

1.2 BEZEUGEN – ERZEUGEN – ÜBERZEUGEN

Wie können die vielfältigen Operationen, die *in* und *mit* den Bildern, aber auch *durch* die Bilder wirksam werden, nun aber konkret gefasst werden? Wenn hier von Bildern die Rede ist – wie zunächst grundlegend geklärt werden soll – ist eine ganze Bandbreite an audiovisuellen Phänomenen gemeint: Von zweidimensionalen Bildern wie Fotografien, Grafiken oder den Bild-Schrift-Montagen der Poster (Kapitel 2), über videografische Aufnahmen (Kapitel 3) bis hin zu computergenerierten Produktionen, interaktiven Simulationen oder virtuellen Realitäten (Kapitel 4).³⁴ Auch wenn der Fokus im Folgenden auf der visuellen Qualität der Bilder liegt, ist mein Verständnis von einem Bild nicht ausschließlich auf diese Ebene beschränkt, sondern bezieht die Materialität des jeweiligen Bildträgers sowie die auditive Gestaltung selbstverständlich als integrale Bestandteile in die Analysen mit ein.

Um die operativen Funktionen der Märtyrzerzeugnisse genauer zu bestimmen, will ich im Folgenden den Versuch unternehmen, das Konzept der Bildoperation mit dem der Bildzeugenschaft³⁵ zusammenzudenken. Der Bezug zur Zeugenschaft drängt sich beim Thema Selbstmordattentat gleich in mehrfacher Hinsicht auf: Zentraler Ausgangspunkt ist dabei das Konzept des Martyriums, das bei Selbstmordattentaten häufig bemüht wird, und sowohl im griechischen als auch im arabischen Wortlaut auf die Figur des Zeugen zurückzuführen ist (Kapitel 2.1). Der Märtyrer wird in der Regel als ›Blutzeuge‹ verstanden, der mit seinem Tod für ein höheres – politisches oder religiöses – Ziel einsteht. Wie ich im zweiten Kapitel zeigen werde, ist das Martyrium immer auch von der Zeugenschaft anderer abhängig, die den Märtyrertod durch Berichte oder Darstellungen bestätigen. Wird das Selbstmordattentat aus Perspektive der Verantwortlichen als das eigentliche, *primäre* Zeugnis verstanden, so sind die posthum produzierten Poster oder Videomontagen als *sekundäre Bildzeugnisse* des Martyriums zu verstehen.

34 Im weitesten Sinne folgt die vorliegende Arbeit damit einem, auf die komplexeren Bildwelten des Virtuellen erweiterten Bildbegriff wie er unter anderem vom Kunsthistoriker Oliver Grau vertreten wird. Oliver Grau: »New Perspectives for the (Digital) Humanities«, in: G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch (Hg.): *The Challenge of the Object: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013, S. 990–994.

35 Für eine diskursive Verortung und Konzeptualisierung von Bildzeugenschaft siehe Kerstin Schankweiler, Verena Straub und Tobias Wendt: »Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media«, in: Dies. (Hg.): *Image Testimonies – Witnessing in Times of Social Media*, London: Routledge 2019, S. 1–13.

Bildzeugnissen wird in der Regel das Vermögen zugesprochen, Wahrheiten ans Licht zu bringen, aufzudecken, oder Belege zu liefern. Durch die ihnen zugeschriebene ›Beweiskraft‹ können Bildzeugnisse auf unterschiedliche Art und Weise zu Akteuren werden. Ihre Veröffentlichung kann politische, juristische oder militärische Aktionen zur Folge haben: Bildzeugnisse prägen öffentliche Meinungen, formieren Proteste und können bei Gerichtsurteilen entscheidend sein. Teilweise ziehen sie aber auch weitere Gewalt in Form militärischer Vergeltungsschläge nach sich. Dieser operative Modus der Bildzeugenschaft entspricht der »epistemischen Kausalität«³⁶ von Bildern, wie sie Jens Eder beschrieben hat. Dazu zählt er Bilder, die im weitesten Sinne zur Konstruktion von Wissen beitragen und dadurch bestimmte Handlungen beeinflussen.³⁷

