

Exekutionsvideos des Islamischen Staates Filmsprache, Zielpublika und rhetorische Potenziale

Yorck Beese, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Summary. Capital punishment videos are a fringe genre of film that for more than a century experienced virtually no systematic development in regard to style and cinematic techniques. This has changed, however, with the recent works of the Islamic State (IS), which made an effort to invest in its media production and to gain control of the processes of filmic signification. Using the genre as a rhetorical utterance, the IS employs videographic documents of capital punishment to produce communicative acts directed towards the population of the Islamic State as well as viewers outside of it. In this regard, the Islamic State's video production of the years between 2014 to 2017 is particularly powerful in communicating the IS world view. Its media workers have mastered a range of cinematic techniques, and acquired the ability to control the connotative level of film signs to a greater degree than the producers of previous capital punishment videos. By the same token, capital punishment videos of the Islamic State indicate a wealth of IS-specific discourses with respect to its military, ideological claims and the construction of enemies.

Zusammenfassung. Das Exekutionsvideo ist seit der Frühzeit des Films ein randständiger Teil der Filmgeschichte. Eine Weiterentwicklung dieses Genres ist jedoch durch die Arbeiten des Islamischen Staats (IS) auf der Ebene filmischer Signifikationsprozesse zu beobachten. Eingesetzt als rhetorisches Kommunikat, richtet das IS-Exekutionsvideo eine Vielzahl persuasiver Signale an die Bevölkerung im Herrschaftsbereich des Islamischen Staats, ebenso wie an Betrachter außerhalb dieses Herrschaftsbereichs. Die Gefahr einer Kommunikation des Weltbilds des IS ist dabei für die Produktion der Videos der Jahre 2014 bis 2017 als besonders hoch einzuschätzen, da die Medienarbeiter des Islamischen Staats sich in diesem Zeitraum die Fähigkeiten aneignen, die zur Kontrolle der konnotativen Ebene filmischer Zeichen erforderlich sind. Zugleich indiziert das Exekutionsvideo des IS über seine semiologische Beschaffenheit die Diskurse des Islamischen Staats in Bezug auf seine militärische Situation, seine ideologischen Ansprüche und den Blick auf seine Gegnerschaft.

1. Das Phänomen Exekutionsvideo und der Islamische Staat

Das Phänomen Exekutionsvideo ist seit Erfindung des Films ein gewissermaßen rudimentäres Genre des Dokumentarfilms. Sowohl technologisch als auch narrativ sind dem Exekutionsvideo seit jeher bestimmte Grenzen gesetzt. Einerseits weisen sich erhaltene Dokumente von Tötungen durch mehr okkasionelle und amateurhafte dokumentarische Verfahren aus. Guillotinerungen, Erschießungen, Steinigungen und Elektrifizierungen wurden üblicherweise mit nur einer Kamera gefilmt, deren Handhabung und Positionierung selten mehr als eine oder einige wenige Einstellungen generiert hat und darum eine chronologische Abfolge von Ereignissen aus dem Blickwinkel nur weniger Kamerapositionen aus lieferte, sofern die Position der Kamera überhaupt wechselte. Die Narrativität dieses Videotyps andererseits beschränkt sich im Kern darum auf die Tötung, die das klare Punctum (vgl. Barthes 1989) jedes Exekutionsvideos darstellt. Die Handlungsabfolge einer filmisch festgehaltenen Exekution wird über die Exekution hinaus nur ergänzt durch einige zeitlich umliegende Ereignisse, darunter die Ankunft von Henker und Hinzurichtendem am Ort der Exekution, die Vorbereitung des zu Exekutierenden und vielleicht durch eine sich an die Tötung anschließende Leichenschau. Darüber hinaus mag dieser einfache Plot von einer Verurteilung oder Verlesung der Begründung für die Exekution ergänzt werden.

Mit derart einfach gestrickten Zeichenkomplexen verbinden sich dennoch verschiedene Interessen und kommunikative Ziele. Guillotinerungen wurden bereits in der Schwarzweißfilmzeit auf Film festgehalten, um das Faktum einer Tötung und ihre Methode zu dokumentieren. Auch die Beseitigung straffälliger oder sonst wie unliebsamer Personen sollte durch derartige Videos kommuniziert werden. (Ferner sollen Ärzte die Gelegenheit von Hinrichtungen genutzt haben, um den Versuch zu machen, mit abgetrennten Köpfen zu kommunizieren, was jedoch nicht auf Film dokumentiert worden ist.) Diesen Interessen stehen die morbide Faszination des Menschen für den Tod und auch das Interesse am Spektakel gegenüber. So zum Beispiel im Fall der Elektrifizierung des Elefanten Topsy, die im Jahr 1903 auf Film gebannt wurde und die sowohl auf eine Erforschung elektrischer Tötungsmethoden abzielte als auch auf ein Spektakel für das anwesende Publikum. Im Fall beider Interessensstränge konnte das Exekutionsvideo keine unmittelbare systematische Tradition auslösen. Doch die Faszination des Menschen für den Tod war und ist groß genug, um weiterhin videografische Dokumente von Tötungen und sterbenden Lebewesen einschließlich des Menschen hervorzubringen, das Ableben eines empfindungsfähigen Wesens durch den Abbildcharakter des Films zu belegen und es konzeptuell erfahrbar zu machen.

Entgegen dieses unsystematischen Charakters ist die Geschichte des Exekutionsfilms reich an Beispielen. Ein Querschnitt: Aus der Frühzeit des Films sind Dokumente aus China erhalten, welche Hinrichtungen während des Boxeraufstands sowie später die Exekutionen von Drogensüchtigen

unter Chiang Kai Shek zeigen. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden Erhängungen und Massenerschießungen von Juden ebenso filmisch festgehalten wie zum Beispiel die Erschießungen von französischen Nazi-Kollaborateuren. Auch hält sich bis heute zumindest das Gerücht einer wohl verlorenen Filmrolle, welche die Erhängung von Mitgliedern des Kreisauer Kreises für Adolf Hitler persönlich dokumentiert haben soll. Es folgten in den Jahrzehnten seither, um nur zwei bekannte Beispiele zu nennen, die Hinrichtung der Verurteilten der Nürnberger Prozesse durch den Strang und die Erschießungen im Zuge des Vietnamkriegs, darunter die eines Vietkongsoldaten durch General Nguyen Ngoc Loan 1968 (wenngleich das Foto des Tötungsereignisses bekannter ist als der am selben Ort entstandene Film). Die Veröffentlichung des Camcorders in den frühen 1980er Jahren erleichterte die Videografie von Tötungen, sodass unter anderem die Steinigung eines haitianischen Polizisten im Jahr 1986 und das *Massaker von Dagestan* 1999 auf Film gebannt wurden. Beide Filme dürften zudem als Beispiele für unter der Hand auf VHS-Kassette kursierende Snuff-Videos gelten. Diese Beispiele, so grauenerregend allein sie sein mögen, stellen lediglich einen Bruchteil der erhaltenen Tötungsvideos dar. Ihnen folgen mittlerweile über das Darknet, private Netzwerke und sogar öffentliche Websites unzählige Handyvideos von Tötungs- und Unfallereignissen (z.B. aus dem mittel- und südamerikanischen Narco-Krieg). Den in solchen Videos gezeigten, durch und durch verurteilungswürdigen Menschenrechtsverbrechen ist ihr technologisch, narrativer und filmsprachlich laienhafter Charakter gemeinsam.

