

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

As human animals ›We~~s~~ suffer

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

4.1.2 ›Vicinity to Obscenity‹: Das Videoerlebnis TOD

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

Graham Greene 1962: 155

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Letztere Wahrnehmung ist insbesondere auch dann Gegenstand von Kommentaren, wenn auf Basis (vermeintlich) militärischer, waffentechnischer oder medizinischer Expertise die Echtheit des Videos in Zweifel gezogen wird (vgl. stevethuh1@GazpromFan 18 2013a; Sebastian McCann@GazpromFan 18 2013a; Mayor Milford Meanswell@GazpromFan 18 2013a).

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

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

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

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

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

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

»**seanyboyo1969** bulan!TWAT Features"ciomag allah can eat my shit!« (GazpromFan 18 2013a)

»**bulan ciomag** +seanyboyo1969 do you kiss you're mother after you talk shit? :D« (GazpromFan 18 2013a)

»**seanyboyo1969** No but i do your mother, !!!!!« (GazpromFan 18 2013a)

»**bulan ciomag** +seanyboyo1969 mother fucker? o.O« (GazpromFan 18 2013a)

»**seanyboyo1969** Sad that you think your poor mother is in hell??? what the fuck she do to you? Your [sic] a silly little muslimbummerboy! Tell you what she'll be enjoying herself to the extreme whilst little bulan(could be Mulan?) bummerboy wishes to blow up a kindergarten filled with non muslim kids so he get into allah's brothel & be sodomized by strap on dicks wielded by hairy Arab chicks!« (GazpromFan 18 2013a)

»**bulan ciomag** +seanyboyo1969 lmfao facken retard :D you watched too many porn movies hehehe« (GazpromFan 18 2013a)

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

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

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

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

»**I.c You** That was a satisfying fap« (GazpromFan 18 2013a)

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

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

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

netration die vermeintlich sichtbare bzw. sichtbargemachte Durchdringung des Schädels mit der Kugel des Scharfschützen. Zum anderen kommt das damit verbundene plötzliche Ausdringen der Blut- und Gehirnmasse dem ›money shot¹⁷ im Pornogenre gleich, in dem die Ejakulation als visueller Nachweis der Lust gilt (vgl. ebd.: 8). Der Höhepunkt des Todesakts wird damit durch die vermeintlich herauschießende Blut- und Gehirnmasse in Folge der projektilen Penetration des Schädels visualisiert und ›the perverse pleasure of witnessing the involuntary spasm of death‹ (ebd.: 193) wird zum Surrogat für das voyeuristische Vergnügen im visuellen Erleben des unwillkürlichen, orgastischen Spasmus. Gleichzeitig suggeriert uns die Überlagerung des *Syria-Tube*-Videos mit diesen pornografischen Pervertierungen des Sexual- und Todesaktes eine Vereindeutigung der Wahrnehmung des Todes des Anderen, die diesen gemeinsam mit der Überschreibung mit einer Westernfiktion weiter in die Nähe einer unterhaltenden Obszönität rückt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»18+ WARNING: GRAPHIC CONTENT – CONTAINS RAW FOOTAGE

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

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

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

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

¹⁹ Unter dem Label *Syria Tube* sind weitere Videos verfügbar, die in gleicher Manier den Tod in Kampfhandlungen im Syrienkonflikt ausstellen und mokieren (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=blZBkCNJH_0&t=80s> (*18+not for shock! One FSA terrorist killed, another wounded by shrapnel shells in Idlib*); <<https://www.youtube.com/watch?v=CmOCtbhtotw>> (*18+ not for shock! just for fun ; Syria FSA attack on SAA outpost goes wrong*). Daneben finden sich zahlreiche Videos, die eine Todesmokerie durch die Nachstellung von bekannten Szenen des gewalt-samen Todes durch Enthauptung zeigen, die mit einem Spott-Tanz aufgelöst wird (vgl. <<https://www.youtube.com/watch?v=eeCXWgPc2kl>> (*Man killed in front of camera*); <<https://www.youtube.com/watch?v=sV4mHrgWS1k>> (*Head Cutting Video Most Horrible 2 watch*); <<https://www.youtube.com/watch?v=rF5-BVwmV9M>> (*talibans cutting man's head off*)). Weisen diese Videos auch zunächst keinen Bezug zum Syrienkonflikt auf, stellt sich dieser in dem Moment her, wenn das Mokerie-Motiv im Zuge des Aufkommens und der Verbreitung der IS-Enthauptungsvideos Mitte 2014 zur Verspottung des IS genutzt wird. Siehe hierzu auch Kapitel 4.4.1.

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

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

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

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

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

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

4.2 Enthüllungsmomente einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts

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

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

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

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

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

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

21 Das Video ist auf YouTube abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=oovGmF2qSkQ>>. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.20 zu finden. Der im Video stattfindende Verweis auf einen Wunsch nach Freiheit, ist als eine Referenz an die Sprechchöre während der Straßenproteste im frühen Syrienkonflikt zu sehen (vgl. Kapitel 3.2).

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Anfang Februar 2012 startete die syrische Armee eine Großoffensive auf die damalige Rebellenhochburg in Homs, die zu hohen Verlusten für die Rebellen führte (vgl. Spiegel Online 2012; Süddeutsche Zeitung 2014a). Das CBS Video ist auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=Ov9F8vf0_WI> abrufbar.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

de am 06.09.2013 auf einem YouTube-Kanal veröffentlicht, der Affiliationen zur Syrischen Armee und zum Assad Regime vermuten lässt. Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.21 zu finden. Der CNN-Bericht zum Video ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=LEZUraRorI0&t=20s>> abrufbar.

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

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

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

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

Horror, Slasher, Snuff

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

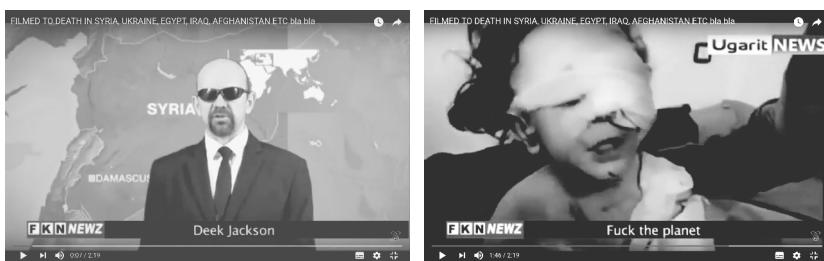
4.2.3 »FILMED TO DEATH IN SYRIA, [...]«: ›No Cease-Viewing‹

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

»Please! The ratings are killing us!«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33 Das Original-Video wurde erstmals auf dem sozialen Netzwerk Diaspora über den Account des al-Hayat Media Centers – eines der offiziellen Medienzentren des IS – veröffentlicht. Später erschien das Video auch auf YouTube, wurde aber bereits nach einer Stunde von den Betreibern wegen des Verstoßes gegen die Richtlinien zu Gewaltdarstellungen auf der Plattform wieder entfernt. Andere Plattformen wie Diaspora oder LiveLeak zensierten das Video (vgl. Friis 2015: 725, 740 u. 742). Auf YouTube finden sich heute nur noch Ausschnitte oder zensierte Versionen des Videos (vgl. bspw. Era Clinton (2014): *Documentary Films – Original No Beheading -James Wright Foley Video* <<https://www.youtube.com/watch?v=oZRK6vFdEow&t=42s>> oder Rebecca's News (2014): *Horrifying Video. James Foley beheading, ISIS Terrorists Behead American Journalist* <<https://www.youtube.com/watch?v=G0yaJNKTjzw&t=20s&pbptr=153656>>).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In eigener Weise manifestiert sich damit in den IS-Enthauptungsvideos die, wie es Thomas Macho benannt hat, spannende Dynamik der Todessituation, »die in der Dialektik zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit besteht« (Belting/Macho 2007: 251), wenn sich die radikale Kommunikationsverweigerung des Toten auf den Todesmoment selbst ausweitet. In den Videos materialisiert sich der ambivalente Schrecken des Todes, der als »negativer Sachverhalt« (Gehring 2010: 9) des anwesenden Abwesenden eine Unbegreiflichkeit anzeigt, die uns zugleich fasziniert und beängstigt. Das eine besondere Moment der IS-Enthauptungsvideos – das, was seine Effekträchtigkeit hervorbringt – liegt damit in ihrer ausgeklügelten Inszenierung eines nicht-sichtbaren Todes. Das zweite Moment liegt in der Zielgerichtetetheit der ausgesprochenen und vollzogenen Bedrohung im Video, die sich nicht bloß an die explizit adressierte US-Regierung in Person von Barak Obama wendet. Implizit werden auch wir als Betrachtende durch die Verletzung unserer (nationalen) Selbstvorstellung eingeschlossen, indem in dem Video eine Figuration der Lebensbedrohung mit der Figuration des Todes schocks interferiert.

Im Folgenden richtet sich unser Blick zunächst auf das figurative Zusammenspiel innerhalb der vermeintlichen Nicht-in-Szene-Setzung des Todes des US-amerikanischen Journalisten James Foley, dem Enthauptungsvideo des Nicholas Berg und den damit verbundenen Skandalen um die Folterbilder aus Abu Ghraib und Guantanamo Bay. Als verbindendes Element dieser unterschiedlichen Ereignisse tritt hierbei der orangene Jumpsuit auf. Als ein zentraler Bedeutungsträger bestimmt er die Wahrnehmung der IS-Enthauptungsvideos wesentlich mit. Während in diesem ersten Abschnitt vor allem die Ausführungen von Cori E. Damber, Simone Molin Friis und Kanar Patruss unseren Blick informieren, wenden wir uns im zweiten Abschnitt mit dem Horror einer identitären Grenzverletzung, der sich im IS-Enthauptungsvideos manifestieren, wieder stärker den Ausführungen von Talal Asad und Judith Butler zu. In der Oszillation zwischen Angst und Spektakel wird hier insbesondere in der Überlagerung mit Selfie-Reaktionsvideos eine Politik des Affekts in der Betrachtung des Todes des Anderen sichtbar, mit der sich der Erzählmodus der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos zu einer Betrachtung der Betrachtung verschiebt.

4.3.1 Der orangene Jumpsuit und die Botschaft an uns

Der IS ist bekannt für seine umfangreiche und professionelle Video- und Social-Media-Propaganda, die strukturell und strategisch in seinem institutionellen Aufbau verankert ist. Er verfügt über eine eigene Medienkommission, die die Aufsicht über die Propaganda zur Sicherung von neuen Kämpfenden und finanzieller Unterstützung hat und als Kontakt für westliche Akteure und internationale Regierungen agiert (vgl. Bilal 2015; BfV 2015a).³⁷ In der Herstellung und Verbreitung seiner Medienprodukte greift der IS ebenso auf Hightech-Equipment wie auf ein breites Wissen über Film- und Produktionstechniken und über die Distribution und Rezeption von Medienprodukten zurück. Dieses Knowhow eignete er sich dabei nicht nur über professionelle Anhänger an, sondern mitunter auch gewaltsam, indem er z.B. internationale Journalisten entführte und zwang für sich Propagandamaterial zu produzieren (vgl. RWB 2016: 19f.).

Entsprechend dieser Medienvesiertheit vermittelt das Video der Enthauptung des James Foley aus medienästhetischer Sicht einen professionellen Eindruck: Zum einen scheint die ›mise en scène‹ der ›A-Message-to-America‹-Sequenz bis ins Detail durchdacht und angeordnet zu sein (vgl. Friis 2015: 743). Insbesondere der orangene Jumpsuit ist in dieser ein symbolisches Schlüsselement: Bekannt als die übliche Bekleidung der Insassen des umstrittenen US-amerikanischen Gefangenengelagers Guantanamo Bay, seit die ersten Bilder von Gefangenen im Jahr 2002 veröffentlicht wurden, ist der orangene Jumpsuit mit den wiederkehrenden Skandalen um die schlechte Behandlung von Gefängnisinsassen in Guantanamo Bay verknüpft (vgl. Dauber 2009: 70ff.). Errichtet im Zuge des US-amerikanisch initiierten Krieges gegen den Terror in Reaktion auf die Anschläge des 11. Septembers, steht das Gefangenengelager Guantanamo Bay in direkter Beziehung zum Afghanistankrieg seit 2001 und zum Irakkrieg 2003, mit denen zunächst die Taliban und al-Qaida und dann während der Bürgerkriegsphase des Iraks auch der IS (einschließlich seiner Vorläufer) im Visier US-militärischer Aktivitäten standen (vgl. bpb 2013; Buchta 2016). Später war der orangene Jumpsuit dann auch bei Gefangenen auf den Bildern des Abu-Ghraib-Skandals im Jahr 2004 zu sehen (vgl. Dauber 2009: 73). Bereits in den Videos der Enthauptungen von Daniel Pearl und Nicholas Berg wurde dabei auf den orangenen Jumpsuit zurückgegriffen, der vor allem die Wahrnehmung der Enthauptung des Nicholas Berg für ein westliches Publikum

³⁷ Zum IS gehören vier Medienorganisationen, die verschiedene Onlinemagazine, Radiostationen und Onlineblogs unterhalten und allgemein die Medienpräsenz verwalten. Das al-Hayat Media Center richtet sich mit mehrsprachigen Veröffentlichungen u.a. in Englisch und Deutsch, an ein internationales Publikum, während die übrigen drei Organisationen – al-Furqan Media, al-It'isam Media und Ajnad Media (Anashid) – sich ausschließlich an ein arabischsprachiges Publikum wenden. (vgl. Bilal 2015; BfV 2015a)

negativ auflud. Durch die explizite Begründung der Hinrichtung mit den stattgefundenen Misshandlungen muslimischer Insassen in Abu Ghraib wurde der Tod von Nicholas Berg, wie es Cori E. Dauber vorschlägt, uns als westliche Rezipierende des Videos und Adressaten seiner Botschaft angelastet: »Nicholas Berg [...] died for our sins, and the use of the jumpsuit was a visual method for making the point unmistakable and preparing it to cross any language barriers.« (Dauber 2009: 75f.) Mit dem Wiederaufgreifen des orangenen Jumpsuits im Video der Enthauptung des James Foley baut der IS auf ebendiese Vergeltungs- und Beschuldigungssymbolik auf und spricht uns als Betrachtende und Zugehörige und Verbündete der Nation, die die angezeigten Misshandlungen ihrer Regierung billigten, direkt an. Der orangene Jumpsuit deute dabei auf den Status des IS als legitime politische Staatsmacht hin, die den gleichen Normen folgt wie die US-amerikanische: »Who wears these outfits? Detainees. And who takes detainees? Those with some authority and legitimacy. After all, we hold detainees, we do not kidnap hostages.« (ebd.: 77)

Damit wird sichtbar, dass diese Szene auf uns als Betrachtende nicht bloß erschreckend und entsetzend wirken soll, als dass die ausgesprochene Lebensbedrohung in dem Moment, in dem sie im Video realisiert wird und anschließend erneut ausgesprochen wird, um nur wenige Wochen später mit dem Enthauptungsvideo des Steven Sotloff ebenfalls vollzogen zu werden, potentiell auch auf uns als Betrachtende zeigt. Diese kaskadische Performanz der IS-Enthauptungsvideos soll insofern auch sympathisieren, als dass die wiederholte Realisierung der ausgesprochenen Lebensbedrohung das angezeigte Fehlverhalten der US-amerikanischen Regierung und das rechtmäßige Handeln des IS als legitime Staatsmacht bestärkt.