Die grundsätzliche Annahme des vorliegenden Buches ist nun, dass mit dem *Bezeugen* immer auch etwas *erzeugt* wird – eine These, die an weite Teile der jüngeren Forschung zur Zeugenschaft anschließt. Hier hat sich die Einsicht durchgesetzt, dass Zeugnisse weit mehr sind als ›Belege‹ oder ›Beweismittel‹, die in einem kausalen Verhältnis zum Ereignis stehen. Besonders deutlich wird dies bei Bildern, die als Reaktion auf Selbstmordattentate entstanden sind. Mit Märtyrerpostern ist zwar ein Anspruch auf ›Beweiskraft‹ (in diesem Fall für das Martyrium der Gestorbenen) verbunden, sie sind aber immer auch als Fiktionen zu begreifen, die durch die jeweilige Absicht der Bezeugenden geprägt sind und das Martyrium eigentlich erst herstellen (siehe insbesondere Kapitel 2.1). Damit rückt gerade der relationale Charakter des Martyriums in den Blick, das stets als Zuschreibung zu verstehen ist. Der Religionssoziologe Paul Middleton hat dies folgendermaßen auf den Punkt gebracht: »Martyrdom is essentially created when a narrative about a death is told in a particular way. The central character is not the most important element in the creation of martyrdom; it is the narrator.«³⁸ Nicht die Umstände des Todes selbst entscheiden, ob jemand zum Märtyrer wird oder nicht, sondern die Art und Weise, wie dieser Tod erzählt bzw. dargestellt wird. Die analytische Frage nach der ›Erzeugung‹ des Martyriums ist daher keineswegs in einem essentialistischen Sinne zu verstehen, sondern als Versuch einer Annäherung an die jeweilige Erzählung der Bildzeug*innen.

Neben dem *Erzeugen* geht es bei den Märtyrerbildern aber immer auch darum, zu *überzeugen*. Das heißt, Bilder zu schaffen, die gleichzeitig als Mittel zur

36 Jens Eder: Vorüberlegungen zu »Image Operations. Visual Media and Political Conflict«. Unveröffentlichtes Manuskript, 2016, o.S.

37 Ebd.

38 Paul Middleton: *Martyrdom: A Guide for the Perplexed*, London: Bloomsbury Publishing 2011, S. 30.

Rekrutierung funktionieren. Folgt man erneut der Kategorisierung von Jens Eder, lässt sich diese operative Dimension auch im Sinne einer »appellativen Kausalität«³⁹ der Bilder beschreiben. Damit sind Bildoperationen gemeint, die eine affektive, rhetorische oder didaktische Macht auf die Betrachtenden ausüben, und diese zu bestimmten Verhaltensweisen auffordern. Neben Propagandabildern trifft dies etwa auf Instruktionsvideos zu, aber auch auf Videos von Geiselnahmen, die als Druckmittel für politische Verhandlungen eingesetzt werden. Am deutlichsten wird das Streben nach *Überzeugung* wohl durch die expliziten Aufrufe zur Nachahmung innerhalb der Videotestamente (Kapitel 3.1). Die mobilisierende Absicht zeigt sich aber auch auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung, wie die Analysen der einzelnen Kapitel deutlich machen werden. Entlang der Trias aus *Bezeugen*, *Erzeugen* und *Überzeugen* sollen die Bildoperationen in dieser Arbeit untersucht werden.

Folgt man Eder und Klonk, so sind Bildoperationen immer auch als *Medienoperationen* zu begreifen: »The specific potential of different media for producing, manipulating, storing, spreading and interacting with images leads to different operations.«⁴⁰ Auch die Bildzeugnisse des Selbstmordattentats werden auf ganz unterschiedlichen Bildträgern gespeichert und durch diverse Kommunikationstechnologien verbreitet. Wurden die ersten Videotestamente über regionale Fernsehsender oder durch den Verkauf von VHS-Kassetten öffentlich gemacht,⁴¹ sind die Bilder heute fast ausschließlich im Internet zu finden. Sie werden auf den Webseiten der verantwortlichen Organisationen gezeigt, auf Twitter, YouTube und Facebook oder in diversen Onlineforen gepostet und geteilt. Märtyrerbilder sind aber bis heute auch in Form gedruckter Poster im öffentlichen Raum sichtbar oder werden im Kunstkontext auf vielfältige Weise angeeignet. Geht man davon aus, dass mit den unterschiedlichen Medien, ihren materiellen Eigenheiten und spezifischen Möglichkeiten der Verbreitung auch unterschiedliche Bildoperationen einhergehen, erscheint es sinnvoll, diese gesondert zu betrachten, was in den in den folgenden Kapiteln geschieht. Wenngleich die Kapitelstruktur einer groben Chronologie folgt – von den Märtyrerpостern der ersten palästinensischen Selbstmordoperationen in den 1970er Jahren, bis hin zu den aktuellen Videoproduktionen des Islamischen Staats – wird jedes der drei Hauptkapitel den Fokus auf andere Medien der Bildzeugenschaft legen.

39 Eder: Vorüberlegungen zu »Image Operations«, o.S.

40 Eder/Klonk: »Introduction«, S. 5.

41 Vgl. Zeina Maasri: *Off the Wall: Political Posters of the Lebanese Civil War*, London: I.B. Tauris 2009, S. 123, Anm. 5.