Als Medium zur Kommunikation der Idee eines für lebensunwürdig erklärten Lebens reflektiert das Exekutionsvideo die Position der Henker: Mit einer auf Seiten der Täter positionierten Kamera ist das Objekt der Hinrichtung, also der oder die Hinzurichtende, das feste Ziel des Blicks von Kamera, Zuseher und Erzählerinstanz zugleich. Die Kommunikation von Ideen, etwa das Nachdenken über die Richtigkeit einer Exekution oder über die Angemessenheit einer Tötung aus Lust am Spektakel, bleibt höchstens implizit, zumeist aber nur durch die zeitgeschichtlichen und ideellen bzw. ideologischen Hintergründe erschließbar. Kaum ein Produzent, der seine gedankliche Position ausdrücklich macht, ausführlich begründet oder das Exekutionsvideo gar zur Eigenwerbung nutzt. Aus gutem Grund nutzen Staaten, welche die Todesstrafe anwenden, nicht die Möglichkeit, Exekutionen videografisch zu dokumentieren, da eine Tötung niemals positive ideelle oder ideologische Werte vermittelt. Vielmehr spiegelt sie eine ethische Unzulänglichkeit der Rhetorikinstanz und ihrer Nation, ihrer Ideologie oder ihres Rechtssystems wider. Staaten wie die USA demonstrieren zumindest eine thematische Offenheit gegenüber der Abschaffung und überhaupt Fragen nach der *Death Penalty*, während Staaten wie China oder gar Nordkorea, die eigenartige Verschweißung von Sozialismus, Totalitarismus und Erbdynastie, ihre Exekutionen vor der Weltöffentlichkeit verbergen.

Ganz anders verfährt der Islamische Staat (IS) mit seiner Videoproduktion zwischen seiner Ausrufung im Juni 2014 und seiner sich im Jahr 2017

anbahnenden militärischen Niederlage. Europäischen oder amerikanischen Medien mag es in der Vergangenheit genügt haben, Fotografien zu zeigen, die kurz vor oder nach einer Tötung entstanden sind und die Inhalt und Tragweite der Tötung in vollem Umfang durch Implikation oder „als ob“ an den Betrachter herantragen – eine umfassende Studie dieses journalistischen Bildtyps, dem sogenannten *About to Die Image*, hat Zelizer 2010 vorgelegt. Für den IS erfüllt das explizite Tötungsvideo dagegen mehrere Funktionen. Medienarbeiter des Islamischen Staats nutzen die propagandistische Potenz des Exekutionsvideos aus, indem sie ihre filmsprachlichen Konventionen auch auf Hinrichtungen anwenden, um diese unter anderem zur Kommunikation von Ideologie zu nutzen. Das Exekutionsvideo wird im IS geradezu zu einem Programmformat, also einem seriell produzierten Programm, dem eine episodisch-narrative Struktur und eine logistische sowie drehbuchmäßige Planung zu Grunde liegen. Um die Dokumentation einer Tötung in einen größeren narrativen Kontext stellen zu können, müssen Gefangene sich nun gewissermaßen selbst spielen. Eine episodische Struktur scheint in Vorhinein festzuliegen, ebenso wie die Anwendung planvoller Multi Angle-Aufzeichnungen. Exekutionsvideos des Islamischen Staats indizieren einen hohen Konstruktcharakter in allen Phasen von der Planung bis zur Postproduktion.

Wodurch wird diese Entwicklung möglich und was sind die konkreten Auswirkungen dieser zeitlich begrenzten Entwicklung von Exekutionsvideos? Wie funktioniert die Filmsprache des Islamischen Staats? Um sich diesen Fragen anzunähern, nimmt der vorliegende Beitrag zunächst die Entwicklung in der Videoproduktion des Islamischen Staats während ihrer ersten Hochphase (2014–2017) in den Blick.¹ Die Medienproduktion des IS ist berüchtigt für ihre zumindest scheinbar professionelle Arbeit (ein Mythos der hier ebenfalls hinterfragt wird). Auf dem Gebiet des Exekutionsvideos stellen die Strafvideos des Islamischen Staats eine – durchaus traurige – technologische wie narrative Weiterentwicklung dar. Vor dem Hintergrund eines Umrisses der Medienstrategie des IS und seiner Produktionsstätten sollen darum die standardisierten filmsprachlichen Praxen dargelegt werden, wie sie dem Korpus der IS-Propagandavideos 2014 bis 2017 zu entnehmen sind. In einem zweiten Schritt werden diese mit zwei Beispielen für IS-Exekutionsvideos abgeglichen, um die Serialität der Produktionen hervorheben und zugleich die Einhaltung der eigenen filmsprachlichen Standards hinterfragen zu können. Wie aber lassen sich die so gewonnenen Einsichten funktionalisieren?

Die vorliegende Untersuchung wird an einigen Stellen das Vokabular der rhetorischen Analyse aufweisen. Dies ist einerseits dem Umstand geschuldet, dass der Propagandafilm eine zeichenbasierte Kommunikation von Ideologie darstellt. Sie spielt sich darum im Rahmen des Kommunikationsmodells *Rhetor – Kommunikat – Rezipient* ab, durch welches der Kommunikationsweg (das Video) sowie die Art und Weise der Kommunikation persuasiver Angebote durch die Anwendung filmischer Verfahren greifbar wird. Das Propagandavideo des Islamischen Staates wird

damit als ein rhetorisches Objekt betrachtet, das bestimmte Potenziale auf Seiten des Rezipienten auslösen kann. Der Begriff des rhetorischen Potenzials bezieht sich dabei auf eine nur scheinbare Ungenauigkeit. Während über den Rhetor verschiedene Dinge bekannt sein können und das Kommunikat als Untersuchungsobjekt tatsächlich vorliegt, in den Kopf verschiedener Rezipienten aber nur hypothetisch geschaut werden kann, konzentriert sich die Analyse auf die zentralen filmsprachlichen Aspekte, welche für die Persuasion im Sinne des Rhetors und seines Weltbilds ideal erscheinen.

2. Dschihadistische Videopropaganda und Medienarbeit im Islamischen Staat

Um sich der Medienarbeit des Islamischen Staates sowie einer Geschichte des Exekutionsvideos anzunähern, soll zunächst ein filmgeschichtlicher Aufriss eine kurze Einordnung der beiden Phänomene ermöglichen. Die folgenden Absätze orientieren sich darum an der grundlegenden Arbeit von Anne Stenersen (2017) und ergänzen diese um aktuelle Erkenntnisse der Forschung. Die Geschichte der dschihadistischen Videopropaganda (DVP) reicht bis in die 1980er Jahre zurück, als der Camcorder erstmals für den Heimnutzermarkt zugänglich gemacht wurde. Der dschihadistische Film lässt sich darum an seinen Wurzeln als eine Art Privatvideo charakterisieren: Seine technologische Entwicklung bleibt in den nachfolgenden Jahrzehnten mit dem technologischen Angebot des Einzelhandels (Kameras, Mikrofone usw.) mehr oder weniger koextensiv. Der Film des Dschihadismus beginnt mit dem Kriegstourismus arabischer Rekruten, die Ende der 1980er Jahre den Russland-Afghanistan-Krieg als Freiwillige bereisen, sowie den Videobotschaften, die Osama bin Laden ab 1986 erstellt. Im ersten Jahrzehnt nach der Jahrtausendwende und dem 11. September 2001 sind zunächst nur Versuche einer seriellen dschihadistischen Videoproduktion zu beobachten, in der Exekutionsvideos noch nicht inbegriffen sind.