»I died that day [...]: Die Inszenierung eines Nicht-Lebens

Daneben ist als ein weiterer Effekt eine Verkehrung einer Unterwerfungsgeste in der Symbolik des orangenen Jumpsuits eingeschrieben. Das erste Bild von Gefangenen im orangenen Jumpsuit bei ihrer Ankunft auf Guantanamo Bay in Kuba wurde als ein ultimatives visuelles Statement wahrgenommen, dass die in Afghanistan gefangengenommen (so bezeichneten) Terroristen nicht bloß unter US-amerikanischer Kontrolle, sondern unter US-amerikanischem Gehorsam standen (vgl. ebd.: 73). In diesem Bild sind mehrere Gefangene auf den Boden kniend in zwei Reihen angeordnet zu sehen. Die Rücken der Gefangenen sind zueinander gewandt. Ihre Hände sind hinter dem Rücken zusammengebunden. Ihre Augen sind verbunden (vgl. Dauber 2009: 70f.). An diese Unterwerfungsgeste anschließend, versagte die US-amerikanische Regierung den Insassen in Guantanamo Bay den Status als Kriegsgefangene unter dem Schutz der Genfer Konventionen und rief sie stattdessen als feindliche Kombattanten aus (vgl. Yekani 2012: 69). Später

Bilder aus dem berüchtigten Camp X-Ray³⁸ von Insassen im zu diesem Zeitpunkt bereits ikonischen orangenen Jumpsuit, weiteten diese Unterwerfungsgeste dann weiter auf die existentielle Selbstbestimmung aus: Unter Anwendung sogenannter berührungsloser Foltermethoden wurden die Insassen ihrer sensorischen Stimuli beraubt und in einem ungeschützten Außengelände einer ununterbrochenen Überwachung ausgesetzt, um die Selbstverletzung – insbesondere einen Selbstmord als letzte Form der Souveränität über das eigene Leben – der Insassen zu verhindern. Während Yekani (ebd.: 7of.) in diesen Bildern eine Schwellenexistenz der Insassen in Guantanamo Bay zwischen Leben und Tod angezeigt sieht, wird mit Butler (2009: 13f.) der Versuch der Herstellung eines Nicht-Lebens – eines Lebens, das nicht als Leben zählt – sichtbar: Die Bilder aus Camp X-Ray liefern die Sichtbarkeit eines nicht-lebenden, nicht-toten Körpers, der auf ein Eigentum einer fremden Staatsmacht reduziert ist. Dabei ist ihm die Prekarität des Lebens im Sinn seiner Verletz-, Zerstör- und Missachtbarkeit bis hin zum Tode abgesprochen, wenn die verletzenden Akte einer berührungslosen Folter dieser Staatsmacht als erhaltende Maßnahmen dieses Nicht-Lebens in Erscheinung treten.

Eine ähnliche Unterwerfungsgeste liegt auch im IS-Enthauptungsvideo, allerdings mit vertauschten Rollen: Die Kennzeichnung als feindlicher Kämpfer, der im ikonischen orangenen Jumpsuit einer fremden Staatsmacht untergeordnet und dem die Souveränität über das eigene Leben abgesprochen wird, trifft hier einen US-amerikanischen Journalisten, der für die als illegitim gekennzeichneten Taten seiner Regierung unter dem Souveränitätsanspruch des IS hingerichtet wird. Insbesondere die Benennung des postdatierten Zeitpunkts des eigenen Todes im Statement des James Foley zeigt eine nicht mehr vorhandene Souveränität über das eigene Leben und seinen Status als Nicht-Lebender zum Zeitpunkt der Videoaufzeichnung an:

»I call on my friends, family and loved ones to rise up against my real killers, the U.S. government. For what will happen to me is only a result of their complacency criminality. My message to my beloved parents: Save me some dignity and don't accept any legal compensation for my death from the same people who effectively hit the last nail in my coffin with their recent aerial campaign in Iraq. I call on my brother John, who is a member of the U.S. Air Force: Think about what you are doing. Think about the lives you destroy including those of your own family. I call on you, John. Think about who made the decision to bomb Iraq

38 Camp X-Ray auf Guantanamo Bay wurde nach den Anschlägen des 11. Septembers Ende 2001 errichtet (vgl. Gebauer 2008). Die skandalisierten Bilder aus dem Jahr 2002 von den ankommenden Insassen in Camp X-Ray wurden dabei von der US-amerikanischen Regierung mit der Intention und einer entsprechenden Kontextualisierung veröffentlicht, um die angemessene Behandlung der Insassen zu beweisen. Allerdings hatten diese Bilder in der öffentlichen Debatte einen gegenteiligen Effekt. (vgl. Yekani 2012: 7of.)

recently, who killed those people – who ever they may have been. Think John! Who did they really kill? Did they think about me or my family when they made that decision? **I died that day, John. When your colleagues dropped that bomb on those people, they signed my death certificate. I wish I had more time. I wish I could have a hope for freedom and see my family once again, but that ship has sailed.** I guess, all in all, I wish I wasn't American.« (TrinLingua Daniyar NAURIZ 2014: 02:01-03:22 [Hervorh. MM])

Mit dieser postdatierten Erklärung des eigenen Todes wird James Foley im Video nicht bloß als lebender Toter inszeniert – ein symbolischer Zustand, der durch die Ikonografie des orangenen Jumpsuits gestützt wird, wenn in den Fotografien von Camp X-Ray die Insassen, abgebildet im Augenblick ihrer Folterung, in eine Art Schwellendasein zwischen Leben und Tod ohne eigene Handlungsmacht versetzt werden (vgl. Yekani 2012: 70f.). Er tritt als ein Nicht-Lebender in Erscheinung: ein Lebender, dessen Leben nicht mehr als Leben zählt, weil ihm seine Prekarität im Leben bereits in dem Augenblick als die US-amerikanische Regierung einen militärischen Angriff gegen den IS führte, genommen wurde. Im Video visualisiert sich diese postdatierte Todeserklärung in einem Splitscreen, der links ein Foto des im Statement adressierten Bruders von James Foley in militärischer Einsatzkleidung³⁹ zeigt während rechts die Statementszene zu sehen ist. (vgl. Abb. 26)

Die Frage von Leben oder Tod ist in diesem Sinn nicht ausschließlich in Hinblick auf eine organisch körperliche Unversehrtheit zu beantworten. Sie muss auch dahingehend betrachtet werden, wessen Leben als Leben bzw. wessen Tod als Tod im Kontext bestimmter diskursiver und ästhetischer Rahmungen als solches bzw. als solcher sichtbar und anerkannt wird. Als Dokument der eigenen Todeserklärung, das postmortem veröffentlicht wird, verweist das Videostatement des James Foley dabei auf die frühen Märtyrervideos libanesischer Selbstmordattentäter, die sich mit ihrer vorwegnehmenden Todeserklärung als lebende Märtyrer inszenierten und damit das Martyrium bereits vor seinem Ereignen konstituierten (vgl. Kapitel 3.2). Anders als in den libanesischen Märtyrervideos wird der Todeszeitpunkt hier jedoch nicht in einem vorhersagenden Gestus in eine noch stattzufindende Zukunft eingeschrieben, sondern nachträglich in eine bereits stattgefundene Vergangenheit. Wird die Handlungsmacht der Selbstmordattentäter als existentielle Selbstbestimmung in den libanesischen Märtyrervideos dabei von dem eigenen Leben auf die Deutungshoheit über den eigenen Tod ausgeweitet, wird diese Handlungsmacht im Statement des James Foley aufgrund einer vermeintlich

39 Fotos seines Bruders im Outfit der US-amerikanischen Luftwaffe auf seinem Laptop sollen dabei die Aufmerksamkeit der Entführenden besonders auf James Foley gelenkt haben (vgl. Gould/Robinson 2014).

Abb. 26: *TrinLingua Daniyar NAURIZ (2014): Full Uncensored Video of the James Foley Beheading*



illegitimen Aggression gegenüber dem IS an diesen als legitimen, politischen Souverän überschrieben. Die Todesursache jedoch wird in das Außerhalb eines in der Videosequenz dokumentierten Ereignisses verschoben, das als bereits stattgefundenes nicht im Einflussbereich des mit der Kamera dokumentierten Geschehens liegt. In dieser Logik einer nachträglichen Fremdzuschreibung ist der Tod dann nicht dem IS, sondern der US-amerikanischen Regierung anzulasten. Die elliptische Todeseinstellung des Videos scheint dann eben dieser Logik zu folgen, wenn der Tod des James Foley nicht-sichtbar mit dem Akt der Enthauptung durch einen Kämpfer des IS stattfindet, sondern sich bereits mit einem vergangenen Angriff des US-amerikanischen Militärs vollzogen haben soll.

»You are no longer fighting an insurgency«: Die gewaltsame Identitätspolitik des IS

In diesem Sinn funktionieren die westlichen Enthaupteten in den IS-Enthauptungs-videos dann nicht als symbolische Stellvertretende für ihre Nationalstaaten, wie es Patruss (2016: 82) mit ihrem Vergleich der IS-Enthauptungen mit den Dekapitationen während der Französischen Revolution vorschlägt. Ebenso wenig werden die Taten gegen sie als stellvertretende Handlungen gegen ihre Nationalstaaten durchgeführt. Vielmehr sollen die Enthaupteten innerhalb der kaskadischen Performanz der Lebensbedrohung in den IS-Enthauptungsvideos das Versagen ihrer

Nationalstaaten symbolisieren: Ihre Regierung war wiederholt nicht in der Lage oder gewillt, sie vor dieser Lebensbedrohung zu schützen und vor dem daraus resultierenden, selbstverschuldeten Tod zu bewahren, während sich der IS als mögliche (und bessere) alternative Staatsmacht präsentierte. In den Enthauptungsvideos wird die im Video ausgestellte eigene Verletzbarkeit des IS zur Bedingung und gleichzeitigen Legitimierung seines politischen Souveränitätsanspruchs, wenn ausschließlich aus dieser eigenen Verletzbarkeit heraus die Ermächtigung zur (Gegen-)Verletzung erwächst und dies zum grundlegenden Argument seiner gewaltsausübung Identitätspolitik avanciert.⁴⁰

Dies unterstreichen auch die Statements des James Foley und des Jihadi John im Video, die mit einer stoischen Regungslosigkeit – unterbrochen nur durch die drohende Gebärde des angehobenen Messers in die Kamera von Jihadi John – vorgelesen werden. Während im Statement des James Foley eine Diskreditierung und Delegitimierung der US-amerikanischen Regierung als seine Mörder und ihr militärisches Handeln als selbstgerechte Kriminalität stattfindet und diese mit dem ausgesprochenen Wunsch, nicht Amerikaner zu sein, abgeschlossen wird, setzt das Statement des Jihadi John hieran an:

»This is James Wright Foley, **an American citizen of your country**. As a government you have been at the forefront of the aggression towards the Islamic State. You have plotted against us and have gone far out the way to find reasons to interfere in our affairs. Today your military air force is attacking us daily in Iraq. Your strikes caused casualties amongst Muslims. **You are no longer fighting an insurgency. We are an Islamic army and a state that has been accepted by a large number of Muslims worldwide.** So, effectively, any aggression towards the Islamic State is an aggression towards Muslims from all roots of life who have accepted the Islamic Caliphate as their leadership. **So, any attempt by you, Obama, to deny the Muslims their rights of living in safety under the Islamic Caliphate will result in bloodshed of your people.**« (TrinLingua Daniyar NAURIZ 2014: 03:25-04:19 [Hervorh. MM])

Nicht länger kämpfe die US-Regierung gegen eine aufständische Gruppierung, sondern gegen eine Islamische Armee eines legitimen Staates für Muslime auf der ganzen Welt. Jeder Versuch, den Muslimen ihr Recht unter dem Schutz des Islamischen Kalifats zu leben zu versagen, werde zum Blutvergießen der Menschen unter US-amerikanischem Führungsanspruch führen. Zusammen behaupten die beiden Statements damit, dass die US-amerikanische Regierung einen ihrer Staatsbürger, für dessen Schutz und Sicherheit sie verantwortlich ist, wissentlich für ihre Inter-

40 Diese Argumentationslogik kritisiert auch Deuber-Mankowsky (2013c: 198) an einer rechts-populistischen Identitätspolitik.

essen opfere. Dahingegen tue der Islamische Staat alles dafür, um seinen Bürgern den Schutz und die Lebenssicherheit zu verschaffen, die ihnen zusteht.

Mit seinem britischen Akzent, der ihn als einen IS-Anhänger entsprechender Herkunft ausweist,⁴¹ funktioniert dabei die Figur des Jihadi John im Rahmen einer gewaltsamen Identitätspolitik als visueller Beweis der Fähigkeit des IS, potentiell als alternative Staatsmacht für uns als westliche Betrachtende agieren zu können. Dies allerdings nur unter der Voraussetzung, dass wir, wie es mit der Figur des James Foley und der – zu späten – Absage seiner nationalen Identität im Video vorgeführt wird, bereit sind unserer nationalen Identität zu entsagen und den IS als legitime Staatsmacht zu akzeptieren. Überlagert sich diese Wahrnehmung mit dem breiten Korpus an Medienveröffentlichungen des IS, die sich einer Glorifizierung des Kampfes für denselben und der Utopisierung des Lebens im Islamischen Kalifat widmen (vgl. Winter 2015: 17ff.), wird die Figur des Jihadi John zu einem Vorreiter bzw. Vorkämpfer, dessen Beispiel andere folgen sollten und auch vermeintlich gefolgt sind.⁴²

Auch wenn der Akt der Enthauptung selbst dabei im Video nicht enthalten ist, funktioniert der im Anschluss an die Souveränitätserklärung präsentierte enthauptete Körper des James Foley als performierter Souveränitätsanspruch des IS (vgl. Patruss 2016: 84). Denn der Enthauptungsvorgang ist als bewusste Leerstelle dem Video insofern inhärent, als dass nicht nur die Andeutung des Aktes der Enthauptung und sein Resultat ein imaginiertes Bild der Enthauptung bei uns als Betrachtende auslösen. Auch die Bildmontage der Enthauptungssequenz – die Ausblende mit dem Ansetzen des Messers an der Kehle des James Foleys und die anschließende Einblende seines enthaupteten Körpers – verweisen zunächst auf eine gezielte Auslassung des Aktes der Enthauptung. Als scheinbar geplante Auslassung lässt die

41 Die Herkunft des Jihadi John war nicht nur in der unmittelbaren Veröffentlichungsphase der IS-Enthauptungsvideos ein großes Thema in den westlichen Nachrichtenmedien (vgl. u.a. Welt 2014a; Spiegel Online 2014b u. 2014c). Seine Geschichte wurde auch von dem Journalisten Robert Verkaik geschrieben und 2016 als Buch veröffentlicht (vgl. Verkaik 2016).

42 So verzeichnete das Bundesamt für Verfassungsschutz eine verstärkte Reisebewegung von deutschen Islamisten nach Syrien und Irak sowie eine steigende Zahl an Rekrutierungen aus westlichen Ländern unter Jugendlichen und jungen Erwachsenen seit Sommer 2014 (vgl. BfV 2015b u. 2018), die zeitlich mit der Veröffentlichung der Enthauptungsvideos korreliert: Die statistischen Daten der Entwicklung der Ausreisezahlen weisen im Zeitraum Januar 2013 bis April 2018 den größten Anstieg von 330 erfassten ausgereisten Personen innerhalb eines Jahres für 2014 aus, wobei von August bis September 2014 mit 50 registrierten Ausreisenden der höchste Anstieg innerhalb eines Monats angegeben wird (vgl. BfV 2018). Aufgrund der zeitlichen Koinzidenz mit der Veröffentlichung der IS-Enthauptungsvideos lässt sich damit ein Zusammenhang zwischen dem Erscheinen der Videos und der Ausreisebewegung von deutschen Islamisten vermuten. Für belastbare Aussagen zu diesem Zusammenhang müssten allerdings weitere Indikatoren (bspw. zur Motivation der Ausreisenden und zum tatsächlichen Betätigungsfeld im Irak oder Syrien) herangezogen werden.

fehlende Todeseinstellung im Video auf diese Weise den Eindruck einer bewussten Medientaktik entstehen, die das Video massentauglich macht. Die Herstellung dieser Sendefähigkeit für traditionelle Massenmedie wie auch der Veröffentlichungsfähigkeit auf regulären Social-Media-Plattformen, verschaffte der Performierung der Souveränitätserklärung des IS eine möglichst breite Rezeption. (vgl. Dauber 2009: 20; Diez 2014; Setz 2014) Insofern greift hier auch Patruss' (2016: 84) Einschätzung, wenn sie mit Verweis auf Foucault in den IS-Enthauptungsvideos eine Videomanifestation des Spektakels einer öffentlichen Hinrichtung sieht, die als eine visuelle Demonstration der politischen Macht des Souveräns und seines Rechts zu töten funktioniert. Als gezielte Auslassung einer extremen Enthauptungseinstellung schafft der IS so gesehen ein visuelles und imaginatives Spektakel einer Überlegenheitsdemonstration, die auf uns als Betrachtende bedrohend und zur selben Zeit imponierend wirken soll, um uns den IS als mächtigen (und besseren) Souveränen zu präsentieren.

