt näher an diese heran. Wieder ertönen laute Schüsse. Hinter der Hausecke wird ein im Schutt auf der Seite liegender Oberkörper sichtbar. Völlig regungslos liegt eine Hand auf dem Gurt eines Maschinengewehrs. Die Kamera wackelt hin und her und zoomt schließlich wieder heraus, um einen größeren Ausschnitt der Hausecke einzufangen. Von rechts nähert sich wieder einer der Männer mit dem langen gebogenen Metallstab der Hausecke, kniet sich auf eine davor drapierte Polsterunterlage und versucht wieder den regungslosen Körper um die Hausecke zu ziehen. Die Kamera filmt nun in Bodenhöhe in einer halbnahen Einstellung. Drei Männern gelingt es mit vereinten Kräften schließlich, den Körper um die Ecke zu befördern. Als ein Gesicht der Männer im Bild erscheint, ist es stark verpixelt. Aufgeregtes Reden und Schüsse sind zu hören. Einer der Männer betrachtet die Schusswunde am Kopf des Getroffenen, der ausgestreckt auf dem Rücken liegt und dessen Gesicht rot von Blut ist. Die Kamera ist unruhig: zoomt mal etwas an die Szene heran, dann wieder heraus. Zwei Männer überprüfen die Vitalzeichen des Getroffenen, während im Hintergrund ein weiterer Mann versucht auch noch das Maschinengewehr mit dem langen Stab um die Hausecke herum zu befördern. Die übrigen Männer stehen um den Getroffenen und unterhalten sich, wobei ihre Gesten annehmen lassen, dass es dabei um den Getroffenen geht. Als die Überprüfung der Vitalzeichen abgeschlossen ist, bringt einer der Männer eine große rote Decke mit floralem Muster, die auf dem Boden ausgebreitet wird. Der Filmende geht wenige Schritte zurück, bis die Szene in einer halbtotalen Einstellung zu sehen ist. Als auch das Maschinengewehr geborgen ist, geht dieser Mann hinüber zum Getroffenen und durchsucht mit einem weiteren Mann die militärische Einsatzweste des Getroffenen. Ein anderer bricht in Wehklagen aus, das aus der ohnehin geräuschvollen Kulisse hervorklingt. Die Kamera schwenkt zu ihm nach rechts als er sich etwas entfernt von dem Getroffenen an der Hauswand abstützt, zoomt bis zur halbnahen Einstellung heran und zeigt kurz sein Wehklagen. Es sind keine weiteren Schüsse zu hören. Die Kamera schwenkt wieder nach links, zoomt etwas heraus und zeigt die übrigen Männer, wie sie den Getroffenen weiter durchsuchen. Noch weitere Männer stoßen hinzu, so dass nun mehr als zehn Personen an der Szene beteiligt sind und einen losen Kreis um den Getroffenen bilden. Einer der

Männer spricht in ein Funkgerät. Wieder fokussiert die Kamera den Wehklagenden, der sich in seinem deutlich hörbaren Schmerz von der Szene abwendet. Mit einem Linksschwenk richtet sich die Kamera zurück auf das Geschehen um den Getroffenen: drei der Männer beginnen den Getroffenen zu entkleiden, während die anderen dieses Geschehen beobachten. Die Aufnahme endet unvermittelt.

6.14 SNN Shaam English News (2013a): SNN | Syria | Damascus Rural | Soldier's Grief Over Dead Brother | Jun 17, 2013 (Kapitel 4.1.1)

Das Video setzt mit einer Großaufnahme des leblosen Gesichts eines Mannes mittleren Alters ein. Seine dunklen Haare und sein Bart sind kurz geschnitten. Um seinen Kopf, der auf einem weißen Tuch ruht, ist ein schmaler Streifen eines weißen Verbandes gebunden. Im Hintergrund sind männliche Stimmen zu hören. Das Licht ist gedämpft und scheint von einer künstlichen Lichtquelle über dem Toten zu kommen. Im oberen linken Bildrand ist ein wackelndes goldenes Logo mit arabischen Schriftzeichen zu sehen, das links vom Bildrahmen abgeschnitten ist. Darunter ist in weißer lateinischer Schrift eine Einblendung zu lesen, die nach wenigen Sekunden verschwindet: »[Logo: Addumair]«. In direkter Nähe zur Kamera spricht ein Mann etwas, das am unteren Bildrand in einer Einblendung in weißer Schrift übersetzt wird: »Cameraman: Casualty, fighter and soldier Mahdi Shahib.« Das Bild zoomt langsam heraus bis zur halbnahen Einstellung, während der Mann weiterspricht: »He was killed June 15, 2013 and was from the city of Addumair. We pray that God accepts him.« Der Tote trägt eine khakifarbene Jacke im Pilotenstil. Seine Hände ruhen unterhalb seiner Brust und sind mit einem Verband zusammengebunden. Überblende. Die Kamera ist seitlich neben dem Toten etwa auf Hüfthöhe positioniert und filmt in einer halbnahen Einstellung wie ein Mann mit lockigem Haar sich über den Toten beugt, seinen Kopf zwischen Hals und Schulter des Toten versenkt und ihn umarmt. Er schluchzt. Die Kamera fährt etwas näher an den Trauernden heran. Im Hintergrund sind weiterhin männliche Stimmen zu hören. Auf dem Rücken trägt er einen militärisch wirkenden Rucksack, an dem ein Raketenwerfer befestigt ist. Eine Stimme aus dem Hintergrund wird am unteren Bildrand übersetzt: »Man: That's enough, that's enough. Just pray for your brother that God accepts him.« Überblende. Der schluchzende Mann sitzt nun auf einer Bahre. Die Kamera filmt von einer Position ihm gegenüber leicht links in einer halbnahen Einstellung. Drei Männer sitzen oder knien trostspendend um den Trauernden herum. Im rechten Bildhintergrund steht ein Rollstuhl. Daneben stehen hohe Pappkartons. Der schluchzende Trauernde hat den Oberkörper nach Vorne gebeugt und hält seine Hände vors Gesicht. Im Hintergrund sind weiterhin Stimmen zu hören. Am unteren Bildrand liest sich: »Man2: Is there anyone else?« Lauter im Hintergrund ertönt eine Stimme über einen Lautsprecher. Die

Kamera zoomt langsam an den Trauernden heran bis zur Nahaufnahme. Er hält sich ein Taschentuch an die Augen und schluchzt ununterbrochen weiter. Am unteren Bildrand liest sich weiter: »Radio: Saeed. Saeed. Muhammad Saeed. Man2: God is our source of strength and we have relied solely on Him. Radio: Saeed. Saeed. Muhammad Saeed. Saeed. Saeed. Muhammad Saeed.« Der Mann rechts von ihm erhebt sich am linken Bildrand und geht rechts an der Kamera vorbei aus dem Bildrahmen heraus. Der Mann rechts neben dem Trauernden, von dem nur noch der Oberkörper im Bildausschnitt erscheint, streicht sanft mit der rechten Hand über seinen Rücken. Der Mann vor dem Trauernden hat seinen rechten Arm auf sein Knie gestützt und stützt damit seinen Kopf mit einem ratlosen Gesichtsausdruck. Während die Kamera heranzoomt, verschwindet letzterer aus dem Bildausschnitt. Als die Kamera wieder langsam herauszoomt hat auch er sich von dem Trauernden entfernt. Der Mann links neben dem Trauernden lässt seine Hand weiter auf dessen Rücken ruhen und blickt ebenfalls ratlos in das rechte Off. Eine männliche Stimme ertönt im Hintergrund. Am unteren Bildrand liest sich: »Man3: Son, praise God. Praise God! He is chosen by God.« Der Mann neben dem Trauernden wendet seinen Kopf zu ihm hinunter. Mit einer seufzenden Bewegung wendet er sich wieder ab, während die Stimme im Hintergrund weiterspricht und die Kamera bis zur halbnahen Einstellung weiter herauszoomt: »God willing, he is a groom in heaven!« Mit einem Verpixeln des letzten Bildes endet das Video.

6.15 EsToSa S (2013): Syrian Child cries at the death of his big brother *EMOTIONAL* (Kapitel 4.1.1)

Das Video beginnt mit einer Nahaufnahme des leblosen Gesichts eines Jungen im Alter von sieben oder acht Jahren, der rücklings auf einer hölzernen Bahre aus alten Brettern liegt, von denen die Lackierung abblättert. Die Aufnahme ist leicht unscharf. Die Lichtverhältnisse sind gedämpft wie im Innern eines Gebäudes ohne künstliche Lichtquelle. Die Kamera ist seitlich und leicht über ihm positioniert und zeigt ihm im rechten Profil. Sein Mund und seine Augen sind leicht geöffnet. Am Mundwinkel und auf der Wange befinden sich dunkle braune Spuren von Dreck oder Blut. Er trägt eine hellblaue Jacke unter deren geöffnetem Reißverschluss ein weißes Shirt mit roten Streifen zu sehen ist. Seine Arme liegen nicht auf dem Untergrund, sondern führen hoch zu seinem Bauch. Die Kamera fährt langsam über das Gesicht, um es frontaler einzufangen. Die Kameraführung ist leicht verwackelt. Im Synchronon ist ein weibliches Schluchzen zu hören, das einen Namen sagt. Über das Video ist ein langsames, sanft klingendes Lied in Geigentönen gelegt. Im unteren Bilddrittel wird Buchstabe für Buchstabe einer Erklärung in weiß eingeblendet: »This is a child! What did he ever do wrong?!« Während der Einblendung schwenkt die Kamera langsam nach rechts den Körper des Jungen entlang.

