

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 verstreudenden 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 Leinentuch 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

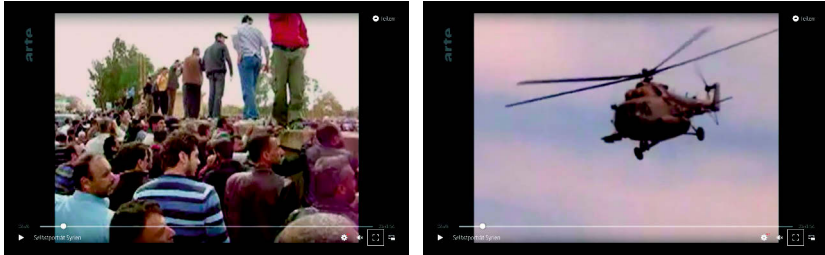
Die folgende Sequenz wird mit dem Titel (Arabisch mit französischer Übersetzung) *Le premier martyr* (dtsh.: Der erste Märtyrer) eingeleitet. Wir beobachten eine friedliche Protestmasse auf einem weiten Platz, gefilmt in schlechter Videoqualität aus ihrer eigenen Mitte. Die Menschen rufen mit nach oben 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 aufrecht-erhalten. 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 ›Sinngebung‹ 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 Videograferenden 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 justiziabel zu machen. Diesen Moment, den ABSTRAKTER FILM so eindrucksvoll ausstellt, indem der Synchronoton 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. »Havallo...« (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 Synchronoton. »...magst du Romane?« fährt Bedirxan im Off fort. Die Kamera schwenkt links herum. 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.

diffraktiven 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 kriegsartige 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 Filmende 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=atRahVIINeo>> 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 Situiiertheit 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.