Der Einsatz der beiden verwendeten Einstellungsformate in der ›A-Message-to-America‹-Sequenz – eine halbtotale Frontaleinstellung und eine halbnahe Profileinstellung mit diagonaler Achse – verstärken hierbei die theatralische Inszenierung der Hinrichtung. Zunächst findet ein lebhafter Wechsel während des Statements des James Foley zwischen beiden Einstellungsformaten statt, bis dann mit der persönlichen Adressierung des Bruders und der nachträglichen Erklärung seines eigenen Todeszeitpunkts die halbnahe Profileinstellung beibehalten wird. Diese lässt zwar eine größere Nähe zu den Figuren zu, bestätigt jedoch zur selben Zeit unsere Funktion als außenstehende Beobachtende in der Betrachtung des bevorstehenden Todes des Anderen, wenn in dieser Einstellung kein Blickkontakt zwischen den Figuren und uns als Betrachtende besteht und diese uns damit nicht direkt ansprechen. Erst mit dem Statement des Jihadi John wechselt das Einstellungsformat wieder zurück in die halbtotale Frontaleinstellung mit einem direkten Blickkontakt zwischen Figuren und Betrachtenden. Diese wird immer wieder dann eingenommen, wenn die Adressierung und Bedrohung der Betrachtenden – explizit gegenüber der US-amerikanischen Regierung und implizit gegenüber uns – unterstrichen werden soll. Der Formatwechsel in diesen aufeinanderfolgenden Einstellungen suggeriert dabei, dass der Tod des James Foley ein Tod des Anderen bleiben kann: Die performierte Lebensbedrohung im Video muss nicht zu unserem Tod werden, wenn wir den IS als souveräne und legitime Staatsmacht akzeptieren und annehmen.

Zurückblickend auf das eingangs zitierte Statement des syrischen Filmemachers Ossama Mohammed, ist das syrische Volk mit dem IS-Enthauptungsvideos dann tatsächlich nicht nur von der Bildfläche verschwunden, weil seine Bilder von den Bildern terroristischer Akte einer jihadistischen Gruppierung aus der internationalen Medienberichterstattung verdrängt wurden. Auch steht das syrische Volk nicht mehr im politischen Fokus des Syrienkonflikts. Denn mit dem Versuch der

Delegitimierung einer westlichen Staatsmacht und der Erschütterung eines nationalen Zugehörigkeitsgefühls stehen wir selbst als Betrachtende und Adressierte der im Enthauptungsvideo performierten Lebensbedrohung und Souveränitätserklärung im Visier der medialen Kampfpraxis und gewaltsamen Identitätspolitik des IS. In dieser Politik der Bedeutung steht damit nicht mehr ein widerständiger Überlebenskampf eines videografierenden syrischen Volkes im Mittelpunkt, das kollektive Aussagen hervorbringt, indem es mit den Handy-Todesvideos Ereignisse schafft, die der Kontrolle entgehen (vgl. Deuber-Mankowsky 2012: 29f.; Kapitel 3.4.1). Diese Politik der Bedeutung kreist um einen Kampf der Nationenbildung: Es ist ein Kampf um die bedrohten Grenzen bereits bestehender und die zu ziehenden Grenzen sich noch konsolidierender Nationen und Identitäten. Es ist ein Kampf, in dem sich eine Politik der Bedeutung mit einer Politik des Affekts verbindet.

4.3.2 Die Politik des Affekts einer elliptischen Todesinszenierung

Die aufwendige Bildmontage mit den unterschiedlichen Einstellungsformaten deutet auf ein aufwendiges Produktionsverfahren der ›A-Message-to-America‹-Sequenz hin. Im Gegensatz dazu wirkt das frühere Enthauptungsvideo des Nicholas Berg, das lediglich aus einer einzigen Einstellung besteht und dazu noch eine deutlich geringerer Bild- und Soundqualität aufweist, geradezu amateurhaft.⁴³ Die ›mise en scène‹, die Bildmontage und die Einstellungsformate bringen gemeinsam mit der narrativen Struktur des Videos eine starke Drohgebärde hervor, die sich zwar ausdrücklich an die US-amerikanische Regierung richtet, implizit aber auch uns als potentiell Lebensgefährdete innerhalb der Figuration der Lebensbedrohung mitadressiert. Das Video der Enthauptung des James Foley bewegt sich damit zwischen Angst und Spektakel, zwischen der performierten Bedrohung des Lebens und der Faszination einer inszenierten Hinrichtung: ein Tod, der uns entsetzt und beängstigt und zugleich in seinen Bann zieht, wenn er als Extrem eines Körperhorrors im Video selbst abwesend bleibt und nur das Resultat – der Tote – der (vermeintlichen) Enthauptung sichtbar ist. Diese elliptische Inszenierung des Todes im IS-Enthauptungsvideo erscheint dabei als ein diskursives und ästhetisches Kalkül, wenn diese sich mit Darstellungen des Enthauptungsaktes in mythologischen und sakralen Versinnbildlichungen überlagert. Wie Reiß (2007: 281f. u. 286f.) hervorhebt, symbolisiert die Enthauptung dort die völlige – wenn auch gnadenvolle – Vernichtung des Feindes und die Übermacht des – mitunter kleineren – Helden. Diese Symbolisierung funktioniere, solange die Enthauptung nicht als sinnloses und unbarmherziges Handeln oder extrem blutige Szene dargestellt wird, bei der ein Empfinden des Ekels eine mögliche

43 Eine Vollversion des Enthauptungsvideos des Nicholas Berg ist auf LiveGore.com (2017) verfügbar: <<https://www.livegore.com/863/nicholas-berg-beheading>>.

lustvolle Betrachtung des Todes komplett überschreibt. Die Leerstelle des Enthauptungsaktes im IS-Enthauptungsvideo scheint eben dieser diskursiven und ästhetischen Logik zu folgen, die einer Verschiebung der triumphalen Enthauptung in den Bereich einer ekelerregend obszönen Grausamkeit entgegenwirken soll.

An den US-amerikanischen Philosophen Stanley Cavell anknüpfend, bestimmt Asad (2007: 67) dabei Horror als die Wahrnehmung der Prekarität der menschlichen Identität: als die Gewahrwerdung, dass diese verloren gehen oder bedroht werden könnte und damit *wir* zu etwas anderem werden könnten als das, was wir sind bzw. wofür wir uns halten. Vor diesem Hintergrund wird der Horror des IS-Enthauptungsvideos als Wahrnehmung einer identitären Grenzverletzung sichtbar. Horror ist in Asads Verständnis vor allem mit dem Brechen von Tabus, d.h. mit der Verletzung von Grenzsetzungen verbunden, die dem Schutz von Identitäten, Glaubensvorstellungen und Lebensweisen durch die systematische Distanzierung, Ausschließung und Unter-Strafe-Stellung dienen. Der Horror, den solche gezielten Grenzverletzungen hervorrufen, bestehe in dem totalen Verlust der praktischen und geistigen Kontrolle (vgl. ebd.: 77f.). In diesem Sinn ist es bereits die bloße Existenz des IS-Enthauptungsvideos, die uns entsetzt, und nicht nur die Tat, sondern, wie es in Anschluss an Patruß (2016: 73) formuliert werden kann, auch den dahinter stehenden IS als bösartig verwerfen lässt: Der Gedanke, dass eine Enthauptung für die Aufnahme mit der Kamera und ihre Verbreitung über das Internet als eine gezielte Grenzverletzung durchgeführt wurde, damit diese uns erreicht, uns anspricht und uns bedroht, ruft eine horrorhafte Wahrnehmung auf.⁴⁴ Die mit dem Video performierte Bedrohung ist dabei nicht bloß potentiell auch gegen unser Leben gerichtet. In der Logik einer gewaltsaamen Identitätspolitik ist es eine stattfindende Bedrohung unserer Selbstvorstellung als Angehörige eines Nationalstaates bzw. als Verbündete eines Nationalstaates, dessen Regierungshandeln als illegitime und kriminelle Akte diskreditiert und mit der Hinrichtung durch eine fremde, vermeintlich legitime politische Macht sanktioniert wird.

Ein verwandter Horroreffekt einer identitären Dekonstruktion ließ sich dabei bereits im Zuge des Abu-Ghraib-Skandals beobachten. Damals kritisierte der derzeitige US-Verteidigungsminister Donald Rumsfelds die Veröffentlichung der Folterbilder dahingehend, dass diese es den Fotos von Folter, Erniedrigung und Vergewaltigung erlaube, die Amerikaner als Amerikaner zu definieren, bzw., so fasst

⁴⁴ Denselben Effekt stellten schon Butler und Sontag hinsichtlich der Folterfotos von Abu Ghraib fest. So schreibt Butler (2009: 85), dass insofern die Fotos die Szene potentiell an Zeitungen und Nachrichtenmedien übermitteln, die Folter für die Kamera intendiert war, d.h. für eben diese Kommunikation. Sontag (2004) wiederum hebt hervor, dass das Entsetzen über das, was die Fotos zeigen nicht von dem Entsetzen getrennt werden kann, dass sie überhaupt aufgenommen wurden.

Butler zusammen, »the capacity to commit atrocity into a defining concept of American identity« (Butler 2009: 72) werden lasse. Anders ausgesprochen gründet sich diese Kritik an der Veröffentlichung der Folterbilder auf einen Kontrollverlust über die identitäre Selbstdefinition der Amerikaner. Mit der Veröffentlichung der IS-Enthauptungsvideos vollzieht sich dann ein ebensolcher Kontrollverlust der identitären Selbstdefinition, wenn die darin angezeigten Handlungen der US-Regierung mit einer nicht-verhinderten Hinrichtung eines US-amerikanischen Staatsbürgers in den Bereich einer Vergeltung eines illegitimen militärischen Übergriffs und einer Nickerfüllung des staatlichen Schutzauftrages gerückt werden. Dabei vollzieht sich mit der Hinrichtung des James Foley explizit als US-amerikanischer Staatsangehöriger ein Horror einer identitären Grenzverletzung nicht nur, wenn mit der Veröffentlichung des Videos ein möglicher Kontrollverlust über unsere identitäre Selbstdefinition einhergeht, die uns als Angehörige bzw. Verbündete eben dieses Nationalstaates zu etwas anderem werden lässt, als das wofür wir uns gehalten haben. Der Horror einer identitären Grenzverletzung vollzieht sich auch im Video selbst, wenn ein tatsächlicher Verlust der identitären Selbstvorstellung mit der ausgesprochenen Absage des James Foley an seine nationale Identität als Amerikaner stattfindet.

Die elliptische Inszenierung des Todes im IS-Enthauptungsvideo des James Foley hat hierbei eine fokussierende Funktion. Anstatt unseres betrachtenden Blick auf einen ins Bild gesetzten Körperhorror eines Enthauptungsaktes zu fixieren, bleibt unsere Aufmerksamkeit auf den Horror einer identitären Grenzverletzung gerichtet. Während mit der ästhetischen Blickverschmelzung von Handykamera, Filmenden und Betrachtenden in den ›First-person‹-Handy-Todesvideos eine Virtualität des Todes etabliert wurde (vgl. Kapitel 3.1.1), bringt die elliptische Ästhetik der IS-Enthauptungsvideos eine Virtualität des Todeshorrors hervor. Mit dem Auslassen des Enthauptungsaktes und dem Anzeigen dieser Auslassung durch die Bildmontage verweilt das Extrem eines Körperhorrors im Virtuellen. Zwar besteht die Möglichkeit der Existenz dieses Videomaterials. Dieser Horror verweilt jedoch im Video im Bereich des Imaginären: im Raum nicht-aktualisierter Möglichkeiten. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass dieser bloße Fiktion ist. Die horrorhafte Erfahrung im IS-Enthauptungsvideo bleibt so in erster Linie auf die Dekonstruktion einer identitären Selbstvorstellung gerichtet. Entsprechend soll uns das Video nicht im blanken Entsetzen einer körperlichen Abscheu wegsehen lassen. Vielmehr soll es uns im Zwiespalt einer lustvollen Angsterfahrung vor dem Bildschirm verharren lassen. Denn diese ambivalente Angsterfahrung bedroht uns zwar identitär. Deren körperlicher Effekt ist jedoch in einer möglichen Fiktion des Todeshorrors eingeschrieben und zieht uns gemeinsam mit dem im Video erklärt postdatierten Zeitpunkt des Todes in den Bann eines virtuellen Todesspektakels.

Von zuschauenden Mittätern zu voyeuristisch exhibierenden Selfie-Filmenden

Wenn sich nach Asad (2007: 77f.) ein Horror auch gerade in der Verletzung sanktionierter Grenzsetzungen manifestiert, zeigt sich die Sanktionierbarkeit des im IS-Enthauptungsvideo vollzogenen Tabubruchs in einem doppelten Sinn: als soziale Verwerfung und Strafbarkeit der zur Schaustellung, Verbildlichung und Betrachtung eines Todesspektakels und als soziale Billigung und Gutheißen derselben. Eine negative Sanktionierbarkeit zeigt sich mit dem IS-Enthauptungsvideo vor allem in den staatlichen und medieninstitutionellen zensorischen Maßnahmen. Diese versuchen nicht bloß die Veröffentlichung bzw. Verbreitung, sondern auch die Betrachtung von Bildern terroristischer oder skandalisierter Ereignisse zu regulieren. So riefen im Fall des Enthauptungsvideos des James Foley Fotografen und Kriegsreporter auf Facebook dazu auf das Video nicht anzusehen, um sich nicht in die Komplizenschaft des IS zu begeben und seinen Schrecken weiterzuverbreiten. Damit reihten sie das Video in eine Debatte um eine »digitale Ethik des Hinschauens und des Wegschauens« (Dietz 2014) ein. Die britische Metropolitan Police veröffentlichte sogar die Warnung, dass bereits das Ansehen des Videos eine strafbare Handlung im Vereinigten Königreich bedeuten könnte (vgl. Friis 2015: 740). Mit diesen Aufrufen und warnenden Hinweisen wird sichtbar, dass die identitäre Grenzverletzung und der Kontrollverlust über eine identitäre Selbstdefinition wesentlich durch die Betrachtung des Todes des Anderen mitkonstituiert werden. Die identitäre Grenzverletzung des IS-Enthauptungsvideos vollzieht sich somit nicht bereits mit der Aufzeichnung und Verbreitung im Video endgültig. Sie schließt den Akt der Betrachtung konstitutiv ein, wenn in diesen Aufrufen und Ermahnungen gerade nicht die Weiterverbreitung, sondern explizit das Anschauen des Videos adressiert und in die Nähe einer vermeintlichen Mittäterschaft und juristisch verfolgbaren Straftat gestellt wird.

In Hinblick auf eine positive Sanktionierbarkeit der Betrachtung eines Todespektakels stellte schon Sontag (2003: 36f.) fest, dass bereits seit Jahrhunderten die bildlichen Repräsentationen von grausamen Handlungen in der christlichen Kunst nicht moralisch aufgeladen sind. Vielmehr richteten sie die Provokation an die Betrachtenden: »can you look at this?« (ebd.: 37). Diese Herausforderung sei zum einen mit der Befriedigung verbunden, die Bilder ansehen zu können, ohne zusammenzuzucken oder zurückzuschrecken, und zum anderen eben gerade mit dem Vergnügen, zusammenzuzucken oder zurückzuschrecken. Eine solche mitschwingende positive Sanktionierbarkeit der Betrachtung terroristischer und skandalisierter Ereignisse wird im IS-Enthauptungsvideo sichtbar, wenn unser Blick auf das Enthauptungsvideo des Nicholas Berg fällt und sich mit Videoereignissen überlagert, in denen sich die Betrachtung des Schreckens eines videoaufgezeichneten und -veröffentlichten Todes in die Betrachtung einer selbstexponierenden

Betrachtung verschiebt. Dort wird der damit verbundene Todeshorror in einem Erzählmodus des Betrachtens der Betrachtung gebannt.⁴⁵ Mehrere Jahre nach Veröffentlichung des Originalvideos erschienen auf YouTube Selfie-Reaktionsvideos, die Betrachtende beim Anschauen des Videos zeigen (vgl. Jaime Mitropoulos 2009; imanemoprincess 2010).⁴⁶ Hier wird nicht mehr der unmittelbare Schrecken des Todes einer Enthauptung in voller Länge ausgestellt, sondern ein vermittelter in der Reaktion der Selfie-Filmenden.