Mit Ausrufung des Islamischen Staates im Juni 2014 sollte die dschihadistische Medienarbeit erstmals einen systematischen, ja sogar quasi-professionellen Status erlangen und sich des Exekutionsvideos gezielt annehmen. Das Exekutionsvideo, das bis dahin einen in seiner Produktion höchst unsystematischen Charakter pflegte, wird vom Islamischen Staat als Teil der Propagandaarbeit gezielt fortentwickelt. Behilflich ist dabei der riesige Medienkomplex des IS. Bereits ab Herbst 2013 wird die 2006 gegründete *al-Furqan Media Foundation* von der neu gegründeten *al-Itisam Media Foundation* flankiert. Beide produzierten vor allem in arabischer Sprache für ein überregionales Publikum. 2014 folgt die Gründung internationaler Medienstellen (allen voran das *al-Hayat Media Center* sowie *Furat Media* für russischsprachige Medien) und zahlreicher regionaler Medienbüros (*makhtabat* – Medienhäuser oder *wilayat* – Regionen). Zwischen 2014 und 2017 hat der Islamische Staat etwa 50 Medienstellen betrieben, die meisten von ihnen im Kerngebiet Syrien und Irak (genannt *al-Shām*), aber auch

auf der Drehscheibe des Islams, Ägypten (dort das sog. *Wilayat Sayna*, zu dt. *Region Sinai*, das weiterhin aktiv ist), und in entlegenen Regionen wie Westafrika und sogar den Philippinen. Zudem gründet der IS die *Amaq News Agency* und die *Nashir News Agency*. Praktisch jede Medienstelle hat u.a. mehr oder weniger seriell Exekutionsvideos produziert und veröffentlicht.

Aus seinen ideologischen Grundsätzen heraus gilt Brutalität für den IS als angemessenes Mittel zum Schutz und zur Stärkung der eigenen Glaubensgemeinschaft, der sogenannten Ummah. Bereits 2004 wurden diese Grundsätze durch Abu Bakr Naji in einer Schrift mit dem Titel *The Management of Savagery* (Naji 2006; ein bündige Abhandlung des Texts findet sich in Atwan 2016) dargelegt, auf deren Wortlaut sich das Verhalten des IS in vielen Bereichen im Verhältnis 1:1 beziehen lässt. Besonders hinsichtlich der Anwendung von Köpfungen, auch als Reaktion auf weit zurückliegende Ereignisse, ist diese Schrift explizit: Die Hinrichtung gilt als Mittel der Herrschaft durch Angst. Dies entspricht der rhetorischen Taktik jeder Handlung durch den Islamischen Staat, denn das Kommunikat ist Angst und soll favorable Reaktionen für die Soldaten des IS erwirken.

Mit der internen Schrift *Medienarbeiter, auch Du bist ein Mujahid* erklärt der IS eine Dekade später seine Medienarbeit für gleichbedeutend mit dem

gewaltbereiten Dschihad auf dem Schlachtfeld (eine lohnende Untersuchung dieses Texts hat Winter 2017 vorgelegt). Als Mittel der Gratifikation der ideologischen Anhängerenschaft erscheint die Propagandaarbeit ihm wichtig, wichtiger aber noch scheint die Herrschaft durch Angst und Einschüchterung zu sein. Diese Funktion sollen Exekutionsvideos für den IS in besonderem Maße erfüllen. Sein Auftritt als Rhetorinstanz von Exekutionsvideos ermöglicht es ihm, sich durch den Nachweis der Anwendung von Körperstrafen als ein Kalifat auszuweisen, das mit der Scharia das Gesetz Allahs vertrete. Dies wiederum ermöglicht es ihm, dem bei Abu Bakr Naji anzutreffenden Ideal gerecht zu werden, sich als Verteidiger der Ummah darzustellen.²

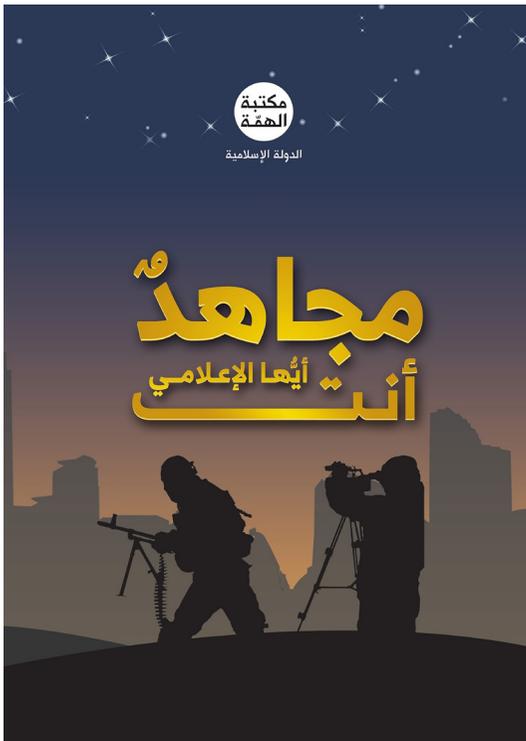


Abb. 1: Die interne Schrift *Medienarbeiter, auch Du bist ein Mujahid* (Makhtabat al-Himma, 2015).



Abb. 2, 3: Der medienfixierte IS dokumentiert den Dreh einer Exekution. Screenshots aus: *Enthüllung des Satans* (Wilayat al-Khayr, 25.6.2016).

Ab Juni 2014 entwickeln sich Videos des IS rasant zu strukturierten Programmen mit erkennbaren Anforderungen an den Einsatz von Planung und Durchführung von Aufnahmen bis hin zu deren Nachbearbeitung. Die Medienarbeit des IS gewinnt durch den Einsatz von Programmformaten, denn – so ist auch entgegen näherer Einblicke in den IS anzunehmen – sie ergonomisieren seine Propagandaarbeit und kommunizieren zugleich gezielt ideologische Botschaften. Dschihadistische Videopropaganda entwickelt sich damit erstmals zur Formatpropaganda. Hinsichtlich der technologischen Qualität bewegen sich die Videos des Islamischen Staates schnell ins obere Segment des für den Home User zugänglichen Angebots von Kameras, Mikrofonen und Videoschnittprogrammen der anbrechenden HD-Zeit. Allein die Motivation der Medienarbeiter, die Grenzen des Heimnutzermarkts zu sprengen, führen zu einem vergleichs-

weise hohen dauerhaften Produktionsniveau mit punktuellen Versuchen, die eigene Arbeit zu übertreffen. In beiden Fällen ist das Gros der IS-Videos ebenso ideologisch wirkfähig wie es audiovisuell imposant sein kann.

Aus dieser historischen Konstellation resultiert erstmals ein versierterer und gezielterer Umgang mit filmischen Zeichen auf dem Gebiet der DVP. Die typischen Programmformate des Islamischen Staats entsprechen der begrenzten Anzahl von Narrativen, derer er sich befleißigt: Utopien, Kriegsberichte, Gnaden- und Konvertitennarrative, das Opferrollennarrativ der Ummah gegenüber der restlichen Welt sowie Narrative von Körperstrafen, zu denen besonders Exekutionsvideos zählen. Diese Narrative hat Charlie Winter bereits 2015 observiert (Winter 2015a). Die Auswirkungen der im Jahr 2016 begonnenen Militäroffensive gegen den IS spiegeln sich in Winters Studie zwar noch nicht wider, nach dem Sommer des Jahres schlägt die Medienproduktion jedoch nach und nach von der Anwerbungs- zur Durchhaltepropaganda um.

Doch um beim filmsemiotischen Aspekt zu bleiben: Durch die Anwendung filmsprachlicher Normen, die sich den populären Seh- und Rezeptionsmustern des gegenwärtigen Film- und Fernsehmarktes anpassen, erleichtert der IS zudem die Kommunikation von Ideologemen, die sich gemeinsam mit den Narrativen in ein ideologisches Weltbild fügen. Neben mehreren hundert Stunden von Audioprogrammen, zahlreichen Magazinen und Schriften produziert der Islamische Staat zwischen 2014 und 2017 tausende Videos, darunter über 2000 planvoll durchgeführte und größtenteils quasi-professionell gefilmte sowie narrativ aufbereitete Exekutionen, die sich auf etwa 1000 Videos verteilen.³

3. Einige filmsprachliche Standards von IS-Videos

Als journalistische Methode ist die Art und Weise des Einsatzes von filmischen Verfahren durch den Islamischen Staat keine Innovation. Vielmehr knüpft die Propagandamaschinerie des IS an die Sehgewohnheiten eines internationalen Publikums an. Auch als propagandistische Werke sind die Videoproduktionen des IS nicht notwendig Innovationen auf dem Gebiet der filmischen Propaganda, wohl aber auf dem speziellen Gebiet der dschiihadistischen Videopropaganda. Mit der materiellen und ideologischen Investition des Islamischen Staats in seinen Mediensektor vollzieht sich im Gebiet der DVP erstmals ein bedeutsamer Sprung hin zu quasi-professionellen Produktionsmechanismen. Darin eingeschlossen ist eine Entwicklung hin zu einer weitgehend einheitlichen Filmsprache, die sich auf Drehplanung, Dreharbeiten und Montage stützt und darum komplexere semiotische Strukturen bietet, als es auf dem Gebiet der DVP oder des Exekutionsvideos bis dahin möglich war. Als Verfahren, die propagandistisch und selbstdarstellerischen Zwecken dienen, sind die hier beschriebenen Verfahren ab einem bestimmten Produktionsniveau sogar zu erwarten. Hand in Hand geht die Utopisierung des eigenen Kalifats mit der Glorifizierung der eigenen Streitkräfte.

Betrachtet seien nun einige als sicher anzunehmende Standards der IS-Filmsprache, wobei die auditive Ebene hier weitgehend ausgeklammert bleibt.⁴ Bereits der Einsatz von Kamerapositionen in Kombination mit Einstellungsgrößen weist den planvollen propagandistischen Charakter von IS-Videos aus. Auffällig sind besonders Untersichten in der Halbnahen, Nahen oder Detailgröße, die Militär und Institutionen groß erscheinen lassen. Übersichten und mit Drohnen gefilmte Vogelperspektiven in Panorama und Totale dienen der Suggestion von taktischem Kalkül oder militärischer Präzision in Drohnenangriffs- oder Märtyrervideos oder auch der utopischen Darstellung des Kalifats. Die Normal- oder Augenhöhe wird üblicherweise im Multi-Angle-Verfahren als Halbnahe oder Nahe eingesetzt, um Interviewsituationen einzufangen. Wohl durch die Gesprächskultur bedingt kommt zudem eine sitzende Normalhöhe zu den standardisierten Einstellungen hinzu, die in der Regel ebenfalls mit mehreren Kameras eingefangen wird. Eine geringe Tiefenschärfe und Platzierung von Personen im goldenen Schnitt erlaubt den Produzenten eine Hervorhebung der betreffenden Person in Interviews, während diese zugleich in einer thematischen Umgebung präsentiert wird. In Interviewsituationen bemühen sich die Medienarbeiter des IS besonders um positive Affektbilder. Der serielle Einsatz von Vignetten („dunkle Bildecken“) erleichtert zudem die Aufmerksamkeitsführung des Zusehers.

Dagegen meiden Videos des IS semantische Uneindeutigkeiten wie schräge Kameraperspektiven (Dutch Angle), vermutlich weil diese innere figurale (personale) Unsicherheit auf die Kamerahandlung transponieren kann. Subjektivierungen, also die Annäherung an die Erlebniswelt einer durch die Kamera begleiteten Person, setzen die IS-Filmemacher eher vorsichtig ein: Over the Shoulder-Shots kommen vor und beteiligen den Zuseher an der Erlebniswelt einer gezeigten Person, doch um den journalistisch-realistischen Anstrich der Propagandawerke nicht zu gefährden, wird allgemein auf POV-Montagen verzichtet. Praktisch vollständig verzichtet das IS-Video auf einen Wechsel der Erzählung vom Protagonisten zum Antagonisten. Die Person, die im Mittelpunkt steht, ist in aller Regel ein Angehöriger des IS. Ausnahmen bestehen vor allem im Exekutionsvideo, denn die Konstruktion eines Anderen ermöglicht dessen Assoziation mit dem Tod. Auch auf der Makroebene der Montage, der Montagesyntax, sind IS-Videos relativ einfach gestrickt. Das IS-Video bevorzugt das szenische Syntagma, gelegentlich auch das vergleichende Syntagma, um einen ideologisch-historisch verklärten Deutungskontext zu stiften. Das Parallelsyntagma, welches der Organisation mehrerer raumzeitlich und kausal abgeschlossener Handlungsstränge dient, tritt – wenn überhaupt – dann nicht in kontinuierlicher Form auf.

Bezeichnend ist zudem das Motto, das jedem IS-Video in einer etwa fünfsekündigen Texteinblendung vorangestellt wird (die sog. Basmala): *Im Namen Allahs, des Mächtigen, des Allerbarbers*. Diese Texttafel ist notwendiger Bestandteil der Syntax jedes IS-Videos. Ihre denkbare Funktion ist die Autorisierung des nachfolgenden Videokommunikats als eine Art Text von religiöser Bedeutsamkeit.

Interessant ist zudem das Zensurverhalten der IS-Medienarbeiter. Selbstredend, dass ein Regime wie jenes des IS bestimmte Ideen für nicht denkbar erklärt und bestimmte Diskurse von vornherein nicht nur verknappt, sondern



Abb. 4, 5: Das Dutch Angle (oben, Screenshot aus *The Establishment of the Islamic State, Part 2*) wird vom IS üblicherweise nicht eingesetzt, da die um die Rollachse geneigte Kamera figurale bzw. personale Unsicherheit signalisieren kann und damit nicht zum Rollentyp des Mujahid passt. Überlagert wird der Bildtyp hier jedoch vom Motiv des Kettenbilds, in welchem ein Trupp Soldaten Mann für Mann an der Kamera vorbeizieht. Der Blick, den die Kamera hier suggeriert, kann nur der eines gefallenen Gegners sein. Unten: Beispiel für Cadrage einer Person im linken Bilddrittel, mit geringer Tiefenschärfe, in thematischer Umgebung.

gar nicht erst zulässt. So im Fall des entblößten Körpers, über den filmische Diskurse zu halten nicht mit der strengen Doktrin des IS vereinbar ist. Er wird daher stets vom Hals an abwärts durch Blurring unkenntlich gemacht, ganz gleich ob es sich um zufällig entblößte Mujahidin oder unbekleidete Leichen handelt. Dasselbe Verfahren kommt auch für bestimmte unverhüllte Mujahidin zu Anwendung, deren Identitäten der IS schützen will. Zudem werden unverschleierte Frauen stets unkenntlich gemacht, wobei allerdings Frauen extrem selten in IS-Medien in Erscheinung treten. Auch akustische Verzerrungen werden verwendet, um Identitäten zu schützen, sobald ein nicht für die Öffentlichkeit bestimmter (Klar-)Name verbal geäußert wird.

Paradox wirkt die Anwendung einer Zensur im Fall des Exekutionsvideos: Die ausdrückliche Tötung soll als Beleg für die Anwendung des Rechtssystems der Scharia (nach Auslegung des Islamischen Staates) dienen, dennoch blenden regionale Medienstellen den Moment der Tötung in einigen (nicht allen) Exekutionsvideos aus. Dies geschieht zumeist durch eine Ellipse, seltener auch durch einen akzelerierenden Summary Cut. Der genaue Grund hierfür ist unklar, womöglich aber gefährdet das explizite Material die innere Ruhe in der Bevölkerung des IS. Zum besseren Verständnis sei die Definition von Zensur nach Bulgakowa (2011) in Erinnerung gerufen:

Allgemein wird die Filmzensur als eine Maßnahme der Gesellschaft aufgefasst, die sie vor der hypothetischen Wirkung der Filme schützt. [...] Gemeinhin werden solche Begrenzungen, die die Einschränkung und Beschneidung der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks bedeuten, als Verteidigung sozialer, politischer, ethischer, moralischer oder kultureller Normen begründet.

Als Informationsmedien des Inneren sowie des Äußeren ist die Medienarbeit des IS gleichermaßen der Etablierung und Wahrung einer Ordnung im Inneren des IS verpflichtet. Die Art und Weise dies zu erreichen, gestaltet sich scherenartig entlang der Achsen **K o m m u n i k a t i o n n a c h I n n e n** (vor allem durch die regionalen und überregionalen Medienstellen) und **K o m m u n i k a t i o n n a c h A u ß e n** (durch die internationalen Medienstellen sowie die Dissemination übersetzter regionaler Videos, welche dem IS für Agitation und Anwerbung geeignet scheinen).

Aus der Observation dieser von IS-Videos gemiedenen filmsprachlichen Verfahren lässt sich erahnen, dass es den Produzenten nicht um eine Aktivierung komplexer Deutungspotenziale im Verstand des Zusehers geht, sondern um die Verbreitung bestimmter Seh- und Deutungsmuster, die zudem leicht nachzuvollziehen sein sollen. Zwar betont der IS die Medienarbeit, doch die Ideologie und die Notwendigkeit der Eigenwerbung setzen den Mitteln der Filmsprache Grenzen. Wie sehr der IS auf sein ideologisches Angebot angewiesen ist, zeigt sich auch im seriellen Einsatz eines Voice Over-Erzählers, der den Zuseher weiter auf das Interpretationsangebot stößt. Dem entsprechend meiden IS-Videos auch die Darstellung von Nicht-Mujahidin als Protagonisten. Dass eine narrative Darstellung des Antagonisten außerhalb von Exekutionsvideos gemieden wird, leuchtet

auch ein: Die Erzählung um den Antagonisten herum aufzubauen würde notwendig erfordern, sich mit dessen Lebenswelt auseinanderzusetzen. Das Programm des Islamischen Staats sieht jedoch vor, die einzige soziale Rolle zu vermarkten, die er für Männer vorsieht, nämlich die des Mujahid, also des (vermeintlich) gottesfürchtigen und de facto politisch willfähigen Soldaten des Kalifats. Die Rolle von Personen außerhalb des Islamischen Staats ist in der IS-Filmsprache die des Hinzurichtenden.



Abb. 6, 7: Symbolträchtige Bildtypen, wie der IS sie in seiner Bildsprache bevorzugt: Oben ein vignettiertes Flaggenbild mit einsamem Mujahid als Spiegel ideologischer Doktrin, unten das Gruppenbild als Zeichen der Geschlossenheit (Screenshots aus *The Establishment of the Islamic State, Part 1*).

Verstöße gegen die hier geschilderten Regeln kommen vor. Sie bleiben zwar die Ausnahme, erklären sich jedoch offenbar allein aus der Dominanz eines bestimmten symbolisch aufgeladenen Bildmotivs, das in Szene gesetzt wird, wobei eine bestimmte Bildmetapher angestrebt wird. Stets kann es passieren, dass ein Video des Islamischen Staates vom journalistischen in einen symbolischen Modus umschlägt. Bestimmte Motive wie der einsame Mujahid mit der Flagge oder allgemein Flaggenbilder treten immer wieder in Erscheinung, um die Präsenz des IS oder den Kampf für ihn zu symbolisieren. Neben dem Flaggenbild ist besonders das Gruppenbild, zumeist eine Gruppe von bewaffneten Mujahidin, ein Bildtyp, den der IS schon seit der Zeit vor seiner Gründung (mindestens seit November 2013) verwendet.

Tropische Bildsprache ist ein Rudiment bereits des frühesten dschiha-distischen Films. Am leichtesten lässt sich dies vielleicht an einem Beispiel erklären: Bereits in *SANA'A* (Libanon 1985), einem Video, das die früheste bekannte durch eine Frau begangene Märtyrertat dokumentiert, treten Symbolbilder bzw. Bildmetaphern in Erscheinung. Die 16-jährige Syrerin Sana'a Mehadli wird im Video während ihrer Testamentsverlesung, während der vermeintlichen Fahrt in ihr Martyrium sowie in einem Hochzeitskleid auf einer Wiese gezeigt. Das Video kippt dabei vom Dokumentarischen in die Symbolik, die reelle Handlung tritt hinter einer Allegorie zurück. Nicht jedem Kulturkreis erschließt sich das Bild sofort, doch kurz gesagt wird in diesem Beispiel der Topos gepflegt, dass das Martyrium wie eine Heirat sei.

4. Exekutionsvideos des Islamischen Staats

Exekutionsvideos mögen nicht als das werbewirksamste Mittel für einen Erstkontakt mit der Ideologie des Islamischen Staats erscheinen. Doch das Gegenteil ist der Fall, denn Exekutionen treten auch in den der Forschung bekannten Rekrutierungsdatensätzen des Islamischen Staats in Erscheinung. Dort stehen sie neben Utopien des Kalifats, Reden der Vordenker und Offiziellen des IS (darunter auch solche des 2011 getöteten Anwar al-Awlaki, dessen Name mit terroristischen Aktionen in den USA und Europa in Verbindung gebracht wird), Magazinen wie *Dabiq* oder *Rumiyah* und ideologischen Traktaten. Für diesen Artikel wurden zwei IS-Videos als repräsentativ für den Großteil des Korpus an IS-Exekutionsvideos ausgewählt, wenngleich nicht notwendig für die vorgenannten Rekrutierungsdatensätze. Ihre Repräsentativität leitet sich daher aus zwei anderen Faktoren ab. Einerseits ist die Art und Weise entscheidend, wie das jeweilige Video mit den filmsprachlichen Regeln des IS verfährt und diese repräsentiert oder sogar interpretiert. Andererseits ist der Grad ihrer Komplexität ausschlaggebend als Indikator sowohl für rhetorische Angebote wie auch für Entwicklungen auf dem Gebiet des Exekutionsvideos.

4.1 *Healing of the Believers' Chest* (al-Furqan Media Foundation, 3.2.2015)

Die Gefangennahme und Exekution des jordanischen Kampfpiloten Mu'adh al-Kasasbeh bezieht eine besondere Stellung in der Mediengeschichte des Islamischen Staats. Nach den Hinrichtungen verschiedener Journalisten durch „Jihadi John“ (angefangen mit *A Message to America*, al-Furqan Media Foundation, August 2014) und der Massenexekution in *Auch wenn es den Ungläubigen zuwider ist* (al-Furqan Media Foundation, November 2014) reiht sich *Healing of the Believers' Chest* ein in eine Gruppe von Hauptwerken der IS-Exekutionsvideos sowie der IS-Propaganda allgemein. Die Bilder aus *Healing of the Believers' Chest* (al-Furqan Media Foundation, 3.2.2015) gingen im Frühjahr 2015 um die Welt, nachdem der vom IS gefangengenommene jordanische Kampfpilot Mu'adh al-Kasasbeh vor laufenden Kameras bei lebendigem Leib verbrannt wurde. Seine unzensurierte Exekution sorgte international für eine Welle von Bestürzung. Gezielt versuchte der Islamische Staat diese Exekution für innenpolitische wie außenpolitische Ziele auszunutzen, indem die Produzenten diesem Video den vielleicht höchstens Grad an filmsprachlicher Komplexität angeeignet ließen, der bis dato für ein Exekutionsvideo des Islamischen Staats bekannt ist.

4.1.1 Filmsprache

Die Struktur dieses Videos entspricht zunächst der allgemeinen, chronologisch erzählenden Struktur durchschnittlicher IS-Videos, wie sie sich zwischen 2014 und 2017 herausbildete. Auf der Makroebene angelegt als Struktur in sich abgeschlossener Erzählepisoden entfaltet sich das Video im Muster *Intro: zeitgeschichtliche Hintergründe* (hier: Behauptung einer Verschwörung gegen den IS durch eine Montage von Material, welches der IS sich von verschiedenen Nachrichtensendern angeeignet hat), *animiertes Titelbild: Angriff eines Fighter Jets auf den IS* (als Konsequenz der zuvor behaupteten Verschwörung), *Interview: Verhör des gefangenen Piloten* (Kasasbeh muss Zeugnis über seine Mission ablegen und zuletzt Handlungen gegen den IS abschwören), *Hinrichtung: Verbrennung Kasasbehs* (die eigentliche Exekution, wie sie vom IS videografisch dokumentiert und in vergleichsweise aufwändiger Montage zusammengestellt wird) und *Outro: Koranvers und Kopfgeldaussetzung auf weitere Piloten* (ein der Exekution hintenangestelltes Koranzitat, aus dem sich eine metaphysische Begründung für die bereits abgehaltene Tötung sowie künftige Exekutionen von jordanischen Piloten ableiten soll).

Den filmsprachlichen Regeln des IS entspricht dieses Exekutionsvideo auf der Oberfläche penibel. Als die behauptete Verschwörung im Intro mit Material illustriert wird, das die Medienstelle sich von einem IS-fremden Nachrichtensender angeeignet hat (womöglich Material eines jordanischen

oder arabischen Fernsehsenders), wird eine nur kurz im Hintergrund zu erblickende weibliche Person zensiert. Auch wird das Fremdmaterial mit einem TV-Filter überlegt, um die Suggestion eines fremden Medienspiegels zu erwecken und zugleich die Rhetorinstanz des Videos vom gezeigten Ausschnitt zu distanzieren. In der Art und Weise, die Verhör-situation Mu'adh al-Kasasbehs zu filmen, finden sich keine filmsprachlichen Verstöße gegen den internen Regelkatalog. Vielmehr wird das Verhör mit einer Maske überlegt, die die zu Grunde liegende Videografie (das filmische Zeichen „Verhör“) in den Dienst eines übergeordneten Deutungskontextes stellt: Unter der Maske *Security Database*, die hier für einen hochrangigen politischen Gefangenen zum Einsatz kommt, gibt sich dieses Video den Anstrich einer Geheimhaltungsstufe, so als dürfe der Zuseher geheimdienstliches Material sichten. Eine solche Mythisierung des in der Produktion eingeholten A/V-Materials ist nicht ungewöhnlich für IS-Videos, wenngleich die Gefahr des Eigentors droht, denn die Textmasken enthalten Tippfehler, was die vorgetäuschte Professionalität des IS-Sicherheitsapparats ad absurdum führt.

In der Cadrage und Montage der Exekution selbst geht *Healing of the Believers' Chest* über das als sicher anzunehmende IS-Stilblatt allerdings hinaus. Erstmals setzt ein IS-Exekutionsvideo – ja, nach derzeitigem Kenntnisstand überhaupt: ein Exekutionsvideo – auf eine Bildmetaphorik als dominantes Verfahren, dazu auf vergleichende Cadragen, scheinbare POV-Montagen sowie eine komplexe Syntagmatik.



Abb. 8: Vignettierte Fernsehschirmmaske als Distanzierung der Rhetorinstanz.



Abb. 9: Kasasbeh wird beim Dreh nur mit Seitlicht angestrahlt, sein Gesicht bleibt dadurch zur Hälfte dunkel und signalisiert auf der konnotativen Ebene ganz sprichwörtlich ein zweites Gesicht.

Als Kasasbeh in der narrativen Logik des Videos am Ort seiner bevorstehenden Exekution angelangt ist (er musste ganz offenbar mehrere Regieanweisungen befolgen und wird hier als Protagonist – also als *I d e n t i f i k a t i o n s f i g u r* – ins Bild gesetzt), inszeniert die Montage über die Einstellungstypen einen Wettbewerb um den Anteil am Bildausschnitt (*Cadrage*) zwischen Kasasbeh und seinen Henkern. Diese bemisst sich an der Einstellungsgröße, der Position der Akteure in der Szene sowie dem Bildausschnitt, den sie beziehen. Ausgehend von einer alternierenden Montage zwischen Nah- und Großaufnahmen, werden die Mujahidin, wie zu erwarten, von unterhalb und in bedrohlicher Großaufnahme gezeigt. Ein Mujahid kann immerhin sechs Bildneuntel für sich gewinnen. Kasasbeh hingegen bezieht nur in einer Halbnahen die mittleren Bildneuntel und selbst diese lassen die Kameramänner ihn nicht ausfüllen. Bildrhetorisch wird Kasasbeh hier verkleinert, Konnotationen von Unbedeutsamkeit und Unterlegenheit perspektivieren das Denotat Kasasbeh im Deutungsangebot dieses Videos.⁵ Den Wettbewerb um die Bildmitte entscheiden Montage und *Cadrage* zu Gunsten der Mujahidin.

Konterkariert wird dieses Verfahren durch zwei weitere Verfahren, nämlich der Bildmetapher (als zentralem Verfahren der *Cadrage*) und dem scheinbaren Point of View-Verfahren (POV), also dem vorgeblichen Blickpunkt des Subjekts der Erzählung. Die Bildmetapher ergibt sich aus der Wahl der Einstellungen, speziell aus der Kameraposition in Verbindung mit der Wahl des Bildausschnitts (ebenfalls *Cadrage*) sowie der Anordnung der Akteure in der Szene. Sämtliche Einstellungen, in denen Mu'adh Kasasbeh und seine Henker gleichzeitig zu sehen sind, sind so gewählt, dass Kasasbeh

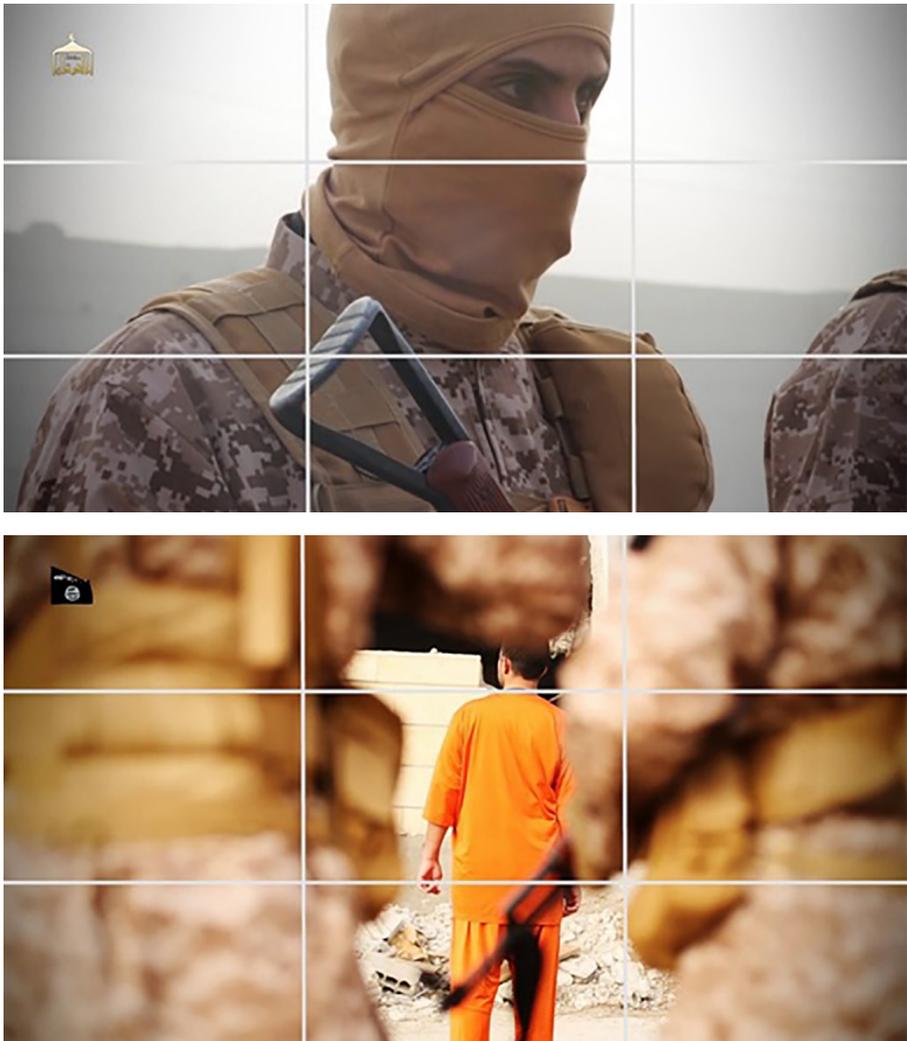


Abb. 10,11: Als sicher gilt, dass der IS während seiner Medienarbeiten zwischen 2014 und 2017 planvoll arbeitet und z.B. Bildraster während des Drehs verwendet (hier nachträglich eingezeichnet).

numerisch unterlegen oder räumlich eingegrenzt erscheint. Wie von Gefängnisstäben oder einer Mauer umgeben muss der Hinzurichtende sich inmitten einer Gruppe von Mujahidin positionieren. Der dokumentarische Charakter des Exekutionsvideos weicht damit einer symbolträchtigen Bildkomposition. Diese Montage mündet in einer weiteren Bildmetapher, nämlich dem Schlüsselloch. Wie hinter der verschlossenen Tür einer Gefängniszelle verschwindet Kasasbeh hinter den Mujahidin. Vollendet wird diese Metapher später durch Einstellungen des von innen an die Stäbe eines echten Käfigs greifenden Kasasbeh, d.h., das Video kippt wieder in den dokumen-

tarischen Modus zurück. (Kasasbeh musste auch dort an der Narrativierung seiner eigenen Tötung mitwirken, wenngleich er seinen Peinigern, wie eine genaue Betrachtung des Videos zeigt – nicht die Genugtuung gegeben haben mag, ängstliche Gesichtsausdrücke zu zeigen.) Die kontinuierliche Gefängnismetapher wird damit durch die konkrete Darstellung von Gefangensein abgelöst.

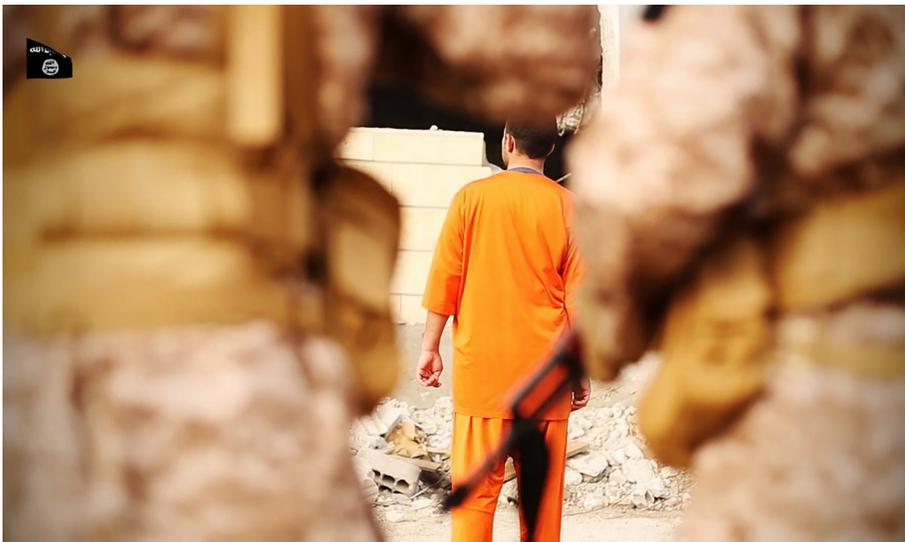


Abb. 12, 13: Die Gefängnismetapher⁶ und die Schlüssellochmetapher.

Bemerkenswert ist die scheinbare Anwendung eines offenen Point of View-Verfahrens für den Hinzurichtenden. Dieses Verfahren könnte in der Geschichte der dschihadistischen Videopropaganda ein Novum darstellen, doch nur scheinbar liegt hier ein Regelverstoß gegen die filmsprachlichen Regelungen des IS vor. Kasasbehs Blick streift durch das Rund und er erblickt, so suggeriert die Montage durch Interpolationen von Kasasbehs umherstreichendem Blick, die über ihn wachenden Mujahidin. Die Blicke der Mujahidin sind jedoch von Positionen aus gefilmt, die Kasasbehs Blick nicht entsprechen können, d.h., der Erzähler stellt zwar Kasasbeh als Protagonisten dar, dieser sieht sich aber in narrativer Logik nur „den streng wachenden Vertretern des IS gegenüber“. Während aber das konkrete Blickziel Kasasbehs zunächst nur implizit (und als POV offen) bleibt, findet sein von der Montage konstruierter figuraler Blick letztlich ein Ziel: Die einzige Person, die den Blick Kasasbehs zu erwidern scheint, ist sein Henker. Dieser ist der einzige Mujahid, dem durch Kameraeinstellung und Montage ein Blickkontakt zu Kasasbeh zugeschrieben werden kann. Der Blick des Kriegsgefangenen hat damit nur den Henker zum Ziel. Die Produzenten des Videos konstruieren hier über die Montage Angstregungen in der Person Kasasbeh und forcieren damit auch Angstregungen im Zuseher, denn Kasasbeh wurde als Protagonist in die Szene eingeführt.

Organisiert wird die Exekutionssequenz durch eine alternierende Parallelmontage, die zugleich verschiedene Raum- und Zeitebenen miteinander koordiniert und die Kausalität des Exekutionsereignisses konstruiert. Auf der ersten Ebene findet sich die Ankunft Kasasbehs am Ort seiner Hinrichtung. Die Szene wird mit zwei weiteren Erzählebenen durchsetzt. Einerseits sind dies Aufnahmen eines Kampfpiloten, die den Einsatz Kasasbehs symbolisieren. Diese Bilder sind rot eingefärbt und blitzen mit sehr geringer Laufzeit zwischen Takes von Kasasbeh am Exekutionsort auf. Sie stellen die Backstory parat und konnotieren durch die Farbgebung Tod und Blutvergießen. Die hohe Schnittgeschwindigkeit suggeriert zudem, dass Kasasbehs Tat ein gemeinsames bewusstes mentales Objekt der anwesenden Personen ist, der Mujahidin wie auch Kasasbeh – es ist also nicht durch den POV, sondern durch die parallele Anordnung von Erzählebenen in der Montage, dass Kasasbeh mit einem nachträglich konstruierten Innenleben dargestellt wird.

Auf der dritten Ebene treten Aufnahmen von verletzten und getöteten Personen hinzu, welche in der Logik der Montage durch Kasasbehs Einsatz zu Schaden gekommen sind (d.h. durch explodierende und Feuer auslösende Raketen, die im Video in ihren Auswirkungen nur implizit bleiben). Diese stellt die Montage als historische Bewusstseinsobjekte zur Verfügung, aus denen sich die Kausalität der Exekution ableitet. Auf der vierten und letzten Ebene ist da noch die Verbrennung Kasasbehs bei lebendigem Leib als Konsequenz der historischen Handlungen und des aus ihnen erwachsenen Bewusstseins.



Abb. 14-16: Der Blick des Henkers als einzige mögliche Blickerwiderung.⁷ Mit dem konkreten Käfig kippt das Video vom symbolischen zum dokumentarischen Modus zurück (setzt dann aber wieder den symbolisierenden Summary Cut ein). Inszenierung des Feuers: Eine Strafe, die den zu Exekutierenden von oben trifft – das selbstgefällige Weltbild des IS wird hier in eine Bildkomposition transponiert, der Henker über den Gegensatz oben-unten filmsprachlich mit einem Zeichen der Macht versehen. (Tatsächlich ist es im Islam verboten, mit Feuer zu strafen.)⁸

Der IS kreiert hier mit einigem Geschick einen Nexus aus Tat und Tilgung oder, anders ausgedrückt, einen Mythos von Verbrechen und Strafe: Das bewusste Handeln Kasasbehs während seines Flugeinsatzes verhält sich zur Tötung von Angehörigen des Islamischen Staats wie die Konfrontation Kasasbehs mit den Henkern des Islamischen Staats zur gewaltvollen Tilgung seiner Tat. Die Formel der Montage lautet also:

$$\begin{array}{l} \text{Kampfeinsatz gegen den IS : Tötung von Angehörigen des IS} \\ = \\ \text{Konfrontation Kasasbehs : Tötung Kasasbehs.} \end{array}$$

Die Montage kann damit letztlich auf zwei Ebenen heruntergebrochen werden, nämlich raumzeitliche Kontinuität / außen vs. mentale Objekte / innen (vgl. dazu Lévi-Strauss 1955, die syntaktische Struktur des hier besprochenen Videos ist durchaus mythisch). Die übergeordnete Gefängnismetapher spiegelt in diesem Montagekontext den ideologisch motivierten Vergeltungsansatz des IS wider. An Stelle des Flugeinsatzes durch Mu'adh Kasasbeh könnte darum eine andere Tat stehen, der IS würde trotzdem die unausweichliche Strafe als Isolation eines Gefangenen inszenieren, denn dies entspricht seinem Blick auf Personen, welche der von ihm imaginierten Ummah Schaden zufügen.

Dieses Vorgehen des Islamischen Staats ist kalkuliert und leitet sich unter anderem aus ideologischen Grundsätzen ab, wie sie Abu Bakr Naji formulierte: „No harm comes to [us] without (the enemy) paying the price. Thus, [...] following the strategy of ‘paying the price’ spreads hopelessness in the hearts of the enemy“ (Naji 2006). Der IS erhofft sich aus diesem Verhalten eine moralische Kapitulation seiner Gegner. Dieses Faktum ist in *Healing the Believers' Chest* also tatsächlich mit einem gewissen Maß an Komplexität codiert. Spätere Videos weisen diese Komplexität allerdings nicht immer auf, wie das zweite Analysebeispiel zeigen wird. Diese Art komplexer Montage ist also mehr ein punktuellere Ereignis im Bereich der dschihadistischen Videopropaganda, die sich hier zudem auch nur eines Bruchteils „hollywoodfähiger“ Verfahren bedient. Besonders in den Jahren 2014 und 2015 wurde IS-Videos durch verschiedene Presseorgane wiederholt ein hollywoodreifer Stil nachgesagt. Verglichen mit den technischen Möglichkeiten des Hollywoodkinos bleibt der IS jedoch hinter dieser Erwartung zurück. Auch wird nicht jedes Video das Gefängnis als konkrete Räumlichkeit oder Bildmetapher aufgreifen. Dem Exekutionsvideo des IS ist jedoch daran gelegen, die Gefangenheit und Unterworfenheit von Häftlingen zur Darstellung personaler Angst auszubeten.

4.1.2 Zielpublikum und rhetorische Potenziale

Während die Exekution Mu'adh al-Kasasbehs auf internationaler Ebene empörte und entsetzte, wurde sie im Islamischen Staat praktisch als mediales Großereignis inszeniert. Nicht nur wurde seine Tötung in Form eines

vergleichsweise aufwändigen und narrativ durchdachten Videos dokumentiert, es wurden auch vor und nach der Hinrichtung mehrere Videos und Zeitschriftenartikel produziert, die das Exekutionsereignis zeitlich umrahmen und inhaltlich begleiten. Artikel im *Dabiq*-Magazin kündigten die Exekution Kasasbehs nach seiner Gefangennahme an und es drangen sogar vereinzelte Handyvideos aus dem IS heraus, in denen Aufführungen des Videos und Jubel in den Straßen festgehalten waren. Vor und nach der Exekution erschienen zudem mehrere Videos, in denen Bürger des IS ihre Meinungen über die bevorstehende oder bereits vollendete Verbrennung des Piloten äußerten. Diese zeigen Menschen in den einstigen Gebieten des IS, die auf der Straße interviewt werden, z.B. nachdem sie *Healing the Believers' Chest* in einem Medienkiosk gesehen hatten. Hier versucht der IS die öffentliche Meinung über Pathos zu steuern, wenn z.B. Kinder vor der Kamera äußern: „Die sollen endlich aufhören!“ – gemeint ist, dass Kampfeinsätze gegen den IS eingestellt werden sollen.

Als Exekutionsvideo erfüllt *Healing the Believers' Chest* zunächst alle typischen Funktionen des IS-Exekutionsvideos. (Zu den regionalen und internationalen Wirkungsabsichten basieren die folgenden Feststellungen teils auf den Arbeiten von Winkler u.a. 2018 sowie Winter 2015b.) Die erste und vordergründige ist die Bestrafung einer Person, die eine Tat begangen hat, welche im Rechtssystem des IS als schweres Verbrechen gegen die Ummah gedeutet wird. Körperstrafen kommen im IS für verschiedene Taten zur Anwendung. Wie aus weiteren Exekutionsvideos zu erkennen ist, fallen hierunter neben militärischen Übergriffen besonders Fahnenflucht und Spionage. Die strafende Funktion wird durch die Exekution erfüllt, aber auch durch die Filmsprache. Letztere wertet die Würde des gezeigten Menschen zusätzlich zur Exekution ab, indem sie eine Erhebung der Henker veranstaltet, während die Hinzurichtenden bildsprachlich verkleinert werden (rhetorisch etwa: *Meiose* vs. *Auxese*) oder sogar in den Kontext von Bildmetaphern gestellt werden.



Abb. 17: *Dabiq*, 3.



Abb. 18: Kasasbehs Verbrennung als Medienereignis. Öffentliche Aufführung von *Healing the Believers' Chest* wie sie in *Die Freude der Muslime über die Vergeltung am jordanischen Piloten* (Wilayat Ninawa, 7.2.2015) zu sehen ist. Dem regionalen Publikum im Islamischen Staat wurden Videoproduktionen zwischen 2014 und 2017 in öffentlichen Kiosken vorgeführt.

Abb. 19: *Enthüllung des Satans*, Wilayat al-Khayr, 25.6.2016.

Für die Bevölkerung im Islamischen Staat wiederum dient das Exekutionsvideo als Beleg für die Anwendung der Scharia nach Auslegung des IS sowie als Abschreckung von Verbrechen gegen den IS. Im selben Zug versucht der Rhetor des Exekutionsvideos, die ranghohe *al-Furqan Media Foundation*, mit diesem Video, Rückversicherungen für das eigene Rechtssystem zu erwirken (über den Zuspruch der Bevölkerung) sowie des eigenen Überlegenheitskomplexes gegenüber dem Rest der Welt (als Innenwie als Außenwirkung). In der filmrhetorischen Diminuirung des Hingegerichteten spiegelt sich die Erhebung des Rhetors über seine Umwelt wider: Der Gehenkte muss als *pars pro toto* herhalten, als Repräsentant einer

konstruierten Weltverschwörung. Im Inneren dient dieses Video somit der Behauptung staatlicher Autorität und Kontrolle und der Definition und Aktualisierung von Feindbildern. Als Teil des medialen Gedächtnisses des Islamischen Staates dient das Exekutionsvideo damit zumindest mittelbar der Ausbildung eines kulturellen Gedächtnisses.

Die internationale Dissemination dieses Videos geschah über das Internet, besonders über private Netzwerke.⁹ Auf internationