

1 Einleitung: Das Selbstmordattentat im Bild

Am Morgen des 9. April 1985 verübte eine 17-jährige Anhängerin der Syrischen Sozial-Nationalistischen Partei ein Autobombenattentat auf einen israelischen Militärkonvoi im Süden Libanons und riss zwei israelische Soldaten mit sich in den Tod. Wenige Stunden später wurde in den Abendnachrichten des Fernsehsenders Télé Liban ein kurzes Video ausgestrahlt, in dem sich die junge Frau zu ihrem Selbstmordattentat bekannte. Vor einer mit Parteiemblem präparierten Kulisse verkündete sie: »Ich bin die Märtyrerin Sanaa Yusif Muhaydli. Ich bin nicht tot, sondern lebendig unter euch« (Abb. 3.1, S. 100). Der kurze, in einer einzigen Einstellung aufgenommene Clip kann als eines der ersten Videotestamente gelten, in dem eine Selbstmordattentäterin die politischen und persönlichen Gründe für ihre bevorstehende Tat darlegt und sich bereits zu Lebzeiten als (arab.) »Schahida«, als »Märtyrerin« bezeichnet.¹

Mit ihrer Videoaufnahme hat die Libanesin einen Bildtypus eingeführt, der sich bis heute in unserer Medienlandschaft wiederfindet. Mehr als drei Jahrzehnte später gehören Märtyrerzeugnisse wie dieses weltweit zum Standardrepertoire militanter Bewegungen, die Selbstmordanschläge verantworten. Während das Video von Sanaa Muhaydli im staatlichen Fernsehen gezeigt wurde und anschließend in Form von Videokassetten zirkulierte, begegnen uns heutige Märtyrerzeugnisse fast ausschließlich im Internet. Insbesondere die Medienstellen des Islamischen Staats verbreiten Videotestamente ihrer Selbstmordattentäter als aufwendige Produktionen, die teils auf Spielfilmlänge ausgedehnt sind. Im Zeitalter Sozialer Medien posten Selbstmordattentäter ihre Testamente aber auch in Form amateurhafter Handyclips und inszenieren sich im Selfie-Modus als Märtyrer. So auch der dschihadistische Attentäter Larossi Abballa, der am 13. Juni 2016 einen Polizisten und eine Polizistin in ihrem privaten Wohnhaus in einem Pariser Vorort tötete und anschließend damit drohte, sich selbst zusammen mit dem dreijährigen Sohn des

1 Für eine ausführliche Diskussion dieses Videotestaments siehe Kapitel 3.1.

ermordeten Paares als Selbstmordattentäter in die Luft zu sprengen. Vom Tatort streamte er ein Video live per Facebook (Abb. 5.1, S. 276), in dem er sich zu seinen Taten bekannte und seine Absicht verkündete, als »Märtyrer« des Islamischen Staats zu sterben, bevor er schließlich von der französischen Polizei getötet wurde.²

Zwischen den beiden skizzierten Beispielen liegt nicht nur ein großer zeitlicher Abstand und medialer Kontrast. Sie verdeutlichen auch, dass die politischen und religiösen Zusammenhänge, in denen solche Videotestamente entstanden sind, kaum unterschiedlicher sein könnten: sie reichen von nationalem Widerstandskampf (wie im Kontext des libanesischen Bürgerkriegs) bis hin zu global agierenden Terrororganisationen; von Anschlägen gegen militärische Ziele bis hin zu Attentaten gegen Zivilpersonen; von säkularen Motiven (wie im Fall der Syrischen Sozial-Nationalistischen Partei) bis hin zur Propagierung eines »Heiligen Kriegs«. Ebenso vielfältig ist der Bezug zum selbst benannten »Martyrium« der Dargestellten, das nicht immer religiös konnotiert ist, sondern teilweise auch in einem rein politischen Sinne ausgelegt wird. Dass das Videotestament des selbst ernannten »Märtyrers« (und teilweise auch der »Märtyrerin«) eine lange und durchaus ambivalente Bildgeschichte aufweist, wird in aktuellen Debatten um islamistisch motivierte Selbstmordattentate und deren Online-Bilderflut jedoch häufig vergessen. Das vorliegende Buch verfolgt erstmals die Genese und Wandlung dieses speziellen Bildtypus und zeigt die mediale wie ästhetische Bandbreite der militanten Selbstinszenierungen auf.