Indem dieser selbstexponierenden Handlung ein Betrachten des Betrachtet-werdens voraussetzend eingeschrieben ist, wird der Akt der Betrachtung als Konstitutiv der videoaufgenommenen und -veröffentlichten identitären Grenzverletzung in besonderer Weise sichtbar gemacht. Zur selben Zeit wird aber mit dieser Selfie-Praxis der Effekt einer horrorhaften und bedrohlichen Wahrnehmung des Enthauptungsvideos zum Verschwinden gebracht. Die Betrachtung dieser Selfie-Videos, d.h. das Betrachten der Betrachtung des Schreckens des Todes, ist in Anschluss an eine negative Sanktionierbarkeit als eine Bannung sowohl des extremen Körperhorrors als auch des Horrors einer identitären Grenzverletzung zu sehen. Zum einen wird der extreme Körperhorror nicht mehr nur in einer medial vermittelten Weise betrachtet, sondern in einem weiteren Akt der Betrachtung über die Reaktion der Selfie-Filmenden rezipierbar. Zum anderen werden die Aufnahmen einleitend entweder mit einer politisch distanzierenden oder mit einer voyeuristisch exhibierenden Geste der Selfie-Filmenden gerahmt. Erstere zeigt sich, wenn die Frage nach der Authentizität des dargestellten Enthauptungsaktes im Video zum leitenden Motiv wird (vgl. Jamie Mitropoulos 2015; Abb. 27). Zweite

45 Dieser Erzählmodus lässt sich systemtheoretisch gesprochen auch als eine Beobachtung dritter Ordnung beschreiben. Zum systemtheoretischen Verständnis der Beobachtung von Beobachtungen siehe u.a. Esposito (1998: 284) und Luhmann (1997: 600).

46 Selfie-Reaktionsvideos gibt es zu einer Vielzahl gehyppter Videos mit tabuisierten und als extrem gekennzeichneten Inhalten. Auf YouTube finden sich hier nicht nur Reaktionsvideos zu anderen Enthauptungsvideos (vgl. bspw. Agent John Extra (2012): *Chainsaw Beheading: REACTION!* <<https://www.youtube.com/watch?v=orYHEL8FDQY>> oder NikiRyRyRyderx26 (2009): *russian neo-nazi beheading reaction* <<https://www.youtube.com/watch?v=yVERUWuh5bl>>). Auch zu pornografischen Videos, die keine gewaltsamen Szenen beinhalten, sondern aufgrund der Darstellung abstoßender Praktiken Internetnutzende zur Aufnahme von Reaktionsvideos animiert haben, finden sich solche Selfie-Aufnahmen. Besonders hervorzuheben ist hier eine Serie an Reaktionsvideos zu dem pornografischen Titel *2 GIRLS 1 CUP* (Originaltitel: *HUNGRY BITCHES* (2007) (BRA, R: Fiorito)), die die Praxis der Selfie-Reaktionsvideos zu einem eigenen Phänomen werden lassen, wenn sogar prominente Figuren (wie Kirmet der Frosch) an dieser Selfie-Praxis teilnehmen (vgl. KARNEVAL MEGASTORE (2012): *2 Girls 1 Cup – Die 5 besten Reaktionen zum Ekelvideo* <https://www.youtube.com/watch?v=55rC4jMd_zA>). Die beiden zitierten Selfie-Reaktionsvideos zum Enthauptungsvideo des Nicholas Berg sind unter <https://www.youtube.com/watch?v=Cdgk79HHy_w> und <<https://www.youtube.com/watch?v=q-pi6o2Ryio>> abrufbar.

wird sichtbar, wenn die Ausstellung der eigenen körperlich affektiven Reaktion auf die Betrachtung eines Enthauptungsaktes zum Antrieb der Selfie-Filmenden wird und damit das Selfie-Reaktionsvideo und mit ihm das Enthauptungsvideo in den Bereich eines unterhaltsamen Todesspektakels verschoben wird (vgl. imanemoprincess 2015; Abb. 28).

Abb. 27: Jamie Mitropoulos (2015): NICK BERG DECAPITATION REACTION, Abb. 28: imanemoprincess (2015): Nick Berg Beheading video – Chloe and Jo's Reaction



Die Bannung des Horrors eines videoaufgezeichneten und -veröffentlichten Todes in einem Erzählmodus des Betrachtens der Betrachtung ist hierbei als eine besondere Form der Zensurkonformität zu sehen, die zugleich ihre Umgehung ist. Denn ähnlich der späteren Re-Publizierungspraxis der IS-Enthauptungsvideos wollte keine seriöse Nachrichtenorganisation das Enthauptungsvideo des Nicholas Berg in voller Länge ausstrahlen. Stattdessen beschränkten sich diese in ihren Berichten auf Ausschnitte oder Standbilder des Videos (vgl. Dauber 2009: 64). Und obwohl das Video kurz nach seiner Veröffentlichung zu einem viralen Hit wurde – was für das große Interesse und den Reiz spricht, den das Video auf viele Menschen ausübt (vgl. Koch 2018: 28) – ist das Originalvideo Jahre später nur noch schwer im Internet zu finden. So erklärt auch eine Selfie-Filmerin: »I had really trouble finding the actual video. [...] So, after browsing about forty different websites, I think I found it.« (vgl. Jaime Mitropoulos 2009: 00:17-00:47) Nicht nur ermöglichen solche Selfie-Reaktionsvideos damit eine Teilhabe an der Betrachtung zensierter und tabuisierter Bilder des Todes, ohne sich dabei der Gefahr einer negativen Sanktionierung aufgrund der unmittelbaren Betrachtung solcher Bilder auszusetzen. Auch fördern die Selfie-Reaktionsvideos eine anhaltende, wenn auch unterdrückte, Verbreitung und Betrachtung des Originalvideos: Noch Jahre später funktioniert die Aufnahme eines solchen Videos als Anreiz, sich im Sinn eines Trau-Dich-Spiels auf die mitunter langwierige Suche nach dem Originalvideo im Internet zu machen, um sich selbst dem Horror auszusetzen, ein Reaktionsvideo von sich ins In-

ternet zu stellen und die Bewunderung (oder Missachtung)⁴⁷ einer Community zu ernten. In den Selfie-Reaktionsvideos ist damit eine positive Sanktionierung sowohl in dem voyeuristischen Vergnügen eingeschrieben zu beobachten, ob Andere bei der Betrachtung des Horrors zusammenzucken oder zurückschrecken als auch in dem erfolgreichen Auffinden des Enthauptungsvideos und dem Bestehen der Mutprobe, selbst vor dem extremen Körperhorror im Video nicht zurückzuschrecken. Dabei rückt jedoch die jihadistische Botschaft des Enthauptungsvideos in den Hintergrund, wenn die Selfie-Filmenden mit ihrer Reaktion auf diesen Horror zur Hauptfigur werden.⁴⁸

Im Gegensatz zum Enthauptungsvideo des Nicholas Berg vollzieht sich die Bannung eines extremen Körperhorrors im IS-Enthauptungsvideo des James Foley mit der elliptischen Todesinszenierung im Video selbst. Unser Blick bleibt so auf die Botschaft des IS und die mit der Betrachtung des Todes des Anderen performierte identitäre Grenzverletzung gerichtet. Die zensorischen Maßnahmen staatlicher und medieninstitutioneller Stellen sind entsprechend nicht als Antwort auf die Ausstellung eines extremen und als unangemessenen angesehenen Körperhorrors zu sehen. Vielmehr antworteten sie auf die mit der Betrachtung des Todes des Anderen performierte identitäre Grenzverletzung, wenn in den meisten Fällen nur sorgfältig ausgewählte Standbilder des Videos veröffentlicht wurden (vgl. Friis 2015: 740; Patruss 2016: 73). Mit dieser fragmentierten Republizierung des Videos wurde die Komplexität des Narratifs des IS mit seiner Kritik an der westlichen Kriegsführung und der Verletzung seiner politischen Souveränität ver stellt und eine Rahmung des IS als »the face of evil« (Patruss 2016: 85) möglich. Damit konnte das Enthauptungsvideo als zusätzlicher legitimierender Faktor für die militärische Offensive der USA gegen den IS in Erscheinung treten (vgl. ebd.). Im selben Zug wurde dann auch das Motiv des IS als vermeintlich legitimer Souverän weitestgehend ausgeblendet. Die zensorischen Maßnahmen staatlicher und medieninstitu-

47 Insbesondere folgten auf das Selfie-Reaktionsvideo auf dem Kanal *imanemoprincess* negative Kommentare, die die kindische und unangemessene Reaktion von zwei Teenagerinnen auf das Enthauptungsvideo thematisierten (vgl. u.a. *sebastians@imanemoprincess* 2015; *Kren-tebol@imanemoprincess* 2015).

48 Ein ähnlicher Effekt des Ausblendens der eigentlichen jihadistischen Botschaft war auch im Rahmen des Videos der Enthauptung von Daniel Pearl zu beobachten. Mit der Debatte um die Veröffentlichung des Videos wurde das Recht der Angehörigen nicht noch mehr Leid ertragen müssen, dem Recht einer Zeitung, das zu veröffentlichen, was sie als angemessen und im öffentlichen Interesse sieht, gegenübergestellt. Das Video selbst wurde dabei, so Son tag (2003: 62f.), in den Bereich des Snuff-Films verschoben, indem sich ausschließlich auf den Teil der Enthauptung fokussiert und das weitere enthaltene Material (u.a. Archivaufnahmen von Ariel Sharon und George W. Bush und von getöteten palästinischen Kindern bei israelischen Angriffen, ausgesprochene Drohungen und eine Liste von Forderungen) in den Bereich des Nicht-Sichtbaren verrückt wurde.

tioneller Einrichtungen galten somit allem voran der gewaltsamen Identitätspolitik des IS. Mit den zensorischen und sanktionierenden Maßnahmen in Antwort auf das IS-Enthauptungsvideo ist eine Politik der Bedeutung verbunden, die die Be trachtung des Todes des Anderen zu regulieren sucht, um nicht dem IS und einem Enthauptungsvideo die Hoheit über eine identitäre Selbstdefinition zu überlassen, sondern die Deutungsgewalt über diese zu behalten.⁴⁹

Was bedeutet es damit, den Tod des Anderen in einem Enthauptungsvideo des IS – einer als terroristisch definierten Gruppierungen – zu betrachten? Bedeutet es, wie es der Spiegel-Online-Kolumnist Georg Diez (2014) formulierte, das Grauen Politik werden zu lassen? Bedeutet es, die Bilder des Todes des Anderen Emotionen liefern zu lassen, die die Vernunft verstellen und aus Politik Panik werden lassen? Innerhalb des Phänomens des Handy-Todesvideos wird in der diffraktiven Betrachtung des IS-Enthauptungsvideos des James Foley ein eigener Effekt der Ästhetisierung und Politisierung des Todes sichtbar, der aus dem Zusammenspiel der Figurationen der Lebensbedrohung, des Todesschocks und des Todeshorrors hervorgeht. Betrachten wir den Tod des Anderen in einem Enthauptungsvideos des IS bedeutet es nicht nur, dass wir uns dem ambivalenten Vergnügen eines Todesspektakels aussetzen oder eine Ästhetisierung des Todes zu einer vermeintlich emotionalen Überschreibung von Politik werden lassen. Die in diesem Vorwurf mitschwingenden Ängste sind weniger der Wahrnehmung einer Bedrohung der Betrachtenden zuzurechnen als vielmehr einer Abwehrbewegung einer bestehenden Souveränität, die sich einer möglichen Infragestellung und Herausforderung ihrer politischen Macht gegenüber sieht. Die Überschreibung mit einem ethischen und moralischen Diskurs darüber, welche Akte der Betrachtung in den Bereich des Obszönen und Verwerflichen fallen und welche nicht, tritt hier als eine Gegenbewegung der Selbsterhaltung einer bestehenden politischen Macht in Erscheinung. Wenn Astrid Deuber-Mankowsky hierbei mit Verweis auf Judith Butler Zensur als eine Verwerfung beschreibt, »die Diskursregime herstellt, indem sie das Unsagbare erzeugt« (Deuber-Mankowsky 2013c: 198), ist diese Gegenbewegung als ein Verschieben des Todes des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideo in den Bereich des Unbetrachtbaren zu verstehen.

Betrachten wir den Tod des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideo bedeutet es damit, dass wir uns nicht einem selbsterhaltenden elliptischen Diskursregime

49 Welche Signifikanz die Aufrechterhaltung einer bestimmten nationalen Selbstvorstellung gerade im US-amerikanischen Kontext hat, zeigt sich auch in den zensorischen Maßnahmen zum Schutz der nationalen Selbstvorstellung in Fortführung der Post-9/11-Rhetorik in den USA. Wie Marcel Hartwig (2011) darlegt, wurden durch die wiederholte Gleichsetzung mit und die diskursive Bezugnahme auf Pearl Harbor – der japanische Überraschungsangriff der US-Marinestation vor Honolulu am 7. Dezember 1941, der den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg markiert – die Anschläge des 11. September als nationales Trauma gerahmt, aus dem die USA 1941 wie 2001 als Weltmacht mit einem gestärkten Nationalgefühl hervorgingen.

einer politischen Macht unterwerfen. Es bedeutet, uns selbst und diese politische Macht einer notwendigen gesellschaftspolitischen Debatte auszusetzen. Es bedeutet, die Repräsentationspraxis dieser bestehenden politischen Macht zu unterbrechen, die der Reproduktion der immer gleichen Bilder und Gegenbilder dient, wie sie auch Donna Haraway in ihren Arbeiten sichtbar gemacht und kritisiert hat. Das hier beschriebene und sich im nächsten Kapitel noch weiter ausbreitende Diffraktionsmuster des IS-Enthauptungsvideos des James Foley lässt sich damit als ein Geflecht von affektiv aufgeladenen Antworten an die performierte Kampfansage an die eigene (nationale) Selbstvorstellung lesen – in Form einer Verurteilung, einer Infragestellung, einer Verspottung oder einer Polemik in einem Kommentar, einem Selfie-Reaktionsvideo, einer Videoparodie oder einer Inszenierung einer Fake-Enthauptung. Eine mit einer solchen Antwort verbundene Verletzung der regulierten Grenzen der Sicht- und Betrachbarkeit birgt allerdings auch die Gefahr einer Selbstverletzung, wenn sie zu einer Re-Performierung der ursprünglichen Grenzverletzung wird.

4.4 Von desillusionierenden Parodisierungen und identitären Selbstverletzungen

Die Selfie-Reaktionsvideos halten uns als Betrachtende dazu an, den Fake-Charakter eines Todesvideos nicht mehr unbedingt auf Grundlage videoästhetischer oder -technischer Aspekte oder eines Entstehungs- und Erscheinungskontexts zu beurteilen. Denn das Originalvideo ist im Moment unserer Betrachtung – wenn überhaupt – nicht direkt verfügbar. Motiviert durch eine infragestehende Authentizität von im Internet verfügbaren Todesvideos und das Versprechen eines affektiven Erlebnisses in der Betrachtung des Todes des Anderen soll dieser vielmehr an einer affektiven Reaktion auf die Todesszene festgemacht werden. In den zitierten Selfie-Reaktionsvideos macht sich dies bspw. dann bemerkbar, wenn die Kamera in einer halbnahen Einstellung auf die regungsarmen Gesichter der Selfie-Filmenden in einem sonst unbelebten Raum fixiert bleibt (vgl. Jamie Mitropoulos 2015). Die Selfie-Reaktionsvideos sind damit ein Beispiel dafür, inwiefern Affektivitäten als medientechnologisch bedingte Materialisierungen politischer Auseinandersetzungen um die Authentizität von Todesvideos beschrieben werden können.

Die mit den Selfie-Reaktionsvideos verbundene Debatte um den Fake-Status des Enthauptungsvideos des Nicholas Berg – welches für uns als Betrachtende des Selfie-Videos selbst nicht sichtbar ist und sich damit zunächst nur über die Reaktion der Selfie-Filmenden und die Tonspur des Videos manifestiert – leitet somit in Hinblick auf die elliptische Todeseinstellung im IS-Enthauptungsvideo des James Foley auf die Frage zurück: Was bedeutet es für unsere Wahrnehmung des

IS-Enthauptungsvideos als gefaktes oder authentisches Videomaterial, wenn diesen Bildern des Todes der Tod selbst abhanden kommt? Im ersten Abschnitt stellen wir uns diese Frage entlang einer Videoparodie einer israelischen Comediantengruppe, die ausgehend von der fehlenden Todeseinstellung im IS-Enthauptungsvideo mit der filmreifen Inszenierungsweise der Enthauptungen des IS spielt. In Verbindung mit der Figuration der Zeugenschaft (vgl. Kapitel 3.3.2) wird hier ein prekäres Zeugenschaftsszenario im IS-Enthauptungsvideo ausgestellt, das sich nicht mehr aus der spezifischen Anordnung eines Nicht-Überlebenszeugnisses, wie es im Kontext der ›First-person‹-Handy-Todesvideos sichtbar wurde, speist. Dieses Zeugenschaftsszenario eines vermeintlich videografierten Todes wurzelt in einer zweifelhaften Involviertheit der Kamera. Im zweiten Abschnitt wandert unser Blick dann zu der Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung in Form einer videoaufgezeichneten Live-Performance der Identitären Bewegung Wien (IBW) in der Wiener Innenstadt. Die IBW kreiert mit dieser Nachstellung einer Enthauptung ein eigenwilliges Zeugenschaftsszenario einer identitären Grenzverletzung, um ihr selbstinszeniertes Identitätsdrama und ihre damit verbundenen politischen Ansprüche zu legitimieren.