Im *zweiten Kapitel* sind dies zunächst die Märtyrerposter. Hier werden vor allem die Operationen *an* und *in* den Bildern in den Vordergrund rücken: Insbesondere Verfahren der Bild- und Textmontage, durch die das Martyrium der Dargestellten posthum be- und erzeugt wird. Dabei machen gerade die heterogenen, teils widersprüchlichen Aussagen in der Aneignung der Bilder deutlich, dass das Martyrium mit jeder Montage neu definiert und (um)gedeutet wird. Untersucht werden aber auch die Handlungen *mit* den Bildern, also die Art und Weise, wie die Poster zum Einsatz kommen, ihre Instrumentalisierung, Popularisierung und Mobilisierung. Dies umfasst auch den Gebrauch der physischen Bildobjekte selbst. Als Beispiel können die Märtyrerposter gelten, die während des libanesischen Bürgerkriegs von den Kriegsparteien massenhaft im umkämpften Stadtraum plakatiert wurden, um geografische Machtansprüche zu markieren, und so in ihrer Eigenschaft als materielle Objekte ganz direkt in militärische Operationen eingebunden waren.

Das *dritte Kapitel* widmet sich den eigentlichen Videotestamenten, wie sie seit Mitte der 1980er Jahre zunächst im Libanon und dann vermehrt in Palästina aufgenommen wurden. Im Unterschied zu den Märtyrerpostern treten die Dargestellten hier nun selbst als Zeug*innen ihres eigenen Martyriums auf. Durch die Aussage ›Ich bin der Märtyrer/Ich bin die Märtyrerin‹ sprechen die Verantwortlichen in der (unmöglichen) Rolle von Überlebenden – als wäre ihr Martyrium bereits vollzogen. Videotestamente nehmen dadurch eine besonders paradoxe zeitliche Position ein: sie sind nicht länger als sekundäre Bild-Zeugnisse zu verstehen, die dem Selbstmordattentat nachgeordnet sind, sondern gehen dem bezeugten Ereignis voraus. Sie sollen daher als antizipative Zeugnisse definiert werden. Damit erhält auch die Frage nach der Handlungsmacht dieser Bilder ganz neue Brisanz. Das vorweggenommene Märtyrerzeugnis verpflichtet die Dargestellten in letzter Konsequenz zur Durchführung des Attentats und macht dieses unausweichlich.

Hier rückt vor allem die performative Dimension der Bildoperation in den Blick – das Operieren *durch* Bilder. Eder spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »performativen Kausalität«⁴² der Bilder. Er geht dabei von der Beobachtung aus, dass Bilder nicht nur Auslöser für bestimmte politische, juristische oder militärische Aktionen sind, sondern selbst als Instrumente für deren Durchführung dienen. Als Beispiele können visuelle Technologien des Militärs gelten, wie etwa Drohnenangriffe, bei denen die eigentliche Operation *durch* das Handeln am Bildschirm stattfindet. Inwieweit auch die Produktion der Videotestamente unter diesem bildoperativen Modus zu fassen ist, wird Gegenstand des dritten Kapitels sein. Während die Rede vom Bild als ›Waffe‹ meist das Bildprodukt betont, das dann auf unterschiedliche Weise instrumentalisiert wird, wird hier deutlich, dass

42 Eder: Vorüberlegungen zu »Image Operations«, o.S.

Bildoperationen auch Prozesse bezeichnen können, in deren Verlauf Bilder erst hervorgebracht werden. Der Moment, in dem ein Selbstmordattentäter oder eine Selbstmordattentäterin vor die Kamera tritt, um das eigene Testament aufzunehmen, wird zum Auslöser, zum Katalysator für die eigentliche ›Märtyrertod-Operation‹, und ist damit auf erschreckend direkte Art und Weise in das Feld realpolitischer Konflikte involviert – so meine zentrale These. Inwiefern die performativen Bildoperationen auch mit der Konstruktion bestimmter Geschlechterbilder zusammenhängen, wird ein Schwerpunkt des dritten Kapitels sein.