Seine unterhalb der Brust mit einem weißen Band zusammengebundene Hände und seine schwarze Jogginghose kommen ins Bild. Eine männliche Stimme ist zu hören, die etwas im ruhigen Ton sagt. Dann schwenkt die Kamera etwas schneller zurück zum Gesicht des Jungen, als zwei Hände aus dem linken Off auftauchen und mit hastigen Handgriffen das Shirt des Jungen an der Halsöffnung herunterziehen, um den Blick der Kamera für eine Schusswunde an der rechten Brust des Jungen freizulegen. Die Kamera geht ein Stück zurück und schwenkt nach rechts zu den Füßen des Jungen, als aus dem rechten Off eine verschleierte Frau, ganz in schwarz gekleidet, auftaucht. Von hinten kann man beobachten, wie sie sich über die Füße des Jungen beugt und diese zweimal zu küssen scheint. Die Schrift blendet langsam aus. Die Kamera schwenkt schnell nach links zurück zum Kopf des Jungen, der nach den Handgriffen nach rechts gefallen ist und nun auf der Seite liegt. Die Kamera filmt in einer halbnahen Einstellung, wie ein kleinerer Junge im hellen Kapuzenpullover vor der Stirn des toten Jungen steht. Das Gesicht hat er zum toten Jungen gewandt. Die Kamera beobachtet ihn von hinten. Im Synchronon sind mehrere Stimmen und ein stetes Schluchzen zu hören. Die Kamera schwenkt zurück zu den Füßen, an denen immer noch die Frau steht und sich wieder küssend über diese beugt. Dann streift sie sanft mit der rechten Hand über die Beine des toten Jungen und entfernt sich. Ein lautes kindliches Weinen ertönt. Am unteren Bildrand taucht kurz der Hinterkopf des kleineren Jungen auf. Er streckt seinen linken Arm nach dem toten Jungen aus. Dann wendet er sich schnell zur Frau. Am rechten Bildrand ist abgeschnitten zu sehen, wie die Frau den kleineren Jungen in den Arm nimmt. Eine aufgeregte Frauenstimme spricht. Eine weitere Einblendung erscheint: »Look at his little brother... he is devastated.« Mit dieser Einblendung schwenkt die Kamera rechtsherum und zeigt von einer Position leicht oberhalb und rechts neben dem kleineren Jungen sein weinendes Gesicht in einer halbnahen Einstellung. Der kleinere Junge kämpft sichtbar mit seiner Trauer. Die Frau entfernt sich von ihm, um sich wieder über die Füße des toten Jungen zu beugen. Am Fußende der Bahre ist eine weitere dort stehende Person in schwarzer Kleidung zu erkennen. Die Kamera schwenkt noch mal zurück zu dem kleineren Jungen, der sich rechts neben die Frau stellt. Die Schrift blendet langsam aus. Die Kamera fährt um die Frau und den Jungen herum. Dabei fängt sie einen blutroten Fleck am Fuß der Bahre ein und wie die Hände der Frau die Füße des toten Jungen umfassen. Die Kamera positioniert sich am Fuß der Bahre und zoomt an das Gesicht des toten Jungen nun von der anderen Seite heran. In einer weiteren Einblendung ist zu lesen: »...he wants his big brother back« Die Kamera zoomt wieder heraus und zeigt in einer halbnahen Einstellung nun am linken Bildrand die Frau wie sie die Füße des toten Jungen umfasst und sich wieder küssend über diese beugt. Im Hintergrund sind nun zwei weitere Personen in dunkler Kleidung im Bildausschnitt erkennbar. Die Frau hebt zwischendurch klagend die Hände. Das Weinen und Klagen im Hintergrund werden intensiver. Die Einblendung blendet

langsam aus, während die Kamera unruhig heran-, heraus- und dann wieder heranzoomt und die Frau im Bildausschnitt zeigt, wie sie nun die Hände des toten Jungen küsst und ihm über die dunklen Haare streicht. Eine weitere Einblendung erscheint: »His mum is traumatized...would you not?« Auf dem Kopf des toten Jungen liegt nun auch die Hand des kleineren Jungen, der für die Kamera durch die Frau zunächst verdeckt ist. Als die Frau sich zurücklehnt, kommt der kleinere Junge ins Bild. Eine Hand einer nicht-sichtbaren Person liegt auf seiner rechten Schulter. Weinend küsst er dem toten Jungen die Stirn, während eine Hand von hinten seine Wange umfasst und die Frau ihm über den Kopf streicht. Der kleinere Junge entfernt sich vom toten Jungen. Die Kamera schwenkt nach links und zoomt heraus. Die Frau streift in einer halbnahen Einstellung wieder über die Beine des toten Jungen. Eine weitere Einblendung erscheint: »She used to kiss him goodbye to school.« Im Hintergrund sitzt der kleinere Junge nun bei einem Erwachsenen auf dem Arm. Hinter ihnen verläuft eine lange Abmauerung, auf der in der rechten Ecke Kleidungsstücke liegen. Die Frau bricht erneut in Wehklagen aus. Sie beugt sich nun über die Oberschenkel des toten Jungen. Ihr Schluchzen ist zu hören. Sie richtet sich wieder auf und wendet sich um. Die Kamera schwenkt leicht nach oben und zeigt den kleineren Jungen auf dem Arm eines Mannes, der neben der Frau steht. Sie unterhalten sich mit jemandem. Ihre Stimmen sind hinter den Geigentönen zu hören. Am rechten Bildrand sind zwei weitere Männer hinter der Bahre an der Wand des kleinen Raumes zu sehen. Die Einblendung liest nun: »...and kiss him good-night.« Wieder bricht lautes Wehklagen aus. Die Unterhaltung wird intensiver und einer der anderen Männer hat sich rechts zu dem Mann mit dem kleineren Jungen auf dem Arm und der Frau gestellt. Die Kamera bleibt dabei die ganze Zeit auf den Körper des toten Jungen fokussiert, der mit den Füßen voran diagonal in voller Länge im Bildausschnitt liegt. In der linken unteren Bildecke fasst die Frau mit ihrer linken Hand wieder die Füße des Jungen. Das Video endet.

6.16 SNN Shaam English News (2013b): SNN | Syria | Dar'aa | Father Refuses To Believe Son Is Dead | Oct 8, 2013 | 18+ ONLY (Kapitel 4.1.1)

Vor einem schwarzen Hintergrund steht in weißer Schrift: »18+ Adults Only – Warning – Contains Graphic Images – Not for – Documentary Evidence of Crimes Against Humanity Committed by Syrian Dictator Bashar Assad.« Nach vier Sekunden wechselt das Bild plötzlich: Die Kamera filmt von oben herab in einer halbnahen Einstellung frontal einen Mann, der auf grauem Erdboden sitzt. Vereinzelt Trümmer liegen herum. In seinem Schoß liegt regungslos ein Junge, ca. acht bis zehn Jahre alt, in kurzer Hose und kurzem Shirt. Das Shirt ist über dem Bauch zerrissen. Beine und Arme des Jungen sind blutverschmiert und verdreckt. Mit

der linken Hand hält der Mann den Kopf des Jungen umfasst, der an seiner linken Schulter ruht. Das Gesicht des Jungen ist ebenfalls leicht mit Blut verschmiert. Die Schädeldecke des Jungen liegt offen. Am oberen Hinterkopf hängt der Haarschopf blutig herab. Um den Mann herum stehen vier Personen, von denen nur die Beine und am rechten Bildrand eine Hand zu sehen sind. Die Lichtverhältnisse sind schattig, die Aufnahme leicht unscharf. Im Synchronon ist eine laute, aufgeregte stimmliche Stimme zusammen mit der Stimme des sitzenden Mannes zu hören, der den Jungen adressiert. Am unteren Bildrand wird mit einer Einblendung übersetzt: »Father: Son, where have you gone and left me. Cameraman: September 30, 2013. City of Tafas.« Der Mann wendet seinen Blick an ein Gegenüber im rechten Off. In der Einblendung liest sich: »Father: My son! My son! Cameraman: Casualty of rocket bombardment. Man: Seek help from God.« Die Kamera bewegt sich leicht nach links um den Mann mit dem toten Jungen im Schoß herum und erfasst den Kopf des Jungen frontaler: In einer diagonalen Linie vom rechten Wangenknochen, über den Nasenansatz hinweg bis hinauf zur Stirn ist der Schädel aufgerissen. Der Mann fährt in seinem Wehklagen fort. In der Einblendung liest sich weiter: »Father: I swear, what did he do? My son! Cameraman: We have relied on God and He is the best of caretakers.« Der Mann hebt den Kopf des Jungen leicht an. Kurzzeitig erscheint der leere, blutige Schädel im Bildausschnitt, bevor von rechts zwei Arme den vorderen Bildbereich füllen und den Mann an Schulter und linkem Unterarm fassen. Der Mann versucht die Schädeldecke des Jungen vergeblich zuzuklappen. Ein Beistehender legt die Hand beruhigend unter das Kinn des Mannes. Auch hinter dem Mann kommt ein weiterer Beistehender auf den Mann zu und versucht ihn zu beruhigen. In der Einblendung liest sich: »-We have relied on God that is sufficient for us. Father: My son, for God's sake! Cameraman: May God have revenge on you, Bashar Assad!« Aus dem rechten Off greift ein Mann direkt vor der Kamera nach links. Die Einblendung liest: »-We have relied on God and He is the best of caretakers. Man: Please, Sir, give him to us. Put him down, put him down.« Der Mann im Vordergrund wendet sich zu dem Mann mit dem toten Jungen im Schoß um, greift den Jungen an den Füßen und beginnt zu ziehen. Von rechts kommen weitere Männer hinzu. Einer greift den toten Jungen unter den Armen und versucht den Jungen von dem Schoß des wehklagenden Mannes zu nehmen. Die Kamera ist ein Stück zurückgegangen und zeigt nun unten rechts ein rötliches Tuch auf dem Boden liegen. Der wehklagende Mann beugt sich schützend über den toten Jungen und drückt sich an ihn. In der Einblendung liest sich: »Father: No, for God's sake, no!« Immer mehr Männer versuchen dem wehklagenden Mann den toten Jungen fortzunehmen. »Man: Sir, please, that's enough.« Der wehklagende Mann drückt den Jungen mit beiden Armen fest an sich. »Father: My love! My love, Layth! -Man: Please calm down, remember God.« Schließlich lässt der Wehklagende nach und öffnet seine Arme. Zwei Männer legen den toten Jungen an Füßen und Armen auf das ausgebreitete Tuch auf dem Boden und schlagen

ihn darin ein. Die Kamera schwenkt mit ihnen nach rechts. In der Einblendung liest sich: »Father: My love, for God's sake. My heart! He's my life!« Die Kamera schwenkt wieder nach links zurück zum Vater, der immer noch wehklagend auf dem Boden sitzt. Mehrere Männer stehen um ihn herum und legen ihre Hände auf seine Schultern. In der Einblendung liest sich: »Man: Sir, please, remember God.« Der Wehklagende beginnt sich aufzurichten und das Video endet.

