

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 Handykamera?*

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 Hüppaus 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 angestrengtes 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 Bohrs (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, Handykamera 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 Videospiel- 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 weltschöpferischen 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 Schnappschussfotografie 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 Kameratechnik erst die Schnappschussfotografie 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. Lehmskallio 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. legitimierten 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 davonstürzende 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=lkVDHtSIfOk>>, <<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 unmittelbar 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 Krieg- und Kontext 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 Handkamera 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 Verantwortungsgefühl. 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 Betrachter 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 Konkurrierende 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 Fernsehteam 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 Alsayyed sowie zwei Bekennergives 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 solidarisierten 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 Alsayyed 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 Alsayyeds 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 Alsayyed 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=OLB3aJYg7vY>> 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 Pahlavi 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 Widerstandskampfes 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 Grailte (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 rekurriert 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 Basels 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.« (ewetr33 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 Alsayyed 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 »deutungs offene 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 Alsayyed 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 Alsayyed 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 Anschlagsziels – 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. Einzelnen 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. Lehmuskallio 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 Flinte« (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 KRIEGBILDER (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 KRIEGBILDER 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 Handyfilmens 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 Evidentialität 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 Schusssequenzen 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 legitimierten 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 Handykamera 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 Handkamera 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 Auslöschungswille 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 On-lineumgebung 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 mit-bezeugende 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-Überlebenszeugnis 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 Syrien Autoportrait: 100.001 Leben in 1.001 Videos ... und ein Film

Eine dieser weiteren Erzählweisen findet sich in dem Dokumentarfilm *EAU ARGENTÉE – SYRIEN 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. Lübke 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.

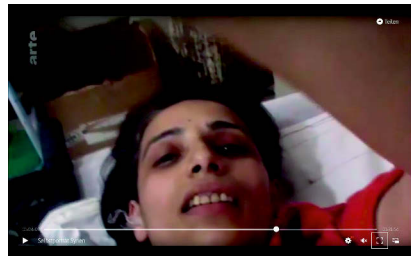
Besonders deutlich wird dies in zwei aufeinanderfolgenden Sequenzen, in der sich Leben und Tod in einer fotografischen Nachträglichkeit im Film überlagern. Es handelt sich um die Erzählung der Geschichte zweier gestorbener Kinder, deren Tod Bedirxan betrauert: Nach der Titeleinstellung *Dimanche* (dtsch: 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 Gouvernamentalität 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 Folderszenen 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 verstreuen 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, blutflecktes Leichentuch 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 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 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...« (dtsh: 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 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.

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 angestrenzten 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 Situietheit 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.