Leitend sind für mich dabei Fragen nach den vielgestaltigen Funktionen und operativen Dimensionen dieser Bilder: Was motiviert eine Selbstmordattentäterin wie Sana Muhaydli, Bildmaterial zu produzieren, das zum Zeitpunkt der Aufnahme als belastendes Beweismaterial gelten kann? Inwiefern sind die (audio-)visuellen Märtyrerzeugnisse selbst als Akteure zu begreifen, die die Selbstmordoperationen entscheidend mitprägen? Welche Rolle kommt uns als Medienpublikum zu, wenn das militante Handeln vom physischen Tatort auf den digitalen Raum ausgeweitet wird? Und schließlich: Welches Vokabular, welche Beschreibungsmodi lassen sich finden, um über solche Bilder zu sprechen?

Wie die Kunsthistorikerinnen Sigrid Schade und Silke Wenk betont haben, sollte das »Interpretieren und Zeigen« stets »den eigenen Blick mit bedenken ebenso wie den Ort, von dem aus interpretiert und gezeigt wird, und dessen Relationen zu anderen Orten oder Feldern«³. Dies gilt umso mehr, wendet man sich

2 Für eine ausführliche Diskussion dieses Livestreams siehe Kapitel 5.

3 Sigrid Schade und Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld: transcript 2011, S. 10.

dem emotional wie politisch hoch aufgeladenen Diskurs um Selbstmordattentate zu. Um meinen eigenen Zugriff auf diese Bilder im Kontext der bisherigen Forschungen zu positionieren, soll daher zunächst eine kritische Diskussion der ge-läufigsten Interpretationsrahmen, Begrifflichkeiten und Historisierungen erfolgen.

1.1 VOM BILDERKRIEG ZUR BILDOPERATION

Ist vom »Selbstmordattentat im Bild« die Rede, denkt man vermutlich zuerst an die Bilder, die durch den eigentlichen Anschlag entstehen: An die Nachrichtenbilder vom Tatort, an Aufnahmen von Bombenexplosionen und einstürzenden Gebäuden oder an Bilder, auf denen Verletzte und Todesopfer zu sehen sind. Die Wirkmacht dieser Bilder, insbesondere die Frage nach dem symbiotischen Verhältnis von Terrorismus und Medien, wurde seit den Selbstmordanschlägen vom 11. September 2001 vermehrt diskutiert.⁴ Umso überraschender ist es, dass es bislang nur wenige Versuche gibt, auch die Bildproduktionen der militanten Akteure systematisch zu untersuchen und die Funktionen (audio-)visueller Märtyrerezeugnisse zu erklären.

Von Seiten der Kunst- und Kulturwissenschaft wurden einige Stimmen laut, die den Bildproduzent*innen eine Nähe zur Kunst attestieren. So schreibt der libanesischer Filmemacher und Theoretiker Jalal Toufic im Jahr 2012 über die eingangs erwähnte Selbstmordattentäterin: »I consider Sana' Muhaydli, who introduced the genre of videotaped testimonies of soon-to-be-martyrs [...] as the first Lebanese video artist.«⁵ Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch der Philosoph und Kunstkritiker Boris Groys, wenn er angesichts der Videoproduktionen von al-Qaida und Islamischem Staat urteilt: »The terrorists and warriors

4 Zum symbiotischen Verhältnis von Terrorismus und Medien siehe v.a. Bruce Hoffman: *Terrorismus. Der unerklärte Krieg*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008. Eine kritische Einordnung dieser, seit den 1980er Jahren dominierenden Sichtweise bieten David Cook und Olivia Allison: *Understanding and Addressing Suicide Attacks: The Faith and Politics of Martyrdom Operations*, Westport: Praeger 2007, S. 87.

5 Jalal Toufic: »I Am the Martyr Sanā' Yūsif Muhaydlī«, in: Maria Hlavajova, Jill Winder und Cosmin Costinas (Hg.): *Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artists' Practice*, Utrecht/Rotterdam: BAK 2012, S. 126–143, hier S. 173.

themselves begin to act as artists nowadays.«⁶ Bei Videotestamenten von Selbstmordattentäter*innen handele es sich Groys zufolge um »consciously and artistically staged events that have their own easily recognizable aesthetics«⁷. Wenn militante Gruppen selbst Bilder produzieren und in Umlauf bringen, ist die Frage nach deren Einordnung und dem ethischen Umgang mit ihnen besonders kritisch. Werden die Medienproduktionen der Selbstmordattentäter*innen in den Bereich der Kunst verlagert – wie die Äußerungen von Toufic und Groys nahelegen – läuft man Gefahr, die Bilder als rein ästhetische Artefakte zu betrachten und dabei ihre operative Macht innerhalb der gewaltvollen Konflikte zu vernachlässigen.

Eine zweite Lesart, die in der Literatur zu Märtyrerverzeugnissen vorherrscht, ist deren Interpretation als ›Waffen‹ in einem Bilderkrieg. Dies schließt an weit verbreitete Theorien aus der Terrorismusforschung an. Folgt man den Standardwerken von Bruce Hoffman, Herfried Münkler oder Peter Waldmann, lässt sich Terrorismus in erster Linie als Kommunikationsstrategie auffassen, in der Bilder eine Schlüsselposition einnehmen.⁸ Der Politikwissenschaftler Herfried Münkler beschreibt terroristische Attentate etwa als »eine Form der Kriegführung [...], in welcher der Kampf mit Waffen als Antriebsrad für den eigentlichen Kampf mit Bildern fungiert«⁹. Fotografien und Videos, die im Kontext militärischer Konflikte entstehen, werden zunehmend als effektive Waffen ernst genommen, die einerseits affizieren und öffentliche Meinungen beeinflussen, andererseits aber auch Gegenbilder provozieren und so eine regelrechte »visuelle Rüstungsspirale«¹⁰ auslösen können¹¹ In diesem Sinne wurden auch die nach Selbstmordattentaten zirkulierenden Videotestamente als an den Feind gerichtete »Gegenbild-

6 Boris Groys: »The Fate of Art in the Age of Terror«, in: Manon Slome und Joshua Simon (Hg.): *The Aesthetics of Terror*, Ausst.-Kat., Mailand: Charta 2009, S. 54–59, hier S. 54.

7 Ebd., S. 54.

8 Hoffman: *Terrorismus. Der unerklärte Krieg*; Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*, Hamburg: Rowohlt 2003; Peter Waldmann: *Terrorismus. Provokation der Macht* [1998], 3. Aufl., Hamburg: Murmann 2011.

9 Münkler: *Die neuen Kriege*, S. 197.

10 Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*, Göttingen: Wallstein Verlag 2005, S. 158ff.

11 Vgl. dazu auch die kritische Diskussion dieses ›Bilderkrieg‹-Topos von Ben O'Loughlin: »Images as Weapons of War: Representation, Mediation and Interpretation«, *Review of International Studies* 37/1 (2011), S. 71–91.

Munitionen«¹² beschrieben. Dem Medienwissenschaftler Nathan Roger zufolge veröffentlichen die verantwortlichen Milizen ihre Märtyrertestamente zu einem Zeitpunkt, an dem die Aufmerksamkeit der Medien bereits nachgelassen hat – einerseits mit dem Ziel, das öffentliche Interesse erneut anzukurbeln, andererseits, um unerwünschter Berichterstattung wieder ›eigene‹ Bilder entgegenzusetzen und damit die Deutungshoheit über die Anschläge zurückzugewinnen.¹³ Selbst wenn dies in einigen Fällen durchaus plausibel erscheint,¹⁴ trifft Rogers Einschätzung keineswegs auf alle Videotestamente zu. Zunächst lässt sich festhalten, dass Märtyrzerzeugnisse typischerweise noch am selben Tag direkt nach dem Anschlag veröffentlicht werden – und nicht erst als zeitversetzte Reaktion auf eine schwindende Medienöffentlichkeit oder als »Gegenbild-Munition« gerichtet auf unerwünschte Darstellungen in den feindlichen Medien.¹⁵ Schon ein erster Blick auf das Video von Sana Muhaydli legt außerdem nahe, dass Märtyrzerzeugnisse auch (und vielleicht sogar primär) an die eigenen Reihen adressiert sind: Neben Drohungen an die israelische Besatzungsmacht richtet die junge Frau persönliche Abschiedsworte an ihre Familie, beschwört ihre Treue zur Partei und formuliert einen direkten Appell zur Nachahmung (siehe dazu ausführlich Kapitel 3.1).