Das *vierte Kapitel* will die Frage nach dem Zeugnischarakter der Videotestamente schließlich noch einmal anders stellen. Insbesondere mit Blick auf aktuelle Beispiele fällt auf, dass die nach Selbstmordattentaten in Umlauf gebrachten Videos zu komplexen digitalen Produktionen geworden sind, die weit über die Aufnahme des eigentlichen Testaments hinausgehen. In den letzten Jahren wurde die Postproduktion der Videotestamente immer aufwendiger und schien zunehmend an Bedeutung zu gewinnen. Durch Nachbearbeitungsprozesse wie Bildmontage, Untertitelung, Voiceover, aber auch das Hinzufügen digitaler visueller Effekte oder computergenerierter Sequenzen werden die Videotestamente zum Austragungsort zahlreicher Bildoperationen, mit denen ein Anspruch auf Zeugenschaft verbunden ist. Im Unterschied zu den Postermontagen gehen hier mehrere Modi der Zeugenschaft eine komplexe Verbindung ein: das antizipative Zeugnis der Sprechenden, die scheinbar objektiven Bildzeugnisse der Tat, sowie computersimulierte Szenarien, die den Eintritt ins Paradies visuell vor Augen führen. Der vermehrte Rekurs auf die Ästhetik von Ego-Shooter-Spielen legt außerdem die Vermutung nahe, dass sich die Bildoperationen durch die interaktive Struktur des Web 2.0 grundlegend verändert haben. Gerade durch die Involvierung des Publikums, das in den Videos selbst als Gamer*innen bzw. als Bild-Operateure angesprochen werden, stellt sich die Frage nach einem Handeln *in* Bildern noch einmal aus einer ganz anderen Perspektive. Eine Perspektive, die uns letztlich auch auf unsere eigene Position als Medienzeug*innen zurückwirft und eine Reihe an ethischen und selbstreflexiven Überlegungen anstößt.

Die Frage nach der Involvierung des Medienpublikums wird im *fünften* und letzten *Kapitel* am Beispiel des (eingangs bereits zitierten) Livestream-Testaments noch einmal zugespitzt. Durch die scheinbar zeitgleiche Präsenz mit dem Attentäter auf Facebook wurden die User*innen zumindest prinzipiell in die Lage versetzt, mit ihm in Kontakt zu treten, das Video unmittelbar zu kommentieren und damit aktiv in den Verlauf des Geschehens einzugreifen. Wird der physische Tatort auf diese Weise in den digitalen Raum erweitert, erhält das Argument von einer Mittäterschaft durch Anblicken und Anklicken neue Brisanz.

Das *Bezeugen*, *Erzeugen* und *Überzeugen* ist folglich als Bildpraxis zu verstehen, die mehrere Ebenen umfasst: von der Aufnahmesituation und Bildproduktion, über die verschiedenen Wege der Zirkulation, bis hin zu Prozessen der Rezeption, sowie zahlreichen Appropriationen und Neurahmungen. Eine besondere Rolle kommt dabei den künstlerischen Aneignungen zu. Einige Bilder, die im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen, wurden auch von zeitgenössischen Künstler*innen aufgegriffen und neu verhandelt. Dieser »Rahmenwechsel«⁴³ in den Kontext der Kunst zieht sich als zweiter Strang durch die drei Hauptkapitel; er ermöglicht es, die untersuchten Bilder aus anderen Blickwinkeln neu zu beleuchten und bisher verhandelte Themen in Bewegung zu bringen (Kapitel 2.5, Kapitel 3.2 und 3.4, sowie Kapitel 4.3). Inwiefern eröffnen künstlerische Arbeiten alternative Zugänge zu den Märtyrerzeugnissen? Kann der Macht der militanten Bildoperationen hierdurch eine Bildkritik entgegengesetzt werden, die letztlich auch andere Operationen *mit*, *in* und *durch* die Bilder ermöglicht? Zugleich stellt sich aber auch die Frage nach den ethischen Herausforderungen, die mit der Neurahmung der militanten (Selbst-)Bilder verbunden sind. Gerade die künstlerischen Aneignungen verdeutlichen, wie unkontrollierbar die Eigendynamik dieser Bildzeugnisse ist, welche durch zahlreiche Bedeutungsverschiebungen charakterisiert sind. Dass deren bezeugte ›Wahrheiten‹ keineswegs stabil sind, sondern beständig neu konstruiert werden, soll in den einzelnen Kapiteln deutlich werden.

1.3 SELBSTMORDATTENTAT, TERRORISMUS, MARTYRIUM. PROBLEMATISIERUNG DER BEGRIFFLICHKEITEN

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die mediale Inszenierung des Selbstmordattentäters als Märtyrer, bzw. der Selbstmordattentäterin als Märtyrerin. Damit sind gleich mehrere begriffliche Unschärfen verbunden: Wer wird von wem unter welchen Bedingungen als Selbstmordattentäter*in definiert? Und wer wird von wem unter welchen Bedingungen in den Status eines Schahids oder einer Schahida erhoben? Klar ist, dass beide Bezeichnungen mit einer Positionierung einhergehen und eine bestimmte Perspektive markieren: Wer für die einen als ›Selbstmordattentäter‹ oder gar als ›Terrorist‹ gilt, kann von anderen als ›Freiheitskämpfer‹, ›Guerrilla‹, ›Schahid‹ oder ›Mujaheddin‹ (›Heiliger Krieger‹) beschrieben werden. Das politisch wie affektiv hoch aufgeladene Bedeutungsfeld des

43 Mit dem Begriff des Rahmens beziehe ich mich auf Judith Butler: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London/New York: Verso 2010.