6.17 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): État de Siège (Kapitel 4.1.1)

In einer halbnahen Einstellung sitzt eine verstümmelte, hellbraune Katze auf einer mit Schutt bedeckten Straße. Das Licht ist leicht gedämpft im Schatten von Gebäuden. Im Synchronon sind leise Bewegungen auf dem körnigen Untergrund und immer wieder entfernte Schüsse zu hören. Das linke Vorderbein der Katze ist abgerissen, ihre linke Gesichtshälfte leicht verkrustet und verdreckt. Mit einem deutlichen Mauzen humpelt sie auf die Kamera zu, die sich statisch auf ihrer Höhe befindet. »Guten Tag«, sagt Bedirxan im Off (mit deutschem Untertitel). Die Katze kommt ganz nah an die Kamera heran und richtet ihren Blick erwartungsvoll in die Kamera. »Havalo...«, fährt Bedirxan fort, während die Katze sich wieder setzt und die Kamera ihr verstümmeltes Bein fixiert. Schnitt. Die Katze humpelt ein Stück mit der Kamera die Straße entlang. Die Kamera befindet sich immer noch auf ihrer Höhe. Der Bildrahmen ist in einer Naheinstellung leicht nach links gekippt. »Homs heute...«, kommentiert Bedirxan (mit deutschem Untertitel). Der Blick der Katze lässt die Kamera nicht los. Katze und Kamera bleiben stehen. »Unser niedergebranntes Haus, die Steine«, sagt Bedirxan (mit deutschem Untertitel). Die Katze wendet den Kopf kurz nach links suchend in die Ferne, dann auf den Boden als Schüsse im Hintergrund ertönen. Die Katze dreht erst ihre Ohren nach rechts, dann wendet sie auch den Kopf nach rechts in die Richtung, aus der die Schüsse anscheinend zu hören waren. Schnitt. Die Kamera fängt in einer statischen halbtotalen Einstellung die Häusergasse ein, in der die Katze sich befindet. Der ganze Boden ist mit grauen Trümmern bedeckt. In einiger Entfernung zur Kamera hockt eine unscharfe menschliche Gestalt auf dem Boden zur Kamera gewandt. Die verstümmelte Katze säumt den linken Bildrand, den Kopf zur unscharfen Gestalt gerichtet. Die Kamera befindet sich weiterhin auf Höhe der Katze und blickt mit ihr in Richtung der unscharfen Gestalt. »die herumliegenden Sachen...«, fährt Bedirxan fort (mit deutschem Untertitel). Ein weiterer Schuss ertönt. Die Katze dreht den Kopf zur Kamera. Der obere Bildrahmen schneidet ihr Gesicht oberhalb der Schnauze ab. »Die Leichen an jeder Ecke, als Erinnerung und die Wäsche, die an der Leine hängt...«, erzählt Bedirxan weiter (mit deutschem Untertitel). Die Katze senkt ihren Kopf neugierig nach unten und streckt die Nase suchend aus. Schnitt.

Die Kamera blickt in einer halbnahen Einstellung auf die verstümmelte Katze herab, die ihr mit erhobenem Kopf entgegenhumpelt. »Das alles hat mein Herz gebrochen«, fasst Bedirxan zusammen (mit deutschem Untertitel). Die Katze bleibt stehen, mauzt eine Aufforderung in die Kamera, während diese näher an die Katze heranzoomt, bis ihr Gesicht den ganzen Bildrahmen füllt. »Havalo...«, klagt Bedirxan im Off (mit deutschem Untertitel). Die Kamera zoomt wieder langsam heraus bis zur halbtotalen Einstellung, während die Katze ihren Blick in die Kamera gerichtet hält. »Havalo, Havalo«, wiederholt Bedirxan (mit deutschem Untertitel). Die Katze setzt sich und schaut weiter, gerade aufgerichtet und erwartungsvoll in die Kamera. Fliegen schwirren um sie herum. Die Katze blickt kurz nach hinten. Im Off ertönt ein heller Geigenton. »Homs, die aufgeschlitzte Stadt...«, beendet Bedirxan aus dem Off (mit deutschem Untertitel). Die Katze dreht ihren Kopf zurück und senkt ihren Blick erst nach unten, um dann wieder die Kamera zu fixieren. Schnitt.

6.18 EAU ARGENTÉE (2013) (F, R: Mohammed/Bedirxan): Miaou (Kapitel 4.1.1)

Auf die Titeinstellung *Miaou* in weißer arabischer und lateinischer Schrift auf schwarzem Hintergrund folgt im Breitbild die Großaufnahme eines kleinen Kätzchens. Es ist graugetigert mit weißer Zeichnung und gerade ein paar Wochen alt. Es hockt zusammen gekauert mitten auf der Straße im Schatten von hohen Wohngebäuden, die die Straße rahmen. Seine Ohren sind versengt, seine Augen nur zu Schlitzen geöffnet. Sein Fell ist ebenso versengt wie seine Schnurhaare und Schnauze. Die Kamera befindet sich auf seiner Höhe direkt vor ihm und fängt sein wiederholtes, klagendes Miauen in einer Großaufnahme ein. Das Kätzchen richtet den fast blinden Blick rechts an der Kamera vorbei. Im Hintergrund erstreckt sich ein Straßenzug mit hohen Gebäuden, deren Füße von zusammengeschobenen Trümmerhaufen gesäumt werden. »Hast du Schmerzen?« fragt Bedirxan im Synchronon hinter der Kamera (mit deutschem Untertitel). Das Kätzchen wendet schnell seinen Kopf zu ihrer Stimme und stößt ein drängendes Miauen aus. Ausblende.

6.19 GazpromFan 18 (2013a): 18+not for shock!) Headshot! Syrian sniper kills a terrorist of CIA FSA (LIVE) (Kapitel 4.1.2)

Ein junger Mann in einem dunklen T-Shirt und einer dunklen Hose steht mit einer Panzerfaust auf der Schulter in einer halbnahen Einstellung an einem offenen Fenster im Innern eines Hauses. Er begibt sich in Schussposition. Ein zur Seite ge-

schobener Fenstervorhang und ein als Ablagefläche dienender Wäscheständer weisen den Raum als ehemaligen Wohnraum aus. Am unteren Bildrand wird eine gelbe Bildunterschrift in Arabisch eingeblendet. Der Filmende befindet sich hinter einem Mauervorsprung links hinter dem Mann mit der Panzerfaust. Die Einstellung ist verwackelt, unscharf und überbelichtet. Der Mann mit der Panzerfaust lehnt sich etwas aus dem Fenster. Ein lauter Schuss ertönt und der Mann lehnt sich wieder zurück. Im Hintergrund ruft eine männliche Stimme etwas auf Arabisch und entfernte unverständliche Stimmen aus dem Innern des Hauses sind zu hören. Dann lehnt sich der Mann wieder aus dem Fenster und feuert die Panzerfaust ab. Hinten aus der Panzerfaust schießt die Verdämmung heraus. Zur selben Zeit fliegt explosionsartig etwas Nicht-Bestimmbares vom Hinterkopf des Schützen fort. Sofort sackt der Schütze in sich zusammen. Nach einem Schnitt wiederholt sich der Moment des Abschusses zweimal. Dann schließt eine Effektblende an, mit der der Augenblick, in dem hinten die Verdämmung ausgestoßen wird und zur selben Zeit am Hinterkopf des Schützen etwas wegfiegt, in Zeitlupe und vor der Einspielung eines Ausschnitts des Titelliedes des Clint-Eastwood-Westerns *FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR* (1965) (I/S/D, R: Leone) wiederholt wird. Dann wird dieser Augenblick in Zeitlupe rückwärts abgespielt, so dass der Mann sich wiederaufrichtet. Daraufhin wird die Szene wieder abgespielt und der Mann sackt erneut in sich zusammen. Weitere Schüsse ertönen im Synchronon, während im Off der Western-Titelsong weiterläuft. Die Kamera schwenkt nach unten, zeigt die angewinkelten Beine des getroffenen Mannes, den Boden des Raumes und einen weißen Plastikstuhl, der rücklings an dem Mauervorsprung lehnt, hinter dem sich die Kamera befindet. Mit einem weiteren hastigen und wackeligen Schwenk bewegt sich die Kamera wieder nach oben und zeigt den regungslos zusammengesackten Mann mit der Panzerfaust, die auf dem Fenstersims ruht. Schnell wendet sich die Kamera um ca. 180 Grad nach rechts und blickt eine schmale Betontreppe hinunter an deren Fuß eine dunkle, unscharfe Gestalt mit einem Maschinengewehr in der Hand hockt. Mit einem weiteren Rechtsschwenk der Kamera blendet das Video mit einer Effektblende schwarz aus und in großer gelber Schrift erscheint ein »BYE BYE«, das den ganzen Bildrahmen ausfüllt. Währenddessen ist der Western-Titelsong weiter zu hören. Das Video endet mit einer letzten Effektblende und dem Label des YouTube-Kanals *Syria Tube*, das unter schrillumem Ton und aufwendig animiert ins Bild hineinfliegt.