4.4.1 »ISIS Bloopers«: Hinter den Kulissen des IS

Einen Tag nach Erscheinen des IS-Enthauptungsvideos des James Foley bestätigte die US-amerikanische Regierung die Authentizität des Videos: das FBI und die Geheimdienste sähen die Aufnahmen als echt an (vgl. Spiegel Online 2014c). Bereits zum Zeitpunkt der Authentizitätsmeldung waren auf YouTube und anderen Onlineplattformen Videos zu finden, die mit bildforensischen Mitteln das Enthauptungsvideo als Fake entlarvt haben wollten (vgl. bspw. aavo foas 2014). Nur sechs Tage später wurde dann auch in den Nachrichtenmedien vermeldet, dass nicht weiter benannte Experten die Echtheit des Videos anzweifelten: James Foley sei nicht vor, sondern hinter der Kamera hingerichtet worden (vgl. Focus Online 2014). Später Videos in Antwort auf das Enthauptungsvideo widmeten sich nun nicht mehr nur der Suche und Präsentation von Indizien für die Inauthentizität des Videos, sondern fokussierten den Vorgang des Fälschens selbst (vgl. bspw. Canadian Conspiracy 2014). Damit verschob sich die Aufmerksamkeit vom Tod des James Foley zum Video: zu seiner szenischen Anordnung als schauspielerisches und video- bzw. filmtechnisches Handwerk.

Mit diesem Gestus griffen auch eine Reihe parodistischer und satirischer Auseinandersetzungen das Thema der IS-Enthauptungsvideos auf. Hier treffen wir auf die Enthauptung eines Cartoon-Teletubbys, die in der veralbernden Nachstellung dem Original als videoteknisches Werk die Glaubhaftigkeit abspricht (vgl. LV Art Studio 2014). Wir stoßen auf ein ›How-to‹-Video, das die Enthauptung des James Foley zu einem trickreichen Kunstgriff erklärt (vgl. livingonplanetZ 2014).

Auch begegnen wir einer Hinter-den-Kulissen-Nachstellung israelischer Comedians, die die elliptische Todeseinstellung zu einer Drehpanne werden lässt (vgl. bee-rech 2015).⁵⁰ Letztere erreichte mit mehr als 8,5 Millionen Aufrufen eine breite Masse auf YouTube und schien auf das vorzugreifen, was über sieben Monate nach dem zuletzt erschienenen IS-Enthauptungsvideo erneut für Aufregung sorgte: Im Juli 2015 tauchte ein angeblich geleaktes Video im Internet auf, das Aufnahmen von der Studioproduktion eines IS-Enthauptungsvideos zeigen soll. Eine ukrainische Hackergruppe soll dieses, mehrere Minuten lange Videomaterial vom Laptop des damaligen US-amerikanischen Senators John McCain sichergestellt haben und bestätigte damit vermeintlich das, was die Videoparodien uns schon lange vorgeführt hatten (vgl. AM+ 2015).⁵¹

»Than who records?!«: Eine lückenhafte Zeugenkette

In Anschluss an Butler (2009: 80 u. 85) ist die Kamera nicht bloß als eine technologische Voraussetzung des Bildes, sondern als Teil der Szene im Sinn ihres konstitutiven Außen zu betrachten. Hierbei verweise nicht nur der Bildrahmen auf die Gegenwart der Kamera, sondern auch die in den Bildern mitschwingende kommunikative Absicht, diese Szene an jemanden zu übermitteln. In Hinblick auf eine angenommene Zeugenschaft der Aufnahme (vgl. Kapitel 3.3.2) ist die Kamera im IS-Enthauptungsvideo zum einen konstitutiv in das aufgezeichnete Geschehen eingeschrieben, wenn es sich um einen Tod vor der und für die Kamera handelt. Zum anderen ist die Kamera auch konstitutiv für ein sich etablierendes Zeugenschaftsszenario, wenn die Kamera im IS-Enthauptungsvideo einen gewaltsamen Tod und die damit verbundene identitäre Grenzverletzung mitveranlasst und bezeugt, indem sich die Erfahrung des Todes in die Aufnahme wie auch in ihre Anordnung einschreibt: in die Szene, in den videotechnischen Produktions- und Rezeptionsapparat und in uns als Betrachtende der Aufnahme. Allerdings sind beide konstitutiven Momente der Kamera im IS-Enthauptungsvideo prekär. Mit der elliptischen Todeseinstellung ist die Involviertheit der Kamera im zentralen Augenblick des Geschehens – dem Akt der Enthauptung – zweifelhaft. Damit gerät auch der Status ihrer Zeugenschaft ins Wanken. Gerade mit der parodistischen Auseinandersetzung der

50 Die genannten parodistischen Videos sind auf YouTube abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=vxnVW36OgsU>> (*TELETUBBIES GET KILLED – DIE CARTOON ANIMATION – FAKE ISIS BEHEADING EXECUTION*), <https://www.liveleak.com/view?i=85f_1409023450> (*How They FAKED the James Foley Execution – SFX – Full Version*) und <<https://www.youtube.com/watch?v=Qz3oWmDUW1Q>> (*ISIS Bloopers*).

51 Auf YouTube kursieren zahlreiche Versionen dieses Videomaterials in unterschiedlichen Längen, Qualitäten und Verarbeitungen. In der Medienberichterstattung griff vor allem die Boulevardpresse, bspw. der Daily Star, und rechtspopulistische Medien, bspw. die Epoch Times und anonymousnews.ru, dieses Videomaterial auf (vgl. McKeown 2015; Epoch Times 2015, anonymousnews.ru 2016).

israelischen Comediantengruppe *beerech*⁵² wird dabei sichtbar, dass die angenommene Involviertheit der Kamera bei der elliptischen Todeseinstellung im Video ein bedeutender Aspekt in unserer Wahrnehmung des IS-Enthauptungsvideos des James Foley ist. Genauer gesagt ist es die konstituierende Rolle der Kamera für die Zeugenschaft und das Zeugnis eines gewaltsamen Todes vor der und für die Kamera und der damit verbundenen identitären Grenzverletzung, der diese zentrale Bedeutung zukommt.

Die *beerech*-Videoparodie setzt mit der bekannten Statementszene des Jihadi John aus den IS-Enthauptungsvideos ein: Auf das Verlesen einer Filmklappe auf Arabisch begleitet durch einen englischen Untertitel »Kill and rub the infedels [sic] take 1« und das Schlagen der Filmklappe folgt eine halbtotale Frontaleinstellung eines knienden, kaukasisch aussehenden Mannes im orangenen Jumpsuit. Seine Hände hält er hinter den Rücken als seien sie gefesselt. Links neben ihm steht ein schwarzvermummter Mann, der über der rechten Schulter ein Maschinengewehr trägt. In der linken Hand hält er ein Messer. Die Kulisse zeigt einen sandigen Abhang oder Hügel mit Grasböschungen und einen wolkenverhangenen Himmel. Mit drohend erhobenem Messer spricht der Vermummte in die Kamera: »President Obama, your policy against the Islamic state – Has brought us once again«, der Vermummte senkt den Arm und zeigt mit dem Messer auf den Knieenden, »to kill an American citizen.« Mit wiedererhobenem Messer fährt der Vermummte mit einem Versprecher fort: »Under those circumstances«. Aus dem Off berichtet eine Männerstimme: »Circumstances!« Schnitt. Mit einem piependen Ton – Piep! – erscheint wieder die Filmklappe im Bild. Mit Schlägen der Klappe setzt die Einstellung erneut ein: »Under those circumstances.« – »CUT!« ertönt aus dem Off. Schnitt. Piep! Die Einstellung wiederholt sich mehrere Male mit Versprechern und Korrekturen aus dem Off und von Seiten des Knienden im orangenen Jumpsuit. Schließlich gelingt die Einstellung, doch es folgen weitere Unterbrechungen: Einmal niest der Kniende bei einer Aufnahme, muss die Nase geputzt bekommen und neu gepudert werden. Ein anderes Mal nutzt der Kniende in einem günstigen Moment die Gelegenheit für einen Fluchtversuch – unter dem erstaunten Blick seines vermeintlichen Entführers, denn er trägt keine Handschellen. Mit beiden Darstellern zurück auf Position setzt die nächste Aufnahme an einer späteren Stelle des Statements an. Nach Verlauten der letzten Forderungen an den US-amerikanischen Präsidenten Obama setzt der Vermummte zur Enthauptung an und schneidet sich mit dem Messer in den Finger. Nach einer längeren Szene um den verletzten Finger, erscheint schließlich mit einem »CUT!« aus dem Off ein verzerrtes Testbild mit

52 Die israelische Comediantengruppe verwendet für ihren Namen und in ihrer Selbstbeschreibung auf YouTube das hebräische Schriftsystem. Die hier verwendete Übersetzung des Namens in das lateinische Schriftsystem stammt von der Facebook-Adresse der Comediantengruppe. Vgl. <<https://www.facebook.com/beerech>>.

einem lauten Rauschen. Schnitt. Der Vermummte steht nach vorne gebeugt über dem Knienden, von dem wir nur den Torso bäuchlings und die ausgestreckten Beine auf dem Boden liegend sehen. In der rechten Hand hält er das Messer und richtet sich langsam auf. »t's [sic] a wrap! It's a wrap!« ertönt es aus dem Off begleitet von Beifall und Jubeln. Von der Filmcrew erscheinen der Aufnahmleiter und der Soundtechniker im Bild und feiern gemeinsam mit dem Darsteller den gelungenen Abschluss der Dreharbeiten. »Very good, very good«, hören wir aus dem Off, während der Aufnahmleiter sich der Kamera zuwendet und leicht gebeugt auf diese zugeht. In einer Großaufnahme blickt er in die Kamera. Sein Gesicht verzieht sich: »Red light!« bemerkt er. Er bewegt sich ein Stück zurück und führt mit ausgestrecktem Arm auf die Kamera deutend aus: »Oh NO! It didn't record!« Der Vermummte wendet sich ebenfalls der Kamera zu: »-didn't record?« Er beugt sich nach vorne und blickt direkt in die Kamera: »What do you mean didn't record?« Entsetzt blickt der Aufnahmleiter weiter auf die Kamera. Der Vermummte richtet sich auf und wendet sich an ihn. Mit erhobenem und verbundenem Zeigefinger spricht er zu ihm: »But it's only one take!« Am linken Bildrand beugt sich auch der Soundtechniker zur Kamera und ruft: »-Didn't record«, während der Vermummte vorwurfsvoll gestikulierend den Aufnahmleiter adressiert: »You should have record!« Die Schuld von sich weisend antwortet dieser: »Me? Record? I don't record« – »What do you mean you don't record? Than [sic] who records?!« entgegnet der Vermummte aufgebracht. (vgl. Abb. 29) Der Aufnahmleiter richtet seinen Blick auf den Soundtechniker: »Ismail records...« Der Vermummte dreht sich langsam zu diesem um. Der entgegnet mit entsetzter Verwunderung und auf sich selbst deutender Handbewegung: »-Ismail records?« Schnitt. Piep! Die Szene beginnt von Vorne mit neuen Darstellern: Ismail kniet mit der Mikrofonstange in der rechten und einem Tongerät in der linken Hand im Sand. Neben ihm steht der Mann mit weißem Schal. Er hat eine schwarze Sturmmaske über das Gesicht gezogen. In der linken Hand hält er ein Messer. Mit einer antreibenden Handbewegung sagt er zu Ismail: »Roll sound.« Ismail blickt zu ihm hoch und nickt in leisem Ton: »Running«. Der Aufnahmleiter richtet seinen Blick zur Kamera und beginnt mit erhobenem Messer: »President Obama,« Schnitt. Piep! Das Video endet. (vgl. beerech 2015)⁵³

In Hinblick auf die Abu-Ghraib-Folterfotos schreibt Butler (2009: 80), dass in dem Moment, in dem das Fotografieren dieser Akte öffentlich debattiert wurde, sich die Szene der Fotografien erweiterte. Sie umfasste nicht mehr bloß die räumliche Situation des Drehorts und das soziale Szenario des Gefängnisses, sondern auch die gesamte soziale Sphäre in der die Fotografien gezeigt, gesehen, censiert, publiziert, diskutiert und debattiert wurden. In diesem Sinn habe sich die Szene der Fotografien mit der Zeit verändert. Übertragen auf die Vorstellung einer Zeugenkette zwischen Aufnahme und bezeugenden Betrachtenden (vgl. Kapitel 3.3.2)

53 Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.24 zu finden.

Abb. 29: *beerech* (2015): ISIS Bloopers

lässt sich entsprechend von einem veränderten Zeugenschaftsszenario sprechen, wenn die Akteure dieser erweiterten sozialen Sphäre als bestätigende, widerlegende oder wertende sekundäre Zeugen in Erscheinung treten. In dieser Erweiterung mag das Zeugnis in unveränderter Form weitergeführt, abgewandelt oder widerlegt werden. Es kann überlagert und verstärkt, oder abschwächt und sogar ausgelöscht werden.

Mit dem Enthauptungsvideo des James Foley zeigt sich ein solcher Differenzeffekt für das Zeugenschaftsszenarios eines vor der und für die Kamera gewaltsamen Todes und der damit verbundenen identitären Grenzverletzung, wenn die an der elliptischen Todeseinstellung festgemachte Authentizität des Videos – d.h. die Glaubwürdigkeit der Aufnahme als Bezeugung einer Enthauptung – zum Gegenstand einer Videoparodie einer israelischen Comedian-Gruppe wird. Diesen Differenzeffekt fokussierend geht es in der *beerech*-Videoparodie gerade nicht um den Todesstatus des James Foley. Es geht nicht um die Frage, ob dieser noch lebt oder tatsächlich gestorben ist – auch wenn sich im Zuge der Debatte um die Authentizität des IS-Enthauptungsvideos des James Foley Stimmen meldeten, die dessen Tod selbst in Frage stellten (vgl. Lourdes 2014). Denn der Zu-Enthauptende stirbt in der Parodie, um mit Entdecken der Nicht-Aufzeichnung gemeinsam mit dem Enthaupter durch ein Mitglied der Filmcrew ersetzt zu werden. Es geht vielmehr darum, ob der Tod im Video eine ausgeschnittene Szene oder ein nicht-dokumentiertes Ereignis ist und die Aufnahme damit ein Zeugnis des vor der und für die

Kamera gewaltsamen Todes ist oder nicht. Es geht darum, ob die Kamera Anlass und Augenzeuge der Enthauptung ist und ihr Videozeugnis eine identitäre Grenzverletzung bedeuten kann oder bloß ein unterhaltsames Schauspiel ist. Es geht darum, ob wir auf ein ungestelltes Geschehen blicken oder bloß auf ein Filmset, an dem der Zu-Enthauptende wie auch der Enthaupter austauschbare Darsteller sind, deren Identität für die Umsetzung des Drehbuches keine Rolle spielt, sondern lediglich ihre überzeugende Performance vor der und für die Kamera. In der *beerech*-Videoparodie materialisiert sich damit ein Moment, in dem die an uns als Betrachtende adressierte performierte Lebensbedrohung im IS-Enthauptungsvideo ihren identitären Bezugspunkt, ihre Gerichtetetheit auf unsere nationale Selbstvorstellung und den damit verbundenen Horror einer identitären Grenzverletzung zu verlieren scheint, wenn die Kamera den Tod des Zu-Enthauptenden nicht dokumentiert und die Aufnahme damit keine Zeugenschaft für den gewaltsamen Tod übernimmt.

Was damit in der öffentlichen Debatte um die Authentizität bzw. die Zweifelhaftigkeit des IS-Enthauptungsvideos, die mit der *beerech*-Videoparodie eindrucksvoll aufgegriffen und parodiert wird, zur Verhandlung steht, ist die Glaubwürdigkeit des durch die Aufnahme abgelegten Zeugnisses über die szenische Anordnung der Todeseinstellung. Ihr kritischer Punkt ist die Leerstelle einer durch die Kamera bezeugten oder nicht-bezeugten Enthauptung. Geht hierbei die Kamera als konstitutives Außen der Todeseinstellung und damit als eine konstitutive Größe des Zeugenschaftsszenarios verloren, verändert sich die Szene und damit das Videozeugnis: Wir sehen in der Betrachtung des Todes des Anderen nicht mehr eine in Szene gesetzte performierte Lebensbedrohung und einen in Szene gesetzten absoluten Tabubruch einer identitären Grenzverletzung. Wir sehen die Inszenierung einer vorgetäuschten identitären Grenzverletzung.⁵⁴ Wenn die *beerech*-Videoparodie somit vorschlägt, dass die Enthauptung des James Foley durch langwierige und mühselige Filmaufnahmen gerahmt ist, in deren Zentrum eine verpatzte Todeseinstellung steht, ist es gerade nicht die Bewusstwerdung darüber, dass der Tod des James Foley Teil einer Inszenierung gewesen sein könnte, die sich als eine desillusionierende Erfahrung der Betrachtenden manifestiert. Mit der Behauptung, dass es sich um eine versehentliche Leerstelle im Video aufgrund einer mangelhaften Performance vor und hinter der Kamera handelt, liegt die Desillusionierung darin, dass die Aufnahme keine Zeugenschaft für den Tod des Anderen vor der und für die Kamera übernimmt. Die technisch ausgereifte Bildmontage des Videozeugnisses der

54 Susan Sontag (2003: 41f.) verweist bereits darauf, dass ein Gemälde oder eine Zeichnung noch als Fälschung bezeichnet wurde, wenn sich herausstellte, dass es nicht von dem Künstler stammt, dem es zugeschrieben wurde. Dahingegen werde eine Fotografie oder ein filmisches Dokument im Fernsehen oder Internet als Fälschung betrachtet, wenn sich herausstelle, dass dieses den Betrachtenden über die abgebildete Szene täuscht.

Enthauptung erscheint damit als eine vertuschende Technik. Mit der Ausstellung dieser lückenhaften Zeugenkette nehmen wir dann das gesamte Zeugenschaftsszenario des IS-Enthauptungsvideos und mit ihm den identitären Bezug des zu bezeugenden Todes als zweifelhaft wahr. Die elliptische Todeseinstellung wird so zum Ankerpunkt einer Politik der Bedeutung, die unsere Wahrnehmung des Todes des Anderen und des Videos selbst wesentlich mitbestimmt: Ist es ein Tod, der die Grenze unserer identitären Selbstvorstellung verletzt oder diese unberührt lässt? Ist es ein Video, mit dessen Betrachtung sich eine identitäre Grenzverletzung performiert oder in dem sich bloß die Illusion einer solchen materialisiert? Für den IS steht hier nicht weniger als der Effekt seiner gewaltsamen Identitätspolitik zur Verhandlung.

»No Americans were harmed during the making of this film«: Identitäre Grenzsetzungen

In der *beerech*-Videoparodie schlägt die mit dem IS-Enthauptungsvideo verbundene horrorhafte Erfahrung einer identitären Grenzverletzung in ein – mitunter obszönes – Gelächter um. Denn der dort angezeigte absolute Tabubruch eines vor der und für die Kamera vollzogenen Todes des Anderen wird mit einer verspielt spielerischen Geste an ein fiktives Filmset überführt, an dem die Bestimmtheit dieses Todes ausgesetzt zu sein scheint. Die elliptische Videomontage des IS-Enthauptungsvideos erscheint uns dann nicht mehr als bändigende Maßnahme eines extremen Körperhorrors, die den Blick auf die Performierung einer identitären Grenzverletzung fokussiert. Sie tritt als vermeintlich notwendige Schnitttechnik zum Ausgleich einer mangelhaften Filmproduktion auf, die die illusorische Erfahrung des Horrors einer identitären Grenzverletzung der Betrachtenden ermöglichen soll. So gesehen vollzieht die Videoparodie mit ihrem Zitat des IS-Enthauptungsvideos eine Bewegung vom Horror einer identitären Grenzverletzung zu einer unterhaltenden Desillusionierung der Betrachtenden. Das desillusionierende Moment liegt dabei nicht zuletzt in der spielerischen Offenlegung der phantastischen Vorstellung der Kamera als reines Repräsentationsmedium. Die enttarnende Bewegung dieses Phantasmas wird dabei zugleich zu seiner Aufrechterhaltung, wenn am Ende der Videoparodie angedeutet wird, dass letztlich auch noch der Soundtechniker zur Behebung der verpatzten Todesaufnahme vor der Kamera sterben muss.

Die Bewegung von einer horrorhaften zu einer unterhaltenden Wahrnehmung in der *beerech*-Videoparodie ist dabei allerdings keine auslöschende, sondern eine verschiebende. Dies zeigt sich, wenn ein mitunter obszönes Gelächter zum Kristallisationspunkt identitärer Grenzsetzungen unter den Kommentierenden wird. So löste eine mit einer identitären Selbstbezeichnung versehene positive Kommentie-

rung der Parodie eine Diskussion um die Angemessenheit sowohl der Parodisierung eines Enthauptungsvideos als auch der identitären Markierung selbst aus:

»**Grizzly** As a westerner this made me laugh and wish they where [sic] really like this and we could all joke with one another« (beerech 2015)

»**Moot** as a westerner, this is fucking ridiculous. making a parody about a fucking beheading? fuck off.« (beerech 2015)

»**xsedi gaming** Grizzly Bear ha this is how we say fuck isis« (beerech 2015)

»**Moot** are you fucking kidding me? ›this is how we say fuck Isis‹. Yeah, you really showed them, by dressing up and spreading their propaganda for them, and making a mock out of a fucking execution?... It's one thing to act edgy and fuck with people online, but to actually go through with this ridiculous idea and upload it is just cringe worthy. Fuckin' didn't even make it funny, what's the point? ~£D&¥~« (beerech 2015)

»**Micheal Wilson** Moot no body cares if u r a westener, and no body cares what u say other people can find funny« (beerech 2015)

Eine solche identitäre Markierung, wie wir sie hier mit der Selbst- und Fremdbezeichnung ›westerner‹ sehen, begleitet einen großen Teil der Kommentierungen. Hier begegnen wir sowohl positiven Hervorhebungen der Parodisierung, die sogar muslimische Betrachtende oder Betrachtende bestimmter Nationalitäten und Konfessionen zum Lachen bringt, als auch abwertenden Bemerkungen, wenn die Autorenschaft israelischer Komiker negativ betont wird:

»**Bootable** As a Muslim. I wanna say only one thing to the creator of this video . This is hilarious :D« (beerech 2015)

»J)* Israel making fun of their own creation... oh the irony...« (beerech 2015)

»**Badr Haddy** as a Muslim this made me laugh respect to those Jews brothers« (beerech 2015)

»**Heil Cheesecakes** Ikr? I am from lebanon and i'm laughing my ass off!« (beerech 2015)

»**Beker A** Ahahhaah,i am mauslim [sic] but,its so funny :)« (beerech 2015)

»**ahmed laith** im muslim from iraq and i say that was funny« (beerech 2015)

»**google account** Good job you have a sense of humor. If you were an angry muslim whos strict by quran and hadith youd be angry and want to kill them. Thankfully youre not an angry muslim« (beerech 2015)

Diese selbst- oder fremdbezogenen identitären Markierungen in den Kommentaren zur *beerech*-Videoparodie verbinden sich dabei in einer besonderen Weise mit der Frage des angemessenen Darstellbaren. In der Betrachtung und Reaktion dieser geht es hier nicht mehr bloß um ein ›Was‹ des inhaltlich Dargestellten, sondern vor allem um ein ›Wer‹: Wer angemessener Weise das IS-Enthauptungsvideo parodiert darstellen kann und wer sich über diese parodierte Darstellung angemessener Weise amüsieren, empören oder entsetzen kann. Innerhalb dieser Aushandlung des Darstellbaren entlang identitärer Grenzen verweisen die Kommentare auf eine grundsätzliche Verletzbarkeit von identitären Selbstvorstellungen, die der unterhaltenden, desillusionierenden Geste der *beerech*-Videoparodie als Antwort auf ein Enthauptungsvideo des IS eingeschrieben ist. Besonders deutlich findet sich dies in einem mokierenden Kommentar, der sich an dem bekannten Höchstprädikat ›No Animals Were Harmed‹ der American Humane Association (AHA) für einen angemessenen Umgang mit tierischen Darstellenden im Abspann von Filmen orientiert (vgl. American Humane 2016; Volk 2014): »Attention No Americans were harmed during the making of this film.« (LispyJared@beerech 2015) In diesem Verweisungszusammenhang wird eine generelle Schutzbedürftigkeit und damit vorausgesetzte prinzipielle Verletzbarkeit der Darstellenden unterstellt. Die identitäre Markierung erhält jedoch erst durch ihre Situierung innerhalb der öffentlichen Auseinandersetzung um die Wahrnehmung und Bedeutung der IS-Enthauptungsvideos ihre besondere Signifikanz. Nur in Antwort auf eine grundsätzliche Verletzbarkeit einer nationalen Selbstvorstellung, die sich in den IS-Enthauptungsvideos entlang einer konkreten Gegenfigur mit definierten gebietsbezogenen, religiösen und politischen Souveränitätsansprüchen her- und ausstellt, erreicht sie ihre spezifische Bedeutung. Die identitäre Grenzverletzung mit der Betrachtung des Todes des Anderen im IS-Enthauptungsvideos wird damit in der *beerech*-Videoparodie nicht aufgehoben. Sie wird in Form einer grundsätzlichen identitären Verletzbarkeit in die Reaktion auf eine parodierte Betrachtung des Todes des Anderen verschoben und dort neu verhandelt. Dort wird die Bedrohung einer identitären Selbstvorstellung fort- und weiter ausgeführt, wenn bestimmte nationale, religiöse und kulturelle Selbst- und Fremdvorstellungen adressiert und ausgehandelt werden, die im IS-Enthauptungsvideo selbst keine explizite Adressierung erfahren. Begegnen wir der *beerech*-Videoparodie hierbei im Sinn einer (unterhaltsamen) Hintergrundgeschichte, treffen wir mit der Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung der Identitären Bewegung Wien (IBW) auf eine eigensinnige Weitererzählung derselben.

4.4.2 »ISIS-Enthauptung mitten in WIEN«: Die identitäre Selbstverletzung

Eine ganz andere Antwort auf die identitäre Grenzverletzung, die mit der Betrachtung des Todes des Anderen im IS-Enthauptungsvideo vollzogen wird, sehen wir in einem Video mit dem Titel *ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015*. Das Video wurde auf dem YouTube-Kanal Ersterreicherr⁵⁵ am 21.12.2015 hochgeladen und zeigt eine Fake-IS-Enthauptung aufgeführt von der Identitären Bewegung Wien (IBW) in der Wiener Innenstadt. Begleitet zunächst von mikrofonverstärkten Rufen: »No Border! No Nation!«, dann von dem Chorus und dem zweiten Vers des englischsprachigen IS-Song-Titels *For the sake of Allah*⁵⁶ und von undeutlichen Sprechchören, findet die Nachstellung in einer belebten Einkaufsstraße statt. Gemeinsam mit Passanten und vier Polizeibeamten beobachten wir eine Frau und einen Mann in westlicher Kleidung, wie sie auf der Straße vor einer Ladenzeile knien. Vor sich halten sie weiße Pappschilder mit der schwarzen Aufschrift ›REFUGEES WELCOME‹ und drei schemenhaften Figuren, die eine fliehende Familie (Vater, Mutter und Kind) darstellen. Hinter ihnen stehen zwei vermummte Männer in militärischer Kleidung. Rechts neben ihnen halten eine Frau im schwarzen Ganzkörperschleier und ein ebenfalls verummumter Mann in militärischer Kleidung ein großes Banner im Look der Flagge des IS hoch. Der Vermummte hinter dem knienden Mann ruft mehrmals »Allahu Akbar!« ins Mikrofon, während mehrere Personen versuchen die Szene zu stören und weggeschubst werden. Der Vermummte hinter dem knienden Mann hebt ein Messer an dessen Kehle und imitiert eine Schnittbewegung. Der Kniende fällt bäuchlings zu Boden. Regungslos hält er das ›REFUGEES-WELCOME‹-Schild gut sichtbar aufrecht. Das Messer wird weitergereicht und die Szene wiederholt sich mit der knienden Frau (vgl. Abb. 30). In der versammelten Menschenmenge kommt es zu kleineren Handgemengen. Die Musik des IS-Songtitels verstummt. Wir hören ein Durcheinander

55 Nicht nur der Kanalname deutet auf neo-nationalistische Affiliationen hin, sondern auch die auf dem Kanal zur Verfügung gestellten Videos, die eine ganze Reihe an Bildmaterial von Ausschreitungen bei Straßendemonstrationen, Kundgebungen und Fußballspielen zeigen. Auch finden sich Aufnahmen von weiteren Kundgebungen der IBW. In der Selbstdarstellung des Kanals wird dabei nicht auf die in den Videos sichtbare Gewalt verwiesen – die sogar das vordergründige Motiv des Kanaltrailers ist –, sondern in einem möglichst neutralen Ton der Inhalt der Videos als Aufnahmen von Einsatzfahrten, Demonstrationen und Fußballspielen mit Fokus auf die Fanszene beschrieben. Der Kanal selbst hatte am 06.11.2018 9.727 Abonnenten und stellte über 300 Videos zur Verfügung. Das zitierte Video hatte zum Zeitpunkt der Sichtung 1.021.218 Aufrufe und ist unter <<https://www.youtube.com/watch?v=WwRV2bYGa5E>> abrufbar.

56 Der Song wurde vom IS gemeinsam mit einem Musikvideo veröffentlicht, das bspw. auf LiveLeak unter <https://www.liveleak.com/view?t=db2_1449087213> verfügbar ist (vgl. MrSmith305 2015). Der dazugehörige Songtext ist auf <<https://genius.com/Islamic-state-for-the-sake-of-allah-annotated>> abrufbar (vgl. basedgangstress 2016).

an Stimmen und Rufen im Hintergrund. Die Polizeibeamten sind bemüht Übergriffe von Passanten auf die Szene zu verhindern. Dann spricht ein Mann ins Mikrofon: »Wir wissen nicht, wann das nächste hier passiert. Wir wissen es nicht, weil kein Mensch weiß, wie viele Schläfer durch die Grenzen gekommen sind. Wir wissen es nicht, weil kein Mensch, kontrolliert hat, wer in unser Land kommt. Diese Leute, die ›REFUGEES WELCOME‹ schreien, haben auch Terroristen...« Eine Überblende schneidet seine Worte ab. Die Ansprache fährt aus einem anderen Blickwinkel fort: »Diese Leute sind schuld an der Gefahr, die wir heute in Europa haben. Sie sprechen von ›Frieden folgt‹, aber was wir sehen ist Überfremdung und Islamisierung. Wir sind die Kraft, die österreichische Werte und Traditionen verteidigt und wir werden weitermachen, bis unsere Heimat gesichert ist.« Die Sprechchöre aus der Menschenmenge halten an. Der Mann am Mikrofon stimmt zu einem Sprechgesang an: »Festung Europa! Macht die Grenzen dicht!« (vgl. Ersterreicherr 2015: 0:00-2:13)⁵⁷

Abb. 30: Ersterreicherr (2015): ISIS-Enthauptung mitten in WIEN | Mariahilfer Straße 21.12.2015



57 Diese Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung ist nicht die erste Aktion dieser Art, mit der die IBW für Aufsehen sorgte. Bereits am 14.09.2014, einen Tag nach dem das dritte IS-Enthauptungsvideo eines westlichen Staatsbürgers veröffentlicht wurde, stellte die IBW im Zentrum Wiens eine Hinrichtungsszene nach (vgl. Vienna Online 2014). Eine ausführliche Beschreibung des Videos ist im Anhang unter 6.25 zu finden.

Im Gegensatz zum IS-Enthauptungsvideo mit seiner elliptischen Todeseinstellung schließt die IBW-Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung den Moment des Todes in ihre Nachstellung ein und macht ihn zu einem tragenden Element ihrer Dramaturgie. Damit bringt die IBW nicht nur den imaginierten Moment des Todes im IS-Enthauptungsvideos in den Erfahrungsraum einer Straßenszene und lässt die existenzielle und identitäre Bedrohung des IS-Enthauptungsvideos zu unserer möglichen Alltagserfahrung werden. Sie versichert uns als Betrachtende eines vor der und für die Kamera inszenierten Todes des Anderen auch einer Zeugenschaft und eines Zeugnisses, die im IS-Enthauptungsvideo selbst zweifelhaft bleiben. Sie bringt die Gefahr einer identitären Grenzverletzung von dem unverorteten Erfahrungsraum einer undefinierten Wüstenkulisse im IS-Enthauptungsvideo in den verorteten Erfahrungsraum einer alltäglichen Straßenszene unseres mittelbaren Lebensumfelds.

Die Anordnung der videoaufgezeichneten IBW-Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung als Live-Performance in der Wiener Innenstadt erweitert dabei das ursprüngliche Zeugenschaftsszenario des IS-Enthauptungsvideos in signifikanter Weise. Denn die Passanten in der Einkaufsstraße fungieren gemeinsam mit der Kamera sowohl als primäre Zeugen als auch als unmittelbare Adressaten der nachgestellten identitären Grenzverletzung. Wir als Betrachtende der Videoaufzeichnung der Inszenierung werden dann nicht nur zu sekundären Zeugen einer Fake-IS-Enthauptung, sondern auch zu primären Zeugen der Performierung der identitären Grenzverletzung in der Einkaufsstraße der Wiener Innenstadt. Wenn sich hierbei die im IS-Enthauptungsvideo artikulierte identitäre Grenzverletzung erst mit der Betrachtung des Todes des Anderen performiert, ist die Ausstellung dieser Betrachtung in der Videoaufzeichnung ein zentraler Aspekt der IBW-Inszenierung: Mit ihr wird die Performierung der identitären Grenzverletzung durch unsere Betrachtung bereits vorweggenommen. Zugleich wird sie wiederholt und bestätigt. Die IBW-Inszenierung tritt in diesem Zeugenschaftsszenario dann an die Leerstelle der elliptischen Todeseinstellung im IS-Enthauptungsvideo und bezeugt nicht nur den Tod des Anderen vor der und für die Kamera, der im IS-Enthauptungsvideo selbst zweifelhaft bleibt. Sie bezeugt auch die mit der Betrachtung des Todes des Anderen verbundene Performierung einer Verletzung unserer identitären Selbstvorstellung. Die IBW-Inszenierung ist damit Ausdruck einer aggressiven Identitätspolitik, die sich gerade nicht im Gegenüber der gewaltsamen Identitätspolitik des IS positioniert. Als konkrete Materialisierung in unserem mittelbaren Erfahrungsraum ist sie ihre Fortführung.

Mit der Verschiebung des zunächst auf ein Video beschränkten Horrors einer identitären Grenzverletzung in den Erfahrungsbereich des alltäglichen Lebens, wird mit der Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung in der Wiener Innenstadt dabei auch eigens eine identitäre Grenzverletzung performiert. Diese gibt der Identitären Bewegung ihren Antrieb, wenn sie, wie es in einem Feature-Beitrag

des WDR vom 04.03.2018 heißtt, ein »Identitätsdrama« (Gogos 2018: 3) – hier in Form einer gefakten IS-Enthauptung – in Szene setzt. Wenden wir uns hierbei den Straßenprotesten in Ägypten im Zuge des Arabischen Frühlings zu, wird sichtbar, dass die eigene Performierung einer identitären Grenzverletzung in Anschluss an das IS-Enthauptungsvideo ein wesentlicher legitimierender Aspekt des politischen Anspruchs der Identitären Bewegung ist. Judith Butler (2011: 111) hebt zu den Protesten auf den Straßen um den Tahir-Platz hervor, dass die in deren Rahmen artikulierten politischen Ansprüche auch immer schon deren Performierung einschließen. Die Verteidigung der eigenen europäischen Selbstvorstellung gegenüber einer selbstinszenierten und performierten identitären Bedrohung wird in diesem Sinn mit dem Zitat der IS-Enthauptungsvideos innerhalb einer Straßenszene in der Wiener Innenstadt zu einer konkreten Gefahr stilisiert (vgl. Bruns/Glösel/Strobl 2017).

Mit ihrer Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung beansprucht dabei nicht nur die IBW den öffentlichen Raum einer Einkaufsstraße in der Wiener Innenstadt für sich, indem sie sich in ihm versammelt und ihn zur Bühne ihres Identitätsdramas macht. Mit der öffentlichen Nachstellung einer IS-Enthauptungsszene geht es hier weniger um eine Infragestellung des Unterschieds von Privatem und Öffentlichem, wie es Butler (ebd.) für die Straßenproteste in Ägypten während des Arabischen Frühlings formulierte. Vielmehr geht es um eine Infragestellung des Unterschieds zwischen dem unverorteten Möglichkeitsraum der IS-Enthauptungsvideos und dem verorteten Möglichkeitsraum der Wiener Innenstadt, wenn der eine im anderen zitiert und refiguriert wird. Mit diesem refigurierenden Zitat bringt die IBW auch den IS in den öffentlichen Raum der Wiener Innenstadt und unterstellt dessen Beanspruchung durch den IS, wenn sie dem IS eine körperliche Präsenz in diesem mit ihrer Live-Performance einer Fake-Enthauptung nach seinem Vorbild verschafft. Es ist eine Sicht- und Hörbarkeit des IS in einem öffentlichen Raum, die mit Butler (2011: 117 u. 120) für ein politisch wirksames In-Erscheinung-treten und eine politische Wirksamkeit von artikulierten Ansprüchen in diesem die Voraussetzung ist. Entsprechend wird in diesem Geschehen nicht nur die Einkaufsstraße der Wiener Innenstadt zur Plattform der performierten politischen Ansprüche der IBW, sondern auch zur Plattform des IS, seiner Bedrohung unserer identitären Selbstvorstellung und seines Souveränitätsanspruchs.

Die mit den IS-Enthauptungsvideos von Außen an uns gerichtete identitäre Bedrohung wird damit als eine Verletzung der identitären Grenzen von Innen heraus vollzogen: Die selbstinszenierte identitäre Grenzverletzung wird zu einer identitären Selbstverletzung, wenn die IBW mit ihrer Nachstellung eigens einen Raum der Verletzung einer selbstausgerufenen europäischen Identität⁵⁸ schafft.

58 Diese ›europäische‹ Identität ist Kern der Selbstdefinition der Identitären Bewegung (vgl. Bruns/Glösel/Strobl 2017).

Die Übergriffversuche aus dem Zuschauerraum sind dann nicht nur als Störungen der Performance zu sehen, sondern als Störungen des Vollzugs ebendieser Selbstverletzung. So ist dann auch deren Verhinderung nicht bloß auf den Schutz des Raumes einer Performance gerichtet. Es ist ein Schutz der Grenzen dieses selbstgeschaffenen Raumes einer identitären Selbstverletzung, der zum Schauplatz eines Kampfes der Nationenbildung wird. So zeigt sich das Paradox einer Bewegung, die unter dem Anspruch der Aufrechterhaltung und Verteidigung ihrer identitären Selbstvorstellung die Verletzung eben dieser zur konstituierenden Bedingung ihrer Selbstvorstellung und zu ihrer ideologischen Prämissen macht. Es ist das Paradox einer aggressiven identitären Politik als Antwort auf die gewaltsame Identitätspolitik des IS, die die Virtualität einer vollzogenen Grenzverletzung aufruft und das Narrativ eines identitären Horrors für den IS forschreibt und seinen Identitätskampf fortführt. In dieser Inszenierung droht das widerständig videografierende syrische Volk, das mit den ›First-person‹-Handy-Todesvideos noch in den diskursiven Ellipsen des syrischen Regimes sichtbar wurde, endgültig aus unserem Blickfeld zu verschwinden, wenn identitäre und nationale Selbst- und Fremdvorstellungen in einer aggressiven Weise unsere öffentlichen Lebensräume und medialen Bildflächen zu okkupieren suchen.

In ihrer Beobachtung zu den Straßenszenen der Proteste in Ägypten während des Arabischen Frühlings konstatiert Butler dabei, dass diese erst zu dem politisch wirksamen Ereignis werden, das sie sind, wenn sie von ihrer Lokalität hinaus übermittelt und »in einem globalen Medium konstituiert [werden]« (Butler 2011: 120; vgl. Kapitel 3.3.1). Folgen wir Butler in diesem Argument, tritt die wesentliche Rolle der Videoaufzeichnung und -veröffentlichung in der Inszenierung eines europäischen Identitätsdramas der IBW hervor: Die politische Wirksamkeit der performierten inneren Grenzverletzung einer europäischen Selbstvorstellung wird mit der videografierenden und veröffentlichten Handlung von der lokalen Verortung in der Wiener Innenstadt zurück in eine globale Multilokalität der sozialen Medien und Nachrichtenmedien überführt. Die IBW-Inszenierung eines eigenen europäischen Identitätsdramas in Antwort auf eine selbstvollzogene identitäre Grenzverletzung wird zu eben diesem in der Lokalität der Wiener Innenstadt politisch wirksamen europäischen Identitätskampf, wenn sich das Geschehen einer Straßenszene als Videoereignis in den sozialen Medien und den Nachrichtenmedien über sich hinaus konstituiert. Auf diese Weise wird ein gemeinsamer Erscheinungsraum eines europäischen Identitätskampfes einer Straßenszene und einer Videoszene in Antwort auf eine identitäre Selbstverletzung geschaffen, der »gleichzeitig hier und dort« (ebd.) stattfinden kann.

Mit der Videoaufzeichnung und -veröffentlichung ihres selbstinszenierten europäischen Identitätsdramas und -kampfes vollzieht die IBW allerdings nicht bloß den Prozess einer delokalisierenden Verortung einer identitären Selbstverletzung. Sie kehrt ihn auch für den anderen Protagonisten dieser Inszenierung

– den IS – um: Die unverortete Szene einer identitären Grenzverletzung in dem IS-Enthauptungsvideo wird zu einer lokalisierten, wenn das Videoereignis über sich hinaus – d.h. außerhalb seines ursprünglichen Erscheinungskontexts in den sozialen Medien und den Nachrichtenmedien – in den öffentlichen Raum einer Straßenszene der Wiener Innenstadt übermittelt wird. Damit wird die identitäre Grenzverletzung in ihrer politischen Wirksamkeit verortet und kann endgültig zu unsrer werden. Mit dem Zitat der IS-Enthauptungen innerhalb einer Straßenszenierung in der Wiener Innenstadt antwortet die IBW damit nicht einfach auf die mögliche Verletzung einer identitären und nationalen Selbstvorstellung, die mit der Betrachtung des Todes des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideos einhergeht. Im Rahmen dieser bezeugenden, selbstgerichteten Re-Performierung aktualisiert und refiguriert die IBW die mit der Betrachtung des Todes des Anderen verbundene Verletzung einer identitären Selbstvorstellung, indem sie sie in den Möglichkeitsraum europäischer Souveränitätsansprüche und in einen Verteidigungskampf einer selbstinszenierten europäischen Identität einschreibt, der ihre eigene Verletzung ist.

Auf besonders eigenwillige Weise scheint die IBW-Nachstellung dabei Donna Haraway in ihrer Umschreibung von Grenzziehungsakten zu bestätigen, wenn sie schreibt: »Boundaries are drawn by mapping practices [...] But boundaries shift from within; boundaries are very tricky.« (Haraway 1988: 595) Mit der Einschreibung einer Fake-IS-Enthauptung in die Straßenszene der Wiener Innenstadt, vollzieht sich so gesehen nicht nur eine unbewusste Grenzverschiebung von innen heraus. Auch kartiert die IBW das beanspruchte Souveränitätsgebiet des IS neu, in dem sie seinen Souveränitätsanspruch in einer selbstverletzenden Bewegung auf den europäischen Möglichkeitsraum ausweitet. Die IBW-Inszenierung einer Fake-IS-Enthauptung wird dann nicht mehr nur als eine eigensinnige Weitererzählung der IS-Enthauptungsvideos sichtbar. Es ist eine Fort- und Umschreibung einer gewaltsamen Identitätspolitik, die sich mit der Betrachtung des Todes des Anderen in einem IS-Enthauptungsvideo materialisiert.

4.5 SCHLUSS mit UPGRADE: *Touching Death & die Betrachtung des Todes des Anderen im Videospiel*

Mit dem in diesem Kapitel vollzogenen Perspektivwechsel von den ›First-person‹ zu den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos verschiebt sich das Filmen, Veröffentlichen und Betrachten des Todes im Kontext modifizierender, mokierender, parodierender, jihadistischer und rechtspopulistischer Praktiken in den Bereich des Unterhaltsamen, Obszönen, Pornografischen, Verwerflichen und Bedrohlichen. Die Standhaftigkeit der nicht-überlebenden widerständigen Syrer mit ihren Videoaufnahmen des eigenen Todes droht zu Fall gebracht zu werden, wenn in den ›Third-

person-Handy-Todesvideos Andere ins Zentrum der videografischen Praxis rücken: Wir als mitleidende Betrachtende, zuschauende Mittäter, amüsierte Voyeure und bedrohte Adressaten; die Handykamera als Doppelagentin einer obszönen und verletzenden Handlung; die Konfliktakteure als Monstrositäten eines Todeshorrors; der Syrienkonflikt als Abjektion eines anomischen Bürgerkriegs um Rechtsstaatlichkeit und Freiheit; die Selfie-Filmenden als selbstexhibierende Schaubegierige; die Jihadisten als Grenzverletzende und Souveränitätsbeanspruchende; die Parodisten als Ungehorsame der Rahmungen des Sehens; die Rechtspopulisten als identitäre Selbstverletzende in einem Kampf der Nationenbildung.

Was bedeutet es damit den Tod des Anderen zu filmen? —im Syrienkonflikt? —mit der Handykamera? Es bedeutet, das Todesleid der Anderen sichtbar und den Tod des Anderen als ein kollektives Mitleiden wahrnehmbar zu machen, das Grenzsetzungen in Frage stellen kann. Ebenso bedeutet es, den Tod des Anderen zu einem Videoerlebnis werden zu lassen, in dem der Tod des Anderen zu einem dramatischen Schauspiel, der Syrienkonflikt zu einem virtuellen Schlachtfeld und das Handyyvideo zu einem fabrizierten Videowerk wird. Es bedeutet, auch die Gefilmten und die Zuschauenden einem gewaltvollen Kamerablick auszusetzen, der diese einem hemmungslosen Aufnahme- und Veröffentlichungsmodus einer ubiquitären Exposition aussetzt. Es bedeutet den Todeshorror einer obszönen Verletzung des toten Körpers in die Wahrnehmung einer horrorhaften Realität des Syrienkonflikts zu übersetzen.

Was bedeutet es den Tod des Anderen zu betrachten? —im Syrienkonflikt? —in einem Handyvideo? Es bedeutet, das ambivalente Vergnügen eines schockierenden Todespektakels, in dem die Politisierung und Ästhetisierung des Todes zusammenfallen. Es bedeutet, die mit einer elliptischen Todesinszenierung hergestellte Begründung eines Nicht-Lebens im Rahmen einer kaskadischen Performanz potentiell zu unserer Lebensbedrohung werden zu lassen. Zur selben Zeit bedeutet es aber auch, auf diese selbst antworten zu können. Ebenso bedeutet es, ein prekäres Zeugenschaftsszenario innerhalb einer elliptischen Todesinszenierung zu einer Politik der Bedeutung zu machen, wenn sich eine identitäre Grenzverletzung einerseits in eine nicht weniger elliptische Diskurspraxis unter einer ethischen Frage des Hinsehens und Wegsehens übersetzt und dieselbe Verletzung andererseits mit einer Verschiebung der Räume des Sichtbaren beantwortet und in eine Selbstverletzung überführt wird.

Mit den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos vollzieht sich in der diffraktiven Betrachtung des Phänomens der Handy-Todesvideos dabei eine Bewegung von einem Selbstporträt ›Syrien‹ zu einem Fremdporträt ›Syrien‹. Mit dem Entfernen von der selbstporträtierten Geste einer syrischen Zivilbevölkerung, die die ästhetischen und diskursiven Strukturen des Sehens des syrischen Regimes und der staatlichen syrischen Medieninstitutionen aufzubrechen sucht, verändert sich die szenische Anordnung des Syrienkonflikts. Damit verschiebt sich auch unser Blick

auf diesen: Rücken die anfänglichen Protagonisten im Syrienkonflikt immer weiter aus unserem Blickzentrum, fällt unser betrachtender Blick im Moment des Todes auch nicht mehr mit dem der Filmenden und der Kamera zusammen, wie es mit den ›First-person‹-Handy-Todesvideos zu beobachten ist. Stattdessen nimmt dieser den Modus einer erzählerischen Mitsicht an. In den ›Third-person‹-Handy-Todesvideos erfahren wir als Betrachtende den Tod dann nicht im Sinn einer Distanz negierenden Unmittelbarkeit, sondern als eine distanzierte Berührung, wenn wir gemeinsam mit trauernden, helfenden, videografierenden oder desinteressierten Beistehenden auf verstümmelte, tote oder sterbende Körper auf unserem Bildschirm schauen.

Dieses distanzierte Berühren stellt Thomas Hirschhorns Videoinstallation *Touching Reality* (2012) in einer besonderen Weise aus, wenn wir mit dem vertrauten Bewegungsablauf einer Hand, die auf einem Touchscreen operiert, eine Fotoserie zerstörter Körper betrachten: Eine manikürte Frauenhand wischt mit einer programmaffen Leichtigkeit, die auch unsere sein könnte, über ein Tablet, auf dem Bilder von entstellten toten oder sterbenden Körpern oder verstümmelten Körperteilen zu sehen sind: aufgeplatzte Schädel, abgerissene Extremitäten, blutüberströmte Gesichter, blutige Körperhaufen. Viele der abgebildeten Szenen machen es dabei eindeutig, dass es sich um Kriegs- und Konfliktschauplätze handelt, wie wir sie aus den Nachrichtenmedien und von Fotos und Videos aus dem Internet kennen. Auf der Straße liegend, umgeben von ebenfalls verletzten Menschen, unversehrten Beistehenden, eingreifenden Helfenden oder sich abwendenden Militärkräften erinnern diese Bilder an die Gewalt, das Sterben und den Tod in den Konflikten der MENA-Region und Westafrikas – vielleicht Syrien, Irak, Afghanistan, Libyen, Ägypten, Sudan oder Mali. Mal zoomt die Hand, den Zeigefinger und Daumen zusammenführend, in ein Bild hinein oder verschiebt das Bild mit dem Zeigefinger, um ein Detail zu fokussieren: ein Gesicht, eine Wunde, ein Einschussloch, ein abgerissenes Bein. Zeigefinger und Daumen auseinanderziehend zoomt die Hand wieder heraus und wischt das Bild zur Seite. Bei manchen Bildern verharrt die Hand länger, andere werden gleich wegewischt. Dabei widersetzt sich die Handbewegung auch unserem eigenen Sehbedürfnis, wenn ein Bild wegewischt wird, bevor wir es erfassen konnten, oder die Hand dort länger verweilt als es uns angenehm ist. (vgl. Anouli Patchouli 2012; Abb. 31)⁵⁹ In dem Augenblick, in dem wir uns selbst in der betrachtenden Handlung wiedererkennen und zugleich die Fremdsteuerung und Freiwilligkeit unseres Blicks offensichtlich wird,

59 Ein Ausschnitt der Videoinstallation von einer Länge von einer Minute und 52 Sekunden ist auf Vimeo unter <<https://vimeo.com/55482318>> (vgl. Anouli Patchouli 2012) abrufbar. In voller Länge dauert das Video vier Minuten und 45 Sekunden und wurde erstmals in Paris auf der Triennale im Palais de Tokyo vom 20. bis 26. August 2012 vorgeführt (vgl. Dario Ré 2016; French Minister of Culture and Communication 2012).

liegt das unbehagliche Moment, das *Touching Reality* ausstellen möchte: Dass gerade in dieser Distanz aufrechterhaltenden Unmittelbarkeit der Betrachtbarkeit des Todes des Anderen die Verschiebung der betrachtenden Handlung ins Obszöne und Verworfene liegt bzw. vielleicht geradezu nach dieser verlangt wird. Der Tod des Anderen berührt uns, wenn wir ganz nah an ihn heranzoomen und bildlich in ihn eintauchen. Und doch verweilen wir zu ihm in einer klinischen Distanz vor unserem Bildschirm.

Abb. 31: Anouli Patchouli (2012): *Touching Reality*, Thomas Hirschhorn



Diese Betrachtbarkeit des Todes des Anderen, die auch in den Handy-Todesvideos eingeschrieben ist, bringt damit eine Lesbarkeit dieser als Obszönität hervor, mit der sie zum Abjekten zu gerinnen droht. Diese Gefahr zeigt sich besonders deutlich, wenn ein Besucher in Antwort auf seine eigene ablehnende Reaktion auf die Videoinstallation und einen öffentlichen Vortrag Thomas Hirschhorns⁶⁰ ein eigenes Video nach Hirschhorns Vorbild produzierte, das ausschließlich diese Lesbarkeit der Betrachtbarkeit des Todes des Anderen als Obszönität reproduziert: Die zerstörten Körper werden durch zerstörte Bäume ersetzt. Die betrachtende Geste und die Komposition der Bilder bleiben jedoch dieselben. (vgl. Dario Ré 2016)

60 In diesem Vortrag stellte Hirschhorn seinen manifestähnlichen Begleittext zur Videoinstallation mit dem Titel *Why Is It Important—Today—to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?* unterstützt durch entsprechendes Bildmaterial vor (vgl. Dario Ré 2016; Hirschhorn 2013).

In unserer Betrachtung der ›Third-person‹-Handy-Todesvideos zeigt sich eine Prozesshaftigkeit der Bedeutung und Bedeutsamkeit, die sich nicht über einzelne Handy-Todesvideos erstreckt. Sie umfasst ein ganzes Netz von mokierenden, künstlerischen, satirischen und jihadistischen Videowerken, wenn diese sowohl in Antwort auf Handy-Todesvideos in Erscheinung treten als auch selbst Aneignungen und Videoantworten evozieren und dabei von diversen Kommentierungen begleitet werden. Gemeinsam zeichnen diese unterschiedlichen Materialisierungen und Artikulationen sich stetig bewegende Beugungsmuster, die sich von einem Videoereignis zum nächsten ausbreiten. Diese Bewegung sich verstärkender oder auslöschender Wellenberge und Wellentäler bringt das Phänomen der Handy-Todesvideos hervor und lässt es in seiner Bedeutung und Bedeutsamkeit niemals still stehen...

In den Jahren 2017 und 2018 entstanden gleich mehrere Videospiele verschiedener Genrerichtungen, die die Thematik des Syrienkonflikts aufgreifen: Der von der Medienabteilung der Hisbollah entwickelte und vertriebene Egoshooter *Sacred Defense: Protecting the Homeland And Holy Sites* (Dar Al-Manar, Windows 7/8/10, 2018); das in Russland entwickelte Echtzeit-Strategiespiel *Syrian Warfare* (Cats Who Play, Windows 7/8/10, 2017); die in Kooperation mit dem französischen TV-Sender Arte produzierte und von wahren Begebenheiten inspirierte interaktive Geschichte *Bury me, my Love* (Arte France/The Pixel Hunt/Figs, iOS/Android, 2017); das von einer deutschen Entwicklerfirma stammende, mit finanzieller Unterstützung aus dem österreichischen KUPF Innovationstopf verwirklichte und mit diversen Game-Awards ausgezeichnete ›Autobiographic-adventure‹-Spiel *Path Out* (Causa Creations, Windows Vista/7/8.1/10 & Mac OS X, 2017). Diese Videospiele versprechen uns als spielende Betrachtende einen eigenen Zugang zu und eine eigene Perspektive auf den Syrienkonflikt. Ein Versprechen, das angesichts der engen Situierung innerhalb des Syrienkonflikts, die in den Entwicklungskontexten der Spiele eingeschrieben ist, kaum einzulösen ist: Das eine Mal werden wir in die ›Soft-war‹-Taktik einer terroristisch definierten Gruppierung integriert und betrachten im ›First-person‹-Modus den Tod des (feindlichen) Anderen im Spiel nicht nur, sondern führen ihn auch aktiv herbei (vgl. O'Connor 2018; Keserwani 2018). Ein anderes Mal blicken wir im ›Third-person‹-Modus auf den Syrienkonflikt als Verteidigungskrieg gegen den Terror und spielen aus einer entfernten Vogelperspektive den urbanen Häuserkampf seit Beginn des Krieges nach (vgl. Valve Corporation 2017a). Ein weiteres Mal begleiten wir im Stil des Instantmessengers WhatsApp eine fiktive Figur auf ihrer Flucht aus Syrien, die durch den kriegsverschuldeten Tod der jüngeren Schwester ausgelöst wird. Diese Flucht ist dabei von der tatsächlichen Geschichte einer jungen Syrerin inspiriert, die gemeinsam mit der Journalistin, die ihre Geschichte auf Basis ihrer WhatsApp-Nachrichten in der französischen Tageszeitung

Le Monde veröffentlichte,⁶¹ Teil des Redaktionsteams des Spiels ist (vgl. Arte 2017; The Pixel Hunt 2018). Ein wieder anderes Mal spielen wir ebenfalls im ›Third-person‹-Modus und im Pixel-Art-Stil die persönliche Geschichte eines Geflüchteten aus Syrien nach, dessen Überleben und Flucht wir im Spiel erreichen müssen (vgl. Valve Corporation 2017b).

Auch deklarieren diese Spiele für sich eine eigene Form der Geschichtsschreibung, -vermittlung und -erzählung über den Syrienkonflikt zu sein: So sprechen die Entwickler von *Sacred Defence* nicht von einem Spiel, sondern einer Simulation, die eine wirklichkeitsgetreue Nachahmung und Dokumentation eines heiligen Verteidigungskrieges sei (vgl. Dar al Manar 2017). *Syrian Warfare* wird als eine besonders wertvolle und »hochgradig realistische« (Valve Corporation 2017a) Vermittlung einer bereits kanonisierten Geschichte des Syrienkonflikts vorgestellt, in der die »wichtigsten Meilensteine« (ebd.) des Krieges in Syrien gezeigt werden. Sich von einem biografischen Ansatz distanzierend wird *Bury me, my Love* als eine Stellvertretergeschichte präsentiert, in der die fiktionalen Hauptcharaktere insofern eine kollektive Existenz hätten, als dass sie eine Menge von Männern, Frauen und Kindern seien, die nach Europa geflohen sind oder andere haben fliehen sehen (vgl. Arte 2017). Im Gegensatz zu diesen generalisierenden und generalisierten Perspektiven wird *Path Out* durch das persönliche Schicksal des syrischen Künstlers Abdullah Karam, der 2014 aus Syrien nach Zentraleuropa floh, gerahmt. Abdullah ist sowohl in der Verkörperung der Spielfigur im Spiel präsent als auch in Form eines kommentierenden Erzählers durch Videos im YouTube-Stil (vgl. RPGtime 2018a-d).⁶² Die Entwickler stellen das Spiel als eine ebenso wenig politisierende wie moralistische oder pädagogische Nacherzählung einer persönlichen Reise dar, die exemplarisch für viele andere stehen könnte (vgl. Causa Creations/Karam/Main 2018). Dies tut sie aber gerade nicht, wenn Abdullah materialisiert im Selfie-Video im Splitscreen

61 Der journalistische Beitrag in Le Monde ist abrufbar unter <www.lemonde.fr/international/v-isuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d'une-migrante-syrienne_4834834_3210.html> (vgl. Soullier/Zerrouky 2015).

62 Abdullahs Kommentare dienen in ganz unterschiedlicher Weise der Verdichtung der Spielgeschichte: Mal liefert er weitere Hintergrundinformationen zur Darstellung Syriens im Spiel, wenn er bspw. Klischees oder Stereotypisierungen humorvoll kommentiert. Mal beschreibt er, wie sich die Spielsituation auf seiner Flucht zugetragen hat, wie er sich verhalten und die Situation wahrgenommen hat. Ein anderes Mal mokiert er den Spielenden für seine Spielweise oder -entscheidung (vgl. ebd.). Einen guten Eindruck hiervon liefern die Gaming-Videos auf dem YouTube-Kanal RPGtime: <https://www.youtube.com/watch?v=Og-7Lxs8Xo&index=1&list=PL9AZloe2SwNlbnC_X_S3yU_RyoRKh5DA5> (*Path Out*, pt: 1); <https://www.youtube.com/watch?v=bLUX1ig4j1E&list=PL9AZloe2SwNlbnC_X_S3yU_RyoRKh5DA5&index=2> (*Path Out*, pt:2); <https://www.youtube.com/watch?v=-jwCgrWIGVE&index=3&list=PL9AZloe2SwNlbnC_X_S3yU_RyoRKh5DA5> (*Path Out*, pt:3); <https://www.youtube.com/watch?v=gazbOC7oC4s&list=PL9AZloe2SwNlbnC_X_S3yU_RyoRKh5DA5&index=4> (*Path Out*: Finale).

immer wieder unser Spiel mit seiner Perspektive auf das Spiel überlagert und uns eine paradoxe Beziehung zum Spiel aufbauen lässt: Einerseits tauchen wir tief in das persönliche Schicksal Abdullahs ein. Andererseits werden wir immer wieder auf unsere Außenposition als spielende Betrachtende zurückgeworfen.

Das Spielziel von *Path Out* ist das Gelingen der Flucht Abdullahs, d.h. die Verhinderung seines Todes bzw. die Sicherstellung seines Überlebens auf der Flucht, wie es Abdullah zu Beginn des Spiels selbst verdeutlicht: »You play me in the game. See that little guy with the yellow shirt? That's me trying to escape Syria and stuff. But the adventure started a few years ago. I'll take you there, shall we?« (vgl. RPGtime 2018a: 01:54-02:04; Abb. 32).

Abb. 32: RPGtime (2018a): *Path Out*, pt: 1



Blicken wir von hier aus auf das *Syria-Tube*-Video (vgl. Kapitel 4.1.2) materialisiert sich in *Path Out* eine eigene Obszönität des Todes: Der nicht-aktualisierte Tod des Anderen in Form der gelungenen Flucht Abdullahs wird im Spiel zu einer aktualisierten Spielmöglichkeit, wenn wir die Spielfigur ›Abdullah‹ durch unsere Spielentscheidungen töten. Hierbei werden wir explizit zu Verantwortlichen seines fiktionalen Todes gemacht, wenn bei Eintritt des Todes der Spielfigur⁶³ Abdullah

63 Zu Beginn des Spiels wird der Tod der Spielfigur durch ein Einfrieren und eine dramatische Rotfärbung des Bildes signalisiert. Im späteren Spielverlauf erfolgt lediglich eine Überblende zu einem schwarzen Bildschirm. (vgl. RPGtime 2018a: 01:40-02:04; RPCtime 2018c: 08:30; Abb. 32)

selbst im Splitscreen erscheint und uns dafür mokiert, dass wir ihn getötet haben: »You just killed me, man. You know, in reality, I wasn't as dumb as you.« (RPGtime 2018a: 01:40–01:50) An anderer Stelle heißt es auch: »Man, you killed me! Not cool, man.« (RPGtime 2018c: 08:30–08:38).

Die von Gertrud Koch (2009: 60f; vgl. Kapitel 4.1.2) konstatierte filmische Obszönität des Todes, die sich im *Syria-Tube*-Video durch das mehrfache Wiederholen des Todesmoments im Zeitlupen- und Rückwärtsmodus als eine ästhetische Obszönität manifestiert, materialisiert sich in *Path Out* dabei als eine obszöne Virtualität des Todes.⁶⁴ Der nicht-aktualisierte physische Tod Abdullahs, der im Spiel durch seine Splitscreen-Kommentare sichtbar bestätigt wird, und der aktualisierte fiktionale Tod der Spielfigur ›Abdullah‹ interferieren und stellen die immer gegenwärtige Aktualisierbarkeit des Todes auf der Flucht Abdullahs und damit auch allgemein im Syrienkonflikt aus. So führt uns *Path Out* zurück zu dem syrischen widerständigen Überlebenskampf, der in den ›First-person‹-Handy-Todesvideos innerhalb unserer Betrachtung sichtbar geworden ist. Mit den mokierenden, humorvollen, aber auch nachdenklich stimmenden Videokommentaren Abdullahs, die geradezu zum Trotz der allgegenwärtigen Aktualisierbarkeit des eigenen Todes im Syrienkonflikt in Erscheinung zu treten scheinen, tritt *Path Out* als eine Art Videospielmanifest ebendieses widerständigen Überlebenskampfes einer syrischen Zivilbevölkerung auf.

64 Solche Videospieladaptionen treten dabei auch als vorläufiger Höhepunkt einer Virtualität des Syrienkonflikts in Erscheinung. Diese geriet bereits mit einer Wahrnehmung der Handy-Todesvideos im Sinn eines Videospielerlebnisses in Bewegung und wurde immer weiter in Bewegung versetzt, als wiederholt Fälle an die Öffentlichkeit drangen, in denen Nachrichtenakteure Erfolge russischer Streitkräfte mit Sequenzen aus Videospielen belegten oder das russische Verteidigungsministerium Vorwürfe gegen die USA mit Standbildern aus einem Videospiel zu beweisen versuchte (vgl. Steinvorth 2015; Zeit Online 2017; Stern 2018).