Im Unterschied zu Pressebildern, die das zerstörerische Ausmaß des Selbstmordanschlags festhalten und damit vor allem an der Verbreitung von Angst und Terror beteiligt sind, können die Videotestamente daher nur bedingt als ›Waffen‹ verstanden werden.¹⁶ Stattdessen rückt ein Video wie das von Muhaydli gerade die Vielzahl der Adressat*innen in den Fokus, die bei Selbstmordattentaten involviert werden. Von der Forschung wurde mehrfach betont, dass die Kommunikation nach ›innen‹ bei Selbstmordattentaten mindestens ebenso entscheidend ist wie die Kommunikation nach ›außen‹ mit dem jeweiligen Feind. Als wegweisend kann hierfür die Arbeit der Politikwissenschaftlerin Mia Bloom gelten, die am Beispiel der zweiten palästinensischen Intifada argumentiert, dass der Anstieg von

12 Nathan Roger: *Image Warfare in the War on Terror*, New York: Palgrave Macmillan 2013, S. 82.

13 Roger: *Image Warfare in the War on Terror*, S. 85.

14 So zitiert Roger das Bekenntnis von Mohammad Sidique Khan, einem der Selbstmordattentäter der Londoner U-Bahn Anschläge vom 7. Juli 2005, der explizit auf die erwartete negative Darstellung seiner Person in den Medien eingeht. Ebd., S. 93.

15 Wie die folgenden Analysen zeigen werden, stellt die zeitverzögerte Veröffentlichung der 9/11-Testamente in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar.

16 Damit unterscheiden sich die hier untersuchten Bilder von anderen Bildern des Terrors wie sie etwa von Charlotte Klonk erforscht wurden. Charlotte Klonk: *Terror: Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2017.

Selbstmordattentaten vor allem durch den Konkurrenzdruck zwischen den rivalisierenden Parteien zu erklären sei, die um Aufmerksamkeit innerhalb der Zivilbevölkerung wetteiferten.¹⁷ Versteht man das Selbstmordattentat als vielschichtigen Kommunikationsakt, der mehrere Gruppen zugleich adressiert,¹⁸ so erweisen sich auch die Funktionen der Märtyrerzeugnisse als weitaus vielfältiger, als es die Metapher der Waffe auszudrücken vermag. Wird das Märtyrerzeugnis allein als provokatives, an den Feind adressiertes Gegenbild verstanden, gerät zum einen dessen mobilisierende und legitimierende Wirkmacht aus dem Blick. Zum anderen bleibt die Frage unbeantwortet, ob und inwiefern Märtyrerzeugnisse schon zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme handlungsleitend wirken.

Weder die Definition als Kunst noch die Erklärung als Bilderkrieg kann die komplexe Funktion der Märtyrerzeugnisse vollständig erfassen. Wie ich im Folgenden argumentieren werde, eignen sich die Konzepte der Bildoperation und die der Zeugenschaft weitaus besser, um die unterschiedlichen Handlungsmodi dieser Bilder in den Blick zu rücken. Der Operationsbegriff hat zunächst den Vorteil, den Kontext gewaltvoller politischer Konflikte mit anzuzeigen – ohne dabei auf die problematischere Darstellung eines Bilderkriegs rekurrieren zu müssen. Im militärischen Kontext dient der Terminus meist zur Beschreibung von Kampfeinsätzen, die räumlich wie zeitlich aufeinander abgestimmt sind und einem festgelegten Plan folgen.¹⁹ Als Operationen werden aber nicht nur staatliche Militäreinsätze bezeichnet. So taucht der Begriff im arabischsprachigen Raum auch im Zusammenhang mit Selbstmordattentaten auf, die von den Verantwortlichen mitunter als ›Märtyrertod-Operationen‹ (*‘amalīya istiṣhādīya*) beschrieben wurden.²⁰ Auch in

17 Vgl. Mia Bloom: *Dying to Kill: The Allure of Suicide Terror*, New York: Columbia University Press 2005.

18 Cook und Allison zufolge lassen sich die Adressaten von Selbstmordattentaten in drei Gruppen einteilen: »(1) organization members (or strong ideological supporters of the organization), (2) sympathetic publics (including potential recruits), and (3) unsympathetic publics (enemies).« David Cook und Olivia Allison: *Understanding and Addressing Suicide Attacks: The Faith and Politics of Martyrdom Operations*, Westport: Praeger 2007, S. 88.

19 Vgl. die Bedeutungsübersicht »Operation« auf Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Operation> (zugegriffen am 6.6.2021).

20 Ein Begriff, der erstmals von der libanesischen Hisbollah in den 1980er Jahren geprägt wurde. Joseph Croitoru: *Der Märtyrer als Waffe: Die historischen Wurzeln des Selbstmordattentats*, München: Hanser 2003, S. 152. Die Umschrift des arabischen Alphabets richtet sich hier und im Folgenden nach den Normen der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DIN 31635).

der englischsprachigen Berichterstattung ist der Begriff der ›suicide operation‹ geläufig.²¹ Analog dazu erscheint der Begriff der Bildoperation in diesem Kontext besonders geeignet, um die funktionellen Zusammenhänge zwischen Bild, Martyrium und Gewalttat zu erfassen.

Das Konzept der Bildoperation wurde erstmals im Rahmen einer interdisziplinären Konferenz zur Diskussion gestellt, die 2014 vom Medienwissenschaftler Jens Eder und der Kunsthistorikerin Charlotte Klonk in Berlin veranstaltet wurde.²² Ein von ihnen herausgegebener Sammelband mit dem Titel *Image Operations. Visual Media and Political Conflict* (2017) stellt erste theoretische Überlegungen dazu vor. Zentraler Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass Bilder nicht nur reflektieren oder abbilden, sondern performative und konstitutive Rollen übernehmen – und damit in politische und militärische Handlungszusammenhänge eingebettet sind.²³ Damit schließt das Konzept an eine der zentralen Debatten der Bild-, Kultur- und Medienwissenschaften an. Im Jahr 2005 diagnostizierten Andreas Beyer und Markus Lohoff eine ›handlungsorientierte Wende‹ in der Kunst- und Bildwissenschaft, die den ›iconic turn‹ zunehmend ablöse.²⁴ Es gehe nicht mehr nur um den Befund einer ominösen Wirkmächtigkeit der Bilder, dem vielbeschworenen Mythos der ›Bilderflut‹, sondern um eine Untersuchung der vielfältigen Praktiken, an denen Bilder beteiligt sind. Die Frage nach den operativen Zusammenhängen von Bildern ist jedoch keineswegs neu. In seinem Buch *Art and Agency* unternahm Alfred Gell bereits 1998 den Versuch, Kunstwerke von ihrer Performativität her zu definieren, also weniger durch das was sie *bedeuten*, sondern durch das was sie *tun*. Er schreibt: »I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.«²⁵

21 Zu den Begrifflichkeiten siehe Assaf Moghadam: »Defining Suicide Terrorism«, in: Ami Pedahzur (Hg.): *Root Causes of Suicide Terrorism. The Globalization of Martyrdom*, London: Routledge 2006, S. 13–24, hier S. 15.

22 Die Konferenz Image Operations fand in Kooperation mit dem ici Berlin. Institute for Cultural Inquiry vom 10.-12. April 2014 in Berlin statt. Siehe <https://www.ici-berlin.org/events/image-operations/> (zugegriffen am 6.6.2021).

23 Vgl. Jens Eder und Charlotte Klonk: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester: Manchester University Press 2016, S. 1–22, hier S. 3.

24 Andreas Beyer und Markus Lohoff (Hg.): *Bild und Erkenntnis: Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik*, München: Deutscher Kunstverlag 2005, S. 9.

25 Alfred Gell: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 6.

In der neueren Bildwissenschaft der letzten Jahre hat die Frage nach der Handlungsmacht von Bildern wieder Konjunktur. Die Frage, *wer* hier handelt, wird jedoch ganz unterschiedlich beantwortet und es lassen sich grob zwei Pole aufzeigen: Auf der einen Seite wird das Bild als wirksames Instrument in Menschenhand aufgefasst – also das Handeln *mit* dem Bild in den Vordergrund gestellt; auf der anderen Seite rückt das Bild selbst als autonom handelnder Akteur in den Fokus. Wie oben bereits deutlich wurde, ist ein Großteil der kommunikations- und medientheoretischen Terrorismusforschung dem ersteren Pol zuzurechnen. Ist von Bildern als »Waffen« oder »Munitionen« die Rede, so wird damit in der Regel suggeriert, dass es ein menschliches Subjekt gibt, das »den Finger am Abzug« hält (auch wenn anerkannt wird, dass Bilder – wie Waffen – in gegnerische Hände geraten und folglich in unterschiedliche Richtungen wirken können). Ähnlich verhält es sich auch mit dem Begriff des »Bildhandelns«. Allein in der Etymologie des Wortes – im Bezug zur Hand – scheint sich bereits die Annahme eines menschlichen Akteurs zu verbergen. Diese Grundannahme zieht sich auch durch weite Teile der theoretischen Begriffsbestimmung. So geht die Philosophin Silvia Seja in ihrer Systematisierung verschiedener *Handlungstheorien des Bildes* (2009) stets stillschweigend von einem Subjekt aus, das auf unterschiedliche Weise *mit* Bildern agiert.²⁶ Eine eigene *agency* oder Handlungskompetenz wird den Bildern damit abgesprochen.

Schon aus diesem Grund bietet sich der Begriff der Bildoperation als weitaus offenere Beschreibungskategorie an. Im Gegensatz zur anthropozentrierten »Handlung« umfasst das Begriffsfeld der »Operation« auch nicht-menschliche Aktionen wie mathematische Rechengvorgänge oder Verfahren der elektronischen Datenverarbeitung, und kann somit auch müheloser auf die Operationen der Bilder selbst erweitert werden.²⁷ Wie Eder und Klöckl deutlich gemacht haben, geht das Konzept der Bildoperation weit über die Vorstellung eines intentionalen Handelns *mit* Bildern hinaus; gerade im Kontext politischer Konflikte können Bilder eine Eigendynamik entwickeln, die sich der Kontrolle derer entzieht, die sie hervorbringen, instrumentalisieren oder verbreiten. In ihrer Einleitung zu *Image Operations* betonen sie: »There are not only operations *on* images, *with* images and *through* images, but also operations *by* images.«²⁸

Mit der Einsicht, dass Bilder selbst als Akteure zu begreifen sind, die politische Konflikte beeinflussen oder überhaupt erst hervorbringen, ist der zweite der

26 Vgl. Silvia Seja: *Handlungstheorien des Bildes*, Köln: Halem Verlag 2009.

27 Vgl. die Bedeutungsübersicht »Operation« auf Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Operation> (zugegriffen am 6.6.2021).

28 Eder/Klöckl: »Introduction«, S. 13.

beiden Pole angesprochen. Diese Position wurde auf unterschiedliche Weise von Kunsthistorikern wie Hans Belting, Horst Bredekamp oder W.J.T. Mitchell vertreten.²⁹ Ihre Arbeit hat entscheidend dazu beigetragen, die Wirk- und Handlungsmacht der Bilder ernst zu nehmen – eine Perspektive, auf der auch das vorliegende Buch basiert. Im Extremfall kann eine solche Sichtweise jedoch einer »Re-Mythisierung der Bildermacht«³⁰ Vorschub leisten. So lautete der wiederholte Vorwurf an die neuere Bildwissenschaft, sie laufe Gefahr, Bilder als isolierte, scheinbar vom Menschen unabhängige Akteure zu betrachten. Damit gerate nicht nur deren kulturelle Gemachtheit aus dem Blickfeld, sondern auch die mit den Bildern verbundenen Machtpolitiken. Kunsthistorikerinnen wie Sigrid Schade und Silke Wenk wenden sich daher »gegen die Vorstellung von gleichsam aus sich heraus agierenden Bildern«³¹.

Mit dem Begriff der Bildoperation soll schließlich der Versuch unternommen werden, beide Pole des Bildhandelns zu vereinen. In der Einleitung zu *Image Operations* heißt es dazu: »[...] the causal field of image operations extends beyond the intentions of individual human agents who are ›doing things with pictures‹ (as in Kjörup 1974; cf. also Seja 2009; Schöttler 2013). Yet it also exceeds the immediate agency of images themselves (as in Bredekamp 2010).«³² Bilder werden also weder als passive Instrumente aufgefasst, die sich wie Waffen oder Schussmunition beherrschen lassen, noch können sie als vom Menschen losgelöste, autonom handelnde Akteure verabsolutiert und von ihren Produktions- und Rezeptionskontexten isoliert werden. Ähnliche Gedanken finden sich schon bei Alfred Gell, der Kunstobjekte als »secondary agents« beschreibt, die zwar durchaus über eine eigene »agency« verfügen, diese jedoch stets im Austausch mit den menschlichen »primary agents« entfalten.³³ Den Bildern selbst wird demzufolge keine eigene, »intrinsische« Natur zugesprochen, die unabhängig von ihrem relationalen Kontext existieren könnte. In diesem Spannungsfeld zwischen Instrumentalisierung einerseits und Eigendynamik oder Widerständigkeit andererseits sollen die Märtyrerzeugnisse in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

29 Vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001; W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press 2005; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

30 Schade/Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*, S. 8.

31 Ebd.

32 Eder/Klonk: »Introduction«, S. 12.

33 Gell: *Art and Agency*, S. 20.