6.20 SyrRevoDiary English (2013): Leaked video showing Shabiha playing with the corpse of a Free Syrian Army soldier. 18+ (Kapitel 4.2.1)

Auf einer Schrifttafel, die der syrischen Staatsflagge der Syrischen Republik nachempfunden ist,¹ wird unter dem Videotitel das Video mit den Worten beschrieben: »The Free Deir Ezzor station aired this video which they received from the Saraya Al Nasir Batallion. The video was found with one of the Shabiha, and it depicts them playing with the corpse of a Free Army soldier. 18+«. Darunter steht in großer Schrift: »Message to the world from Syrians«. In der nächsten Zeile liest sich: »fromsyrians.com«. Eine schwarze Einstellung folgt. Nach wenigen Sekunden setzt das Videobild ein. Das Bild ist stark verpixelt und unscharf. In der linken oberen Bildecke, weit ins Bild hineingerückt, befindet sich ein Logo im arabischen Stil. Nur schwer lassen sich in der linken Bildhälfte zwei militärisch bekleidete Männer und in der rechten ein auf dem Boden liegender, nackter und blutiger Körper ausmachen. Die Männer scheinen zu knien. Die Kamera filmt von einer Position leicht oberhalb der Männer, vielleicht aus einer stehenden Position. Die Tonqualität ist schlecht und leicht verzerrt. Mehrere Männer sprechen miteinander. Der nackte, blutige Körper wird bewegt, während sich die Kamera ebenfalls unruhig bewegt. Ein Stiefel kommt etwa auf Höhe des Kopfes mit einer schnellen Bewegung kurz ins Bild, als würde der Kopf getreten werden. Das Gesicht des toten Körpers erscheint in einer Nahaufnahme im Profil: Es ist ein junger Mann mit leblosem, geöffnetem Mund und Blutspuren auf der Wange und unter der Nase. Am unteren Bildrand wird in weißer Schrift eingeblendet: »This son of a bitch.« Aus dem rechten Off tritt ein militärischer Stiefel mehrmals auf das Gesicht des Toten. Die Kamera schwenkt unruhig nach links und verliert das Gesicht aus dem Fokus. In der Bildunterschrift liest sich: »This dog wants freedom«², während das Bild in großen Pixeln wechselnder Farbtöne im graubraunen, grünen und weißen Bereich verschwimmt. Die Kamera schwenkt nach rechts und findet den Toten wieder: Er wurde hochgenommen. Sein Kopf ist zur Kamera gerichtet und hängt baumelnd herab. »This is freedom«, liest die Bildunterschrift, während die männlichen Stimmen im Synchronon mehrmals dieselben Worte vermutlich in Arabisch wiederholen. Die Bildunterschrift wechselt: »This is what he asked for.«

1 Die Flagge mit einem grünen, einem weißen und einem schwarzen Querstreifen und drei roten Sternen auf dem weißen Querstreifen war von 1932-1958 und von 1961-1963 vor Machtergreifung der Baath-Partei und des Assad-Regimes die offizielle Staatsflagge Syriens. Vor allem in der Frühphase des Syrienkonflikts war diese häufig im Zuge von Straßenprotesten und -kämpfen zu sehen. Für weitere Informationen siehe auch Ansar 2012.

2 Dies ist als eine Referenz an die Sprechchöre während der Straßenproteste im frühen Syrienkonflikt zu sehen. Vgl. Kapitel 3.2.

Die Kamera schwenkt unruhig hin und her. Dabei liest sich in der Bildunterschrift zuerst: »We are Assads beasts!« und dann »God is great (being said mockingly of the rebels)«. Mit einem Schwenk nach oben fängt die Kamera einen Soldaten in einer Naheinstellung ein, der unverhältnismäßig klar zuerkennen ist: Er trägt einen Einsatzhelm, militärische Einsatzkleidung und steht leicht vorgebeugt. Er blickt geradewegs in die Kamera, ruft etwas aus und richtet sich auf. In der Bildunterschrift liest sich erneut: »We are Assad's beasts!« Die Kamera schwenkt nach links und fängt einen weiteren Mann in derselben Bekleidung in einer Naheinstellung ein, der die rechte Hand wie zum Gruß nach oben hebt und ebenfalls etwas ausruft. Die Kamera schwenkt nach unten und nach rechts und zeigt erneut den Toten, wie er nun über den Rücken eines stehenden Soldaten herabhängt. Wieder liest sich: »This son of a bitch!« Die Kamera macht einen unruhigen Schwenk auf einen Haufen von Kleidung und blutigen Flecken. Vielleicht sind es weitere tote Körper? Die Bildunterschrift liest: »God is Greater than our enemy! (being said mockingly of the rebels)« Wieder bewegt die Kamera sich unruhig und fängt das gleiche Bild erneut ein, auf dem nun klarer ein auf dem Bauch liegender Toter zu erkennen ist, von dem nur der Oberkörper mit ausgestreckten Armen und mit dem Kopf nach unten gerichtet im Bildausschnitt zu sehen ist. Von links greift jemand an den Rücken des Toten und beginnt leicht an ihm zu rütteln. »Look at this sight, my ass«, steht in der Bildunterschrift. Die Kamera schwenkt um 180° Grad herum und zeigt in einer Großaufnahme das Gesicht des filmenden Soldaten, der in die Kamera spricht. In der Bildunterschrift wird übersetzt: »This is just a candid shot for those who want freedom. We're going to spread this through bluetooth soon.« Während er spricht haut ihm jemand von rechts leicht gegen den Helm. Hinter ihm, über die linke Schulter hinweg, ist der Kopf eines Behelmten zu sehen. Die Kamera schwenkt noch einmal nach rechts und produziert verpixelte, unscharfe und zu nahe Bilder. Das Video endet.

6.21 ForMotherSyria (2013): +21 Al Qaeda« rebel in Syria, rips out the heart of a Syrian and eats it. (Kapitel 4.2.2)

Auf schwarzem Hintergrund steht in großen roten Buchstaben »WARNING – This video contains graphic material.« In der linken oberen Bildecke ist ein Logo im Look der syrischen Flagge zu sehen, auf der eine comichafte Soldatenfigur ohne Gesicht ragt. Daneben steht in gelber Schrift: »SYRIAN SOLDIER«. Das Logo bleibt das Video über in der Bildecke stehen. Nach drei Sekunden wechselt die Schrift vor schwarzem Hintergrund zu einem längeren Text. In der ersten Zeile erscheint in rot: »This is what you would not see on TV.« Darunter folgt in weiß: »An unprecedented and unreasonable Criminality reaches to cannibalism, committed by the name of the revolution, freedom and religion. This video shows one of al-Qaida

and FSA terrorists in Syria, ripping out the heart of a Syrian Army soldier, and then he eats it. This is the freedom that the West wants in Syria, and those are the savage animals whom the Syrian Arab Army fights against, and tries to protect us from their terror.« Dann folgt eine letzte Zeile in rot: »EXPOSE THE TRUTH.« Nach zehn Sekunden setzt leise Hintergrundmusik ein. Nach 18 Sekunden wird schließlich zum angekündigten Video gewechselt: In einer halbtotalen, statischen Einstellung steht ein Mann in militärischer Kleidung seitlich mit der rechten Körperseite zur Kamera gewandt und zum Boden vorgebeugt inmitten von Trümmern, die den gesamten Hintergrund ausfüllen. Das Video ist unscharf und verpixelt. Die Farbgebung ist in den Rotbereich verschoben. Die Hintergrundmusik ist verstummt. Unter dem Mann liegt ein undeutlicher, regungsloser Körper ebenfalls in militärischer Kleidung. Rote Flecken sind auf diesem auszumachen. Der Mann ist mit beiden Händen am Körper am Hantieren, während im Synchronon eine männliche Stimme etwas sagt. Über das Bild sind neben dem einen, noch ein weiteres Logo und eine Inschrift gelegt. In der rechten Bildecke, weit ins Bild gerückt, ist das Logo von *Syrian:Truth* zu sehen. Am unteren Bildrand liest sich in weißer Schrift: »FB.com/Syrian.Truth«. Der Mann hebt die linke Hand etwas an. Darin hält er etwas Rötliches, das zum unter ihm liegenden Körper herunterhängt. Mit der rechten Hand führt er mit einem Gegenstand daran schneidende Bewegungen aus. Am unteren Bildrand erscheint eine Übersetzung in weißer Schrift: »You cut like a Love Heart (sarcasm).« Die Kamera schwankt leicht hin und her, während der Mann weiter schneidet und nun versucht etwas von dem rötlichen Stück abzutrennen. Am rechten Bildrand erscheint kurz ein Teil eines Körpers in khakifarbener Kleidung. Wieder ertönt eine männliche Stimme im Synchronon. In der Bildunterschrift liest sich: »I swear we will eat your hearts and livers you soldiers of Bas-har.« Der Mann richtet sich auf und blickt in die Kamera. In der linken Hand hält er ein fleischfarbenes Stück des Körpers und in der rechten den Schneidgegenstand, der ebenfalls eine Rosafärbung hat. Er hebt den rechten Arm zu einer Ansprache und spricht direkt in die Kamera. Die Kamera zoomt bis zur Naheinstellung heran. Das Gesicht bleibt verpixelt, während der Mann ruft: »Takbeer!« Im Hintergrund stimmen mehrere männliche Stimmen zu der Lobpreisung an: »Allahu Akbar!« In der Bildunterschrift liest sich entsprechend: »TAKBEER: ...ALLAHUAKBAR!« Die Kamera zoomt schnell bis zur halbnahen Einstellung heraus. Die Bildunterschrift wechselt: »We are the heroes of Baba Amr We rip out the soldiers hearts and eat them.« Der Mann hebt demonstrativ das fleischige Stück in seiner linken Hand, führt es zum Mund und beißt hinein. Das Video endet.

6.22 Deek Jackson (2014): FILMED TO DEATH IN SYRIA, UKRAINE, EGYPT, IRAQ, AFGHANISTAN ETC bla bla. (Kapitel 4.2.3)

In einer Naheinstellung steht ein Mann mit Halbglatze, kurz geschnittenen Haaren und getrimmtem Vollbart vor einem Vollbild mit einem Landkartenausschnitt, der den Umriss Syriens zeigt. Der Mann, dessen Name, Deek Jackson, unten in einer Schriftleiste gemeinsam mit dem Titel der satirischen Nachrichtensendung, FKN *NEWZ*, eingeblendet wird, trägt einen schwarzen Anzug mit weißem Hemd, schwarzer Krawatte und eine schwarze Sonnenbrille. Er moderiert im Nachrichtenstil: »In Syria, the ongoing martyr and suppression of anti-Assad protests has resulted in soaring viewing figures and ratings for news shows.« Das »Screenbild« wechselt zu einer verwackelten Videoaufnahme eines Amateurvideos einer Straßenszene aus der syrischen Stadt Homs (der Name wird im oberen linken Bildviertel eingeblendet), wie man es von Videos auf YouTube und Nachrichtensendungen gewohnt ist. Hinter der Schriftleiste, die nun die Worte »War is peace« anzeigt, ist das gelbe Logo des arabischen Nachrichtensenders al-Jazeera zu erkennen. Deek Jackson fährt fort: »Millions of millions of people have now watched the slaughter and have seen the dead. Charities and humanitarian groups have called for a cease-viewing so that the eyes of many more innocent viewers can be spared.« Mit einer Effektblende wird zu einem Hintergrundbild mit einem Landkarten-3D-Tunnel-Effekt in Blautönen gewechselt: »In spite of this, broadcasts go on nightly...«, in der Schriftleiste werden nun die Worte »Freedom is slavery« eingeblendet. Mit einer weiteren Effektblende wechselt die Einstellung im Vollbild zu einer Aufnahme eines Plakats von Bashar al-Assad, das auf einem großen Aufsteller an einer Hausfassade angebracht ist. Deek Jackson moderiert aus dem Off weiter: »... with President Assad blaming international »television« [das Wort wird wie eine Mischung aus »terrorism« und »television« ausgesprochen; MM] for the rise in viewing figures. However, opposition groups...«, eine Effektblende bringt Deek Jackson zurück auf den Bildschirm und die Schriftleiste zeigt die Worte »Ignorance is strength« an, »... say that state-sponsored television has itself filmed many people and shot loads of footage in the outlined districts of Syria.« Eine weitere Effektblende bringt ein verwackeltes Amateurvideo auf das Hintergrundbild, das einen regungslosen Körper auf der Ladefläche eines Transporters zeigt, dessen Torso von einem hellen Tuch umhüllt ist. Wieder ist das al-Jazeera-Logo hinter der Schriftleiste zu erkennen. »The city of Homs has been filmed mercilessly by the Syrian media.« Im Hintergrund schwenkt das Video nach rechts auf zwei Männer, die einen leblosen Körper am Transporter vorbeitragen. »Some reports suggest hundreds of innocent women and children have been filmed and their images viewed around the world. Here is our special report.« Schnitt. Ein Amateurvideo eines Straßenkampfes mit Polizeieinsatzkräften und kleineren Feuern auf der Straße wird im Vollbild eingeblendet. Die Aufschrift auf den Schilden der Einsatzkräfte in griechischen und lateinischen

Buchstaben deutet daraufhin, dass diese Szenen nicht aus Syrien stammen. Die Schriftzeile wechselt zu den Worten »Shop for victory«. Mit leicht verstellter Stimme ertönt Deek Jackson aus dem Off: »Death and suffering have always made good footage for news organizations. It no longer matters, who is dying...«, das Vollbild wechselt zu einem anderen Videoausschnitt ebenfalls von einer Straßenkampfszene vor einer ähnlichen Kulisse, »...or why. Just as long as people watch. And watch they do. Ratings for the Syrian uprising had been increasing steadily since Arab legal observers have left the country and the UN has called for the said to stop the filming and return to normal programming.« Die Straßenkampfszene wird immer gewaltvoller: Rauchbomben und Molotowcocktails werden geworfen. Maschinengewehrfeuer ist zu hören. »Distraught survivors of shelling and ...«, die Schriftleiste wechselt zu den Worten »spend for your lives«, »... the maimed corpses of children make really good news. And western journalists have been filming in large numbers.« Ein weiterer Videoausschnitt zeigt aus nächster Nähe fliehende Menschen auf einer verrauchten Straße, die an der Kamera vorbeieilen. »Some news organizations are said to be responsible for hours of footage...«, in der Schriftzeile erscheinen die Worte »Die in Debt«, »... much of it uploaded to social media spreading the horror all over the Internet.« Ein weiterer Ausschnitt einer Straßenkampfszene ist zu sehen, dieses Mal auf einer mit Bäumen gesäumten Straße und mit Einsatzkräften, die von Zivilisten mit Steinen o.ä. beworfen werden. »Millions of people continue watching and doing nothing. One woman we spoke to said: ...« Eine Nahaufnahme eines jungen Mädchens wird eingeblendet, das einen breiten Verband um den Kopf gebunden hat, der ihre Stirn, ihre Augen und ihre linke Gesichtshälfte abdeckt. Auch ihre linke Schulter ist verbunden. Ihr dunkles welliges Haar ragt hinten aus dem Verband hervor. In der rechten Bildhälfte ist ein Arm zu sehen, der den Rücken des Mädchens stützt, während sie aufrecht sitzend und leicht seitlich zur Kamera gerichtet die Lippen bewegt. Deek Jackson spricht für sie die Worte: »»Why are the people watching us die? Please watch someone else die!«« Die Schriftleiste wechselt zu den Worten »Fuck the planet«. »»There are people getting killed in Gaza, Yemen, Saudi, Bahrain. There are police states and fascisms in your own countries.«« Das Bild wechselt zu einem anderen Amateurvideo, das wieder eine Straßenkampfszene, nun bei Nacht und in einem anderen Setting, zeigt. »»There are millions of starving brown people dying slowly in high definition wide screen.«« In der Schriftzeile liest sich wieder »Deek Jackson«. »»Please! The ratings are killing us!««, endet der Einsatz des Mädchens. Deek Jackson spricht mit unverstellter Stimme weiter: »In spite of all attempts to do nothing about this lucrative new story leaks, filming goes on. And there seems there will be no end to the rising ratings and commentaries, eh, sorry, that should be...«, in der Schriftzeile steht nun »Stay asleep«, »...killing and casualties.« Mit einem Schnitt wechselt das Bild zurück zu Deek Jackson, der vor dem Landkarten-3D-Tunnel-Effekt-Hintergrundbild mit beiden ausgestreckten, nach oben gerichteten Zeigefingern und abgewinkelten

Daumen steht und die Zeigefinger von der Senkrechten mit einer schnellen Bewegung in die Waagrechte bringt, um in die Kamera deutend zu sagen: »Thanks, and there will be more on that story later.« Das Video endet.

6.23 TriLingua Daniyar NAURIZ (2014): Full Uncensored Video of the James Foley Beheading (Kapitel 4.3)

Auf einem schwarzen Bildschirm steht mittig ein weißer arabischer Schriftzug. In der linken Bildecke ist das Logo der Videoplattform Liveleak zu sehen. Nach acht Sekunden wird ein neuer Schriftzug eingeblendet. Darunter wird dieses Mal ins Englische übersetzt: »Obama authorizes military operations against the Islamic State effectively placing America upon a slippery slope towards a new war front against Muslims.« Mit einer geräuschvollen Effektblende, die das Einschalten eines Fernsehers nachahmt, setzt ein Mitschnitt einer Pressemitteilung vom 7. August 2014 des damaligen US-amerikanischen Präsidenten Barak Obama ein. Das Bild ist körnig gestört als würde es von einem alten Röhrenbildschirm stammen. Obama steht in der gewohnten Umgebung hinter einem Rednerpult, wie es aus Pressemitteilung der US-amerikanischen Regierung bekannt ist. Mit einem ernsten Gesichtsausdruck spricht Obama: »Good evening.« In einer Schriftzeile am unteren Bildrand erscheinen arabische Schriftzüge, die vermutlich Obamas Ansprache übersetzen. »Today I authorized«, fährt Obama fort, »two operations in Iraq. Targeted air strikes to protect our American personnel and a humanitarian effort to help save thousands of Iraqi civilians who are trapped on a mountain without food and water and facing almost certain death. Let me explain the actions we are taking and why: First, I said in June as the terrorist group ISIL began an advance across Iraq that the United States would be prepared to take targeted military action in Iraq if and when we determined the situation required. In recent days, these terrorists have continued to move across Iraq and have neared the city of Erbil where American diplomats and civilians serve in our consulate and military personnel advise Iraqi forces. To stop the advance on our bill I have directed our military to take targeted strikes against on ISIL terrorists' convoys if they move towards the city. We intend to stay vigilant and take action if these terrorist forces threaten our personnel or facilities anywhere in Iraq and who are in our consulate in Erbil or in our embassy in Bagdad. We are also providing urgent assistance to Iraqi government and Kurdish forces so they can move more effectively the fight against ISIL.« Mit einer erneuten Effektblende und einem knackenden Geräusch, das das abrupte Ausschalten eines Fernsehers imitiert, setzt eine kurze schwarzweiße Sequenz eines Luftschlags, aufgenommen mit einer Schießkamera, ein, die links mit einer Einblendung in arabischer und lateinischer Schrift als »American Aggression Against the Islamic State« bezeichnet wird. Im Synchronon sind Fluggeräusche und eine

verrauschte Stimme über den Flugfunk zu hören. In der rechten oberen Bildecke befinden sich zwei schwarze, längliche Balken über dem Bild. Der Zielsucher blinkt in der Mitte des Bildes über zwei schwarzen Flecken, die sich auf einer Straße im freien Feld befinden. Mit einem Explosionsgeräusch breitet sich ruckartig ein zunächst größer-, dann kleinerwerdender weißer Fleck vom Bildmittelpunkt aus: ein Luftschlag. Die Sequenz blendet langsam aus. Das Video setzt sich mit einer als *A Message to America* betitelten Sequenz fort. Der Titel wird in weißen Großbuchstaben auf schwarzem Hintergrund langsam eingeblendet. Dann folgt eine langsame Überblende zu einer Wüstenkulisse. In einer halbtotalen Frontaleinstellung kniet in der Bildmitte links gerade aufgerichtet ein Mann mit kurzgeschorenem Haar und orangenem Jumpsuit auf dem Wüstenboden. An seinem Kragen unterhalb des Kinns ist ein kleines schwarzes Mikrofon angebracht. Seine Hände hält er hinter dem Rücken als seien sie dort gefesselt. Links neben ihm steht ein verummter Mann in schwarzer Kleidung. Nur seine hellbraunen Stiefel stechen aus dem Outfit hervor. Über der linken Schulter hängt ein mittelbrauner Gurt. Er steht breitbeinig und mit locker herunterhängenden Armen da, während der Mann im orangenen Jumpsuit in die Kamera spricht: »I call on my friends, family and loved ones to rise up against my real killers,...«, in einer Schriftleiste am unteren Bildrand erscheinen arabische Schriftzüge, die die Worte vermutlich übersetzen. Links darüber wird der Name des Mannes im orangenen Jumpsuit eingeblendet: James Wright Foley (darüber auch in arabischer Schrift). In der oberen linken Bildecke ist mal eine kleine wehende schwarze Flagge mit weißen arabischen Schriftzeichen, mal ein goldweißliches Logo eines arabischen Tors unterhalb des Liveleak-Logos zu sehen. Die Lichtverhältnisse sind hell und wirken natürlich. Der Schattenwurf der beiden Männer auf dem Wüstenboden deutet auf einen hohen Sonnenstand hin. Der etwas zu großwirkende Jumpsuit flattert leicht über der Bauchpartie des knienden Mannes. Neben den gesprochenen Worten sind keine weiteren Geräusche zu hören. Mit einem Wechsel zu einer nahen Profileinstellung des Mannes im orangenen Jumpsuit (am rechten Bildrand ist ein Teil des schwarzverummten Mannes zu sehen) fährt das Statement fort: »The U.S. government. For what will happen to me is only a result of their complacency criminality.« Das Bild wechselt zurück zur halbtotalen Frontaleinstellung. »My message to my beloved parents: ...«, von links schiebt sich ein Profilfoto im »Splitscreen« ein, das einen Mann mit Sonnenbrille in der Kleidung der US-Air-Force in einer Nahaufnahme zeigt. »Save me some dignity and don't accept any legal compensation...«, im rechten »Splitscreen« wechselt das Statement wieder in die nahe Profileinstellung. Im linken »Splitscreen« wird zu einem Foto des Mannes der US-Air-Force in einer halbtotalen Profileinstellung übergeblendet. »...for my death from the same people who effectively hit the...«, der »Splitscreen« schiebt sich nach links weg und das Statement ist wieder im Vollbild zu sehen, »...last nail in my coffin with their recent aerial campaign in Iraq.« Das Bild wechselt zur halbtotalen Frontaleinstellung. »I call on my brother John,

who is a member of the U.S. Air Force: Think about what you are doing. Think about the lives you destroy including those of your own family.« Das Bild wechselt zur halbnahe Profileinstellung. »I call on you, John. Think about who made the decision to bomb Iraq recently, who killed those people – who ever they may have been. Think John! Who did they really kill? Did they think about me or my family when they made that decision? I died that day, John. When your colleagues dropped that bomb on those people, they signed my death certificate. I wish I had more time. I wish I could have a hope for freedom and see my family once again, but that ship has sailed. I guess, all in all, I wish I wasn't American.« Das Bild blendet langsam aus. Mit der folgenden Einblendung erscheinen wieder der kniende Mann im orangenen Jumpsuit und der links neben ihm stehende Schwarzvermummte. Der Schwarzvermummte hat mit der rechten Hand den Knienden am Kragen des Jumpsuits gepackt und mit der rechten ein Messer mit kurzer Klinge auf ihn gerichtet, während er frontal in die Kamera spricht: »This is James Wright Foley, an American citizen of your country.« Das Bild wechselt zur halbnahe Profileinstellung, die nun auf den Schwarzvermummten fokussiert ist, der das Messer hat sinken lassen. Der Kniende hat während dessen durchgängig eine versteinerte Miene, mit zusammengekniffenen Lippen und heruntergezogenen Mundwinkeln. Das Mikrofon von seinem Kragen ist verschwunden. Der Jumpsuit flattert stärker im Wind. »As a government you have been at the forefront of the aggression towards the Islamic State. You have plotted against us and have gone far out the way to find reasons to interfere in our affairs. Today your military air force is attacking us daily in Iraq. Your strikes caused casualties amongst Muslims. You are no longer fighting an insurgency.« Der Schwarzvermummte hebt zwischendurch die rechte Hand mit dem Messer, um seine Worte zu unterstreichen. Das Bild wechselt zur halbtotale Frontaleinstellung zurück. »We are an Islamic army and a state that has been accepted by a large number of Muslims worldwide.« Wieder wechselt das Bild zur halbnahe Profileinstellung. Auch der Saum des Oberteils des Schwarzvermummten flattert nun im Wind. »So, effectively, any aggression towards the Islamic State is an aggression towards Muslims from all roots of life who have accepted the Islamic Caliphate as their leadership.« Das Bild wechselt zur Profileinstellung. Der Schwarzvermummte hat das Messer drohend in Richtung Kamera erhoben. »So, any attempt by you, Obama,« der Schwarzvermummte lässt das Messer sinken, »to deny the Muslims their rights of living in safety under the Islamic Caliphate will result in bloodshed of your people.« In einer abschließenden Drohgebärde hebt der Schwarzvermummte das Messer noch einmal in Richtung Kamera. Dann blendet das Bild langsam aus. Mit der nächsten Einblendung tritt der Schwarzvermummte in der halbtotale Frontaleinstellung hinter den Knienden. Er umfasst von hinten fest das Kinn des Knienden mit der linken Hand, setzt das Messer in der rechten Hand an dessen Hals und beginnt mit einer schnellen schneidenden Bewegung. Den Knienden zieht er dabei leicht nach hinten, wäh-

rend das Bild ausblendet. Die nächste Einstellung zeigt den kopflosen Körper des James Foley längs ausgetreckt und bäuchlings auf den Boden liegend. Die linke Körperseite ist zur Kamera gewandt. Die Arme sind an den Handgelenken hinter dem Rücken zusammengebunden. Eine Blutlache ist auf dem sandigen Wüstenboden vor der Halsöffnung zu sehen. Der blutverschmierte, abgetrennte Kopf liegt aufrecht und leicht gekippt an den zusammengebundenen Händen lehnd, mit dem Gesicht in die Kamera gerichtet mittig auf dem Rücken des Enthaupteten. Die Augen sind geschlossen, der Mund zu einer leblosen Öffnung erstarrt. Die Kamera fährt in einem statischen Rechtsschwenk wenige Sekunden den leblosen Körper entlang und fängt die an den Füßen verstreut herumliegenden Sandalen ein, bevor die Aufnahme wieder ausblendet und sich die Anfangseinstellung des Statements wiederholt: In einer Frontalansicht kniet ein Mann im orangenem Jumpsuit vor einer Wüstenkulisse in einer halbnahen Einstellung mit einem regungslosen, fast grimmigen Gesichtsausdruck. Sein Name, Steven Joel Sotloff, wird links eingeblendet. Hinter ihm steht der Schwarzvermummte. Mit der rechten Hand hält der Schwarzvermummte den knienden Mann fest am Kragen seines orangenen Jumpsuits und spricht eine Drohung an den US-amerikanischen Präsidenten aus: »The life of this American citizen, Obama, depends on your next decision.« Das Bild bleibt stehen und verliert an Kontrast. Mit einer geräuschvollen Effektblende, als würde ein Röhrenfernseher ausgeschaltet werden, endet das Video.

6.24 beerech (2015): ISIS Bloopers (Kapitel 4.4.1)

Auf das Verlesen einer Filmklappe auf Arabisch begleitet durch einen englischen Untertitel »Kill and rub the infedels [sic] take 1« und das Schlagen der Filmklappe folgt eine halbtotale Frontaleinstellung eines knienden Mannes im orangenen Jumpsuit und mit hinter dem Rücken gehaltenen Händen, als wären diese dort gefesselt. Links neben ihm steht ein schwarzvermummter Mann, der über der rechten Schulter ein Maschinengewehr trägt und in der linken Hand ein Messer hält. Die Kulisse zeigt einen sandigen Abhang oder Hügel mit Grasböschungen im Hintergrund und einen wolkenverhangenen Himmel. Das Licht wirkt natürlich. Es sind keine Umgebungsgeräusche zu hören. Mit drohend erhobenem Messer spricht der Schwarzvermummte in die Kamera: »President Obama, your policy against the Islamic state – Has brought us once again«, der Schwarzvermummte senkt den Arm und zeigt mit dem Messer auf den Knienden, »to kill an American citizen.« Am unteren Bildrand wird das Gesprochene in einer Einblendung in Englisch wiedergegeben. Mit wiedererhobenem Messer fährt der Vermummte mit einem Versprecher fort: »Under those circunstamsens«. Aus dem Off berichtet eine Männerstimme: »Circumstances!« Schnitt. Mit einem piependen Ton erscheint wieder die Filmklappe im Bild. Mit schlagen der Klappe setzt die Einstellung er-

neut ein: »Under those circumstances.« – »CUT!« ertönt aus dem Off. Schnitt: Piep! Die Einstellung wiederholt sich: »Circum...sancnes...«, bemüht sich der Schwarzvermummte um die korrekte Aussprache. Schnitt: Piep! »Circumtancens!« Schnitt: Piep! »Circumsancens.« Schnitt: Piep! Der Vermummte hält den linken Arm mit dem Messer gesenkt, den rechten Arm hält er angewinkelt dicht am Körper und macht eine übende Handbewegung, während er versucht das Wort korrekt auszusprechen: »Circum... Circum...«. Der Kniende hat sich ihm zugewandt, blickt zu ihm herauf und spricht ihm das Wort leise vor: »Circumastances«. Der Vermummte schaut ihn an und spricht ihm das Wort Silbe für Silbe nach: »Circumastances?«. Der Kniende nickt und wiederholt ermutigend: «-Circumastances«. Schnitt: Piep! Mit überdeutlicher Betonung sagt der Schwarzvermummte in die Kamera: »Under those circumstances!«, während der Kniende leise und ermutigend nickend mitspricht. Kurz wendet der Vermummte den Blick zum Knienden, dann links an die Kamera vorbei: »I said it good. Yes?« Aus dem Off ertönt: »Continuity...«. Der Aufnahmeleiter, bekleidet mit dunklem Pullover, Jeans, weißem Schal und einem Kopfhörer, kommt von rechts in das Bild gelaufen. Der Kniende wendet sich mit einem genervten Schnalzen ab. Der Aufnahmeleiter schlägt die Hände vors Gesicht: »continuity Inaal Di...« Schnitt: Piep! Die Filmklappe kündigt den 47. Take mit arabischen Ziffern an (die arabische 4 ist spiegelverkehrt geschrieben). »Take 47. ACTION!«, tönt es aus dem Off. Die Szene startet am Anfang: »President Obama,« beginnt der Vermummte mit erhobenem Messer. Da niest der Kniende, hustet und schnieft mehrmals. Der Schwarzvermummte dreht sich zu ihm, lässt das Messer sinken, schüttelt leicht den Kopf und sagt leise auf Arabisch: »Oh my god.« Dann spricht er jemanden im Off an: »Get some Kleenex. Get some Kleenex...«, und gestikuliert mit dem Messer. Schnitt. Der Aufnahmeleiter steht rechts neben dem Knienden. Heruntergebeugt putzt er ihm die Nase. »Push«, sagt er und der Kniende schnäuzt in das Taschentuch. »Very Good«, lobt der Aufnahmeleiter, richtet sich auf und faltet das Taschentuch zusammen. Mit einer auffordernden Handbewegung ruft er ins Off: »Ismail touch up!« Schnitt. Der Tontechniker steht mit einer Mikrofonstange und Kopfhörern vor dem Knienden und dem Schwarzvermummten, der einen Schritt zurück gemacht hat. Den Rücken zur Kamera gewandt reicht der Tontechniker die Mikrofonstange dem Schwarzvermummten und öffnet eine Puderdose. Er pudert das Gesicht des Knienden unter dem prüfenden Blick des Mannes mit weißem Schal. Schnitt. Nach dem sich beide Mitglieder der Filmcrew aus dem Bild bewegt haben, fahren die Filmaufnahmen mit einem erneuten »Piep!« fort. Es folgen weitere Versprecher des Schwarzvermummten mit korrigierenden Eingriffen der Filmcrew und ausbrechendem Gelächter unter den beiden Darstellern und der Filmcrew, das noch weitere Outtakes produziert. Schließlich gelingt es dem Schwarzvermummten seinen Part korrekt aufzusagen. Dabei bewegt er sich mit einer drohenden Gebärde auf die Kamera zu und lässt den Knienden ein Stück hinter sich zurück. Dieser schaut sich prüfend um, erkennt seine Chan-

ce und ergreift die Flucht. Während der Kniende auf den Horizont zu rennt, bemerkt der Schwarzvermummte die Flucht und bricht mitten im Satz ab. Zuerst schaut er hinter dem Fliehenden her, dann richtet er sich ans Off: »Why doesn't he have handcuffs?« Schnitt: Piep! Der Geflohene kniet verschnaufend im Sand. Der Schwarzvermummte steht vorgebeugt neben ihm, die Hände auf die Knie abgestützt, sichtlich nach Luft ringend. Mit einem Stöhnen richtet er sich auf, stemmt die Arme in die Seiten und beugt den Rücken durch. Dann dreht er den Kopf zur Seite, hebt seine schwarze Maske an und spuckt in den Sand. Schnitt: Piep! Mit erhobenem Messer spricht der Schwarzvermummte in die Kamera: »If you want the killing to stop you give us 10 million dollars, change your name to Mohammed, and kill Justin Bieber«. Schnitt. Mit einem »Allahu-Akbar«-Ausruf tritt der Schwarzvermummte hinter den Knienden. Das Messer hält er nun in der rechten Hand. Mit der linken greift er dem Knienden an den Hals und schneidet sich in den Finger. Mit einem Schmerzensaufschrei lässt er von dem Knienden ab und hält sich seine verletzte Hand. Verwundert dreht sich der Kniende zu ihm um. »Coffee! Put some coffee! Coffee! Wait...«, hört man aus dem Off, während der Aufnahmeleiter vom rechten Bildrand kurz im Bildrahmen erscheint. »Bring me coffee, bring me something...«, sagt der Schwarzvermummte, während er die verletzte Hand mit der anderen haltend zwischen seine Beine drückt. »Put your hand up...put your hand up«, fordert ihn der Kniende auf. »Au!«, ruft der Schwarzvermummte aus und folgt der Anweisung. »It will stop the bleeding [sic], put your hand up.« Mit einem »CUT!« aus dem Off erscheint ein verzerrtes Testbild mit einem lauten Rauschen. Schnitt. Der Schwarzvermummte steht nach Vorne gebeugt über dem Knienden, von dem nur der Torso bäuchlings auf dem Boden liegend zu sehen ist. In der rechten Hand hält er das Messer und richtet sich langsam auf. »t's [sic] a wrap! It's a wrap!« ertönt es aus dem Off begleitet von Beifall und Jubeln. Der Schwarzvermummte hebt die linke Hand zum Victory-Zeichen. Sein Zeigefinger ist verbunden. Der Aufnahmeleiter kommt klatschend vom rechten Bildrand auf den Schwarzvermummten zu, hebt die Arme dankend zum Himmel, umfasst dann mit beiden Händen das Gesicht des Schwarzvermummten und küsst ihn freudig auf die Wangen. Dann ruft er: »Allahu Akbar!«, hält die Hände vors Gesicht und schickt einen Kuss in den Himmel. Indessen kommt vom linken Bildrand der Tontechniker auf den Schwarzvermummten zu, um diesen ebenfalls freudig zu umarmen und zu küssen. »Very good, very good«, ist aus dem Off zu hören, während der Aufnahmeleiter sich der Kamera zu wendet und leicht gebeugt auf diese zugeht. In einer Großaufnahme blickt er in die Kamera. Sein Gesicht verzieht sich: »Red light!«, bemerkt er. Er bewegt sich ein Stück zurück und führt mit ausgestrecktem Arm auf die Kamera deutend aus: »Oh NO! It didn't record!« Der Schwarzvermummte wendet sich ebenfalls der Kamera zu: »Didn't record?« Er beugt sich nach Vorne und blickt direkt in die Kamera: »What do you mean didn't record?« Entsetzt blickt der Aufnahmeleiter weiter auf die Kamera. Der Vermummte richtet sich auf und wendet sich an

den Aufnahmeleiter, wobei seine blutverschmierte Hand und das blutverschmierte Messer deutlich zu sehen sind. Mit erhobenem, verbundenem Zeigefinger spricht er zu ihm: »But it's only one take!« Am linken Bildrand beugt sich der Tontechniker runter zur Kamera und ruft ebenfalls: »Didn't record«, während der Schwarzvermummte vorwurfsvoll gestikulierend den Aufnahmeleiter adressiert: »You should have record!« Die Schuld von sich weisend antwortet dieser: »Me? Record? I don't record.« »What do you mean you don't record? Than [sic] who records?!«, entgegnet der Schwarzvermummte aufgebracht. Am linken Bildrand versucht der Tontechniker sich vergeblich in die Konversation einzubringen. Dann richtet der Aufnahmeleiter seinen Blick auf ihn: »Ismail records...«. Der Schwarzvermummte dreht sich langsam zum Tontechniker um. Dieser entgegnet mit entsetzter Verwunderung und auf sich selbst deutender Handbewegung: »Ismail records?« Schnitt: Piep! Die Szene beginnt von Vorne mit neuen Darstellern: Ismail kniet mit der Mikrofonstange in der rechten Hand und einem Tongerät in der linken Hand im Sand. Neben ihm steht der Aufnahmeleiter. Er hat eine schwarze Sturmmaske über das Gesicht gezogen. In der linken Hand hält er ein Messer. Mit einer antreibenden Handbewegung sagt er zu Ismail: »Roll sound.« Ismail blickt zu ihm hoch und nickt im leisen Ton: »Running«. Ismail packt das Tongerät in eine kleine Umhängetasche. Der Aufnahmeleiter richtet seinen Blick zur Kamera und beginnt mit erhobenem Messer: »President Obama,...«. Schnitt: Piep! Das Video endet.

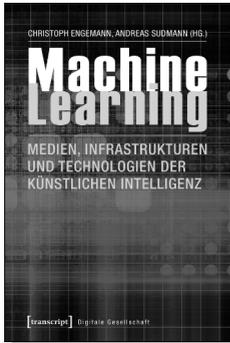
6.25 Ersterreicherr (2015): ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015 (Kapitel 4.4.2)

Das Video setzt mit einer Totalen einer belebten Einkaufsstraße ein. Der Himmel ist wolkenverhangen, die Lichtverhältnisse natürlich. Die Kamera bewegt sich auf eine kleine Ansammlung vor einer Ladenzeile zu, während an ihr vorbei und vor ihr her Passanten in winterlicher Kleidung durch die Straße laufen. Viele der Passanten richten ihren Blick auf diesen, noch nicht weiter identifizierbaren Ansammlungspunkt, von dem laute, mikrofonverstärkte Rufe ausgehen: »No Border! No Nation!« Manche Passanten bleiben stehen und wenden sich um. Die Kamera drängt sich an einer Gruppe von vier Polizeibeamten vorbei, die die Ansammlung beobachten. Aus Richtung der Ansammlung ertönt laute Musik: der Chorus gefolgt von dem zweiten Vers des englischsprachigen IS-Song-Titels *For the sake of Allah* sind zu hören. Gleichzeitig sind undeutliche Sprechchöre, vermutlich von Passanten, zu hören. Die Kamera nähert sich langsam dem Zentrum der Ansammlung: In einer halbtotalen Einstellung knien eine Frau und ein Mann in westlicher Kleidung auf der Straße. Vor sich halten sie weiße Pappschilder mit der schwarzen Aufschrift »REFUGEES WELCOME« und drei schemenhaften Figuren, die eine fliehende Familie (Vater, Mutter und Kind) darstellen. Hinter ihnen stehen zwei vermummte

Männer in militärischer Kleidung. Jeder hat jeweils eine Hand auf der Schulter des bzw. der vor ihm Knienden liegen. Rechts neben ihnen halten eine Frau im schwarzen Ganzkörperschleier und ein ebenfalls verummter Mann in militärischer Kleidung ein großes Banner im Look der Flagge des Islamischen Staates zwischen sich. Ein westlich gekleideter Mann mit Brille in einer auffallend blauen Jacke reicht dem verummten Mann am Banner von hinten ein Mikrofon. Immer wieder werden Passanten, die der Szene zu nahekommen, harsch weggeschubst. Manche Passanten nehmen die Szene mit Handys oder Kameras auf. Der Vermummte ruft mehrmals ins Mikrofon: »Allahu Akbar!«. Die Kamera schwenkt nach links und fängt mehrere Personen ein, die die Szene versuchen zu stören und von verschiedenen Männern weggeschubst werden. Die Kamera schwenkt zurück. Der Vermummte hinter dem knienden Mann hebt ein Messer an dessen Kehle. Die Kamera zoomt in eine halbnaher Einstellung. Der Vermummte imitiert eine Schnittbewegung und der Kniende fällt bäuchlings zu Boden aus dem unteren Bildrahmen heraus. Die Kamera zoomt heraus und zeigt die Szene mit dem auf dem Boden liegenden Mann, wie er regungslos das »REFUGEES-WELCOME«-Schild aufrecht und mit der Aufschrift gut sichtbar für die Kamera vor sich hält. Der Vermummte reicht dem anderen Vermummten das Messer. Während ein Passant die Szene stört und der Kamera immer wieder die Sicht versperrt, imitiert auch der andere Vermummte eine schneidende Bewegung an der Kehle der Knienden. Diese fällt ebenfalls zu Boden, das »REFUGEES-WELCOME«-Schild flach, mit der Aufschrift nach oben, vor sich liegend. Die Kamera senkt sich von der Normalsicht auf die Höhe der auf dem Boden Liegenden und verweilt dort wenige Sekunden, bis sie wieder zur Normalsicht zurückkehrt und die weiterhin hinter ihnen stehenden Vermummten zeigt. Am rechten Bildrand und im Hintergrund der Szene haben die anderen Personen ihre Positionen verlassen. Das Banner wird zusammengefaltet, während immer wieder Passanten die Szene stören. Die Kamera schwenkt wiederholt in die Menschenmenge, die sich um die Szene versammelt hat und in der es in direkter Nähe zur Szene zu kleineren Handgemengen kommt. Die Kamera hat sich ein Stück nach links bewegt und blickt nun nicht mehr frontal, sondern seitlich auf die Szene. Der Mann mit Brille in der auffallend blauen Jacke bewegt sich vom rechten Szenenrand schnell hinüber auf die linke Seite. Er bekommt das Mikrofon gereicht, während er bemüht ist einen Störenden von der Szene wegzudrängen. Die Menschenmenge wird größer, die Handgemenge um die Szene mehren sich. Überblende. Mit einem Linksschwenk blickt die Kamera von der Seite aus auf die Szene. Im Bildvordergrund stehen zwei Polizeibeamten und verdecken der Kamera teils die Sicht. Es sind immer noch viele Menschen um die Szene versammelt, die weiterhin die am Boden Liegenden mit den »REFUGEES-WELCOME«-Schildern zeigt. Die Musik des IS-Songtitels ist verstummt. Ein durcheinander an Stimmen und Rufen sind im Hintergrund zu hören. Die Polizeibeamten sind bemüht Übergriffe von Passanten auf die Szene zu verhindern. Der Mann mit Brille und der

auffallend blauen Jacke spricht ins Mikrofon: »Wir wissen nicht, wann das nächste hier passiert.« Die Kamera geht links um die Beamten herum, um einen unverstellten Blick auf die Szene zu haben. »Wir wissen es nicht, weil kein Mensch weiß, wie viele Schläfer durch die Grenzen gekommen sind.« Die Situation bleibt unruhig. »Wir wissen es nicht, weil kein Mensch kontrolliert hat, wer in unser Land kommt. Diese Leute, ...«, der Mann hebt den rechten Arm und zeigt in die vor der Szene versammelte Menschenmenge. Die Kamera folgt mit einem Links-schwenk seiner Armbewegung und zeigt Menschen, die Sprechchöre rufen und mit Handys und Kameras Aufnahmen von der Szene machen. »... die ›Refugees Welcome‹ schreien, haben auch Terroristen...«. Überblende. Die Kamera filmt nun aus der Menschenmenge heraus frontal die Szene. Einige Menschen versperren die direkte Sicht. »Diese Leute sind schuld an der Gefahr, die wir heute in Europa haben«, spricht der Mann mit Brille und blauer Jacke weiter ins Mikrofon. Die Sprechchöre aus der Menschenmenge halten an. Zwischen der Szene und der Menschenmenge haben sich die Polizeibeamten in einer Reihe aufgestellt. Die Kamera bewegt sich langsam nach links und bleibt auf den Mann am Mikrofon gerichtet. »Sie sprechen von ›Frieden folgt‹, aber was wir sehen ist Überfremdung und Islamisierung.« Schnitt. Von einer Position weiter links zoomt die Kamera auf den Mann am Mikrofon bis zur halbnahen Einstellung heran. »Wir sind die Kraft, die österreichische Werte und Traditionen verteidigt und wir werden weitermachen, bis unsere Heimat gesichert ist.« Die Sprechchöre aus der Menschenmenge halten an. Der Mann am Mikrofon stimmt zu einem Sprechgesang an: »Festung Europa! Macht die Grenzen dicht!« Schnitt. In einer halbtotalen Einstellung ist der obere Stock eines Kaufhauses, an dessen Schaufenster zwei Männer stehen, die interessiert nach draußen auf die unter ihnen liegende Szene blicken. Die Kamera zoomt heraus und schwenkt leicht nach rechts, um den großen Menschaufmarsch vor der Szene in der Innenstadt zu zeigen. Die Kamera ist nun weit links von der Szene positioniert und blickt von der Seite auf das Geschehen. Mehrere Polizeibeamte und auch einige vermummte Personen sind in der Menschenmenge zu sehen. Es bleibt laut und unruhig. Auf einmal beginnt ein Mann in direkter Nähe zu Klatschen und viele andere folgen seinem Beispiel. Schnitt. Eine belebte Straßenecke einer Einkaufsstraße. Begleitet von Polizeibeamten überqueren die Protagonisten der vorherigen Szene die Straße. Es ist ruhiger geworden. Motorengeräusche von der Straße sind zu hören. Überblende. In einer halbtotalen Einstellung sitzen drei Personen, maskiert mit Pferdeköpfen an einer Ladenecke. Im Vordergrund sind die Spitzen von zum Verkauf stehenden Tannenbäumen zu sehen. Die Pferdekopffiguren spielen alle ein Akkordeon, während Passanten mit ihren Einkaufstaschen an ihnen vorbeigehen. Ausblende.

Medienwissenschaft



Christoph Engemann, Andreas Sudmann (Hg.)

Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz

2018, 392 S., kart.

32,99 € (DE), 978-3-8376-3530-0

E-Book:

PDF: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3530-4

EPUB: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3530-0



Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter Ein Handbuch

Juni 2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

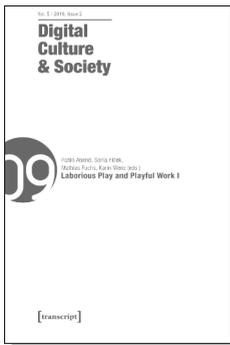
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Mozilla Foundation
Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2



Pablo Abend, Sonia Fizek, Mathias Fuchs, Karin Wenz (eds.)
Digital Culture & Society (DCS)
Vol. 5, Issue 2/2019 – Laborious Play and Playful Work I

September 2020, 172 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4479-1
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4479-5



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft 23
Jg. 12, Heft 2/2020: Zirkulation.
Mediale Ordnungen von Kreisläufen

September 2020, 218 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4924-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4924-0
ISBN 978-3-7328-4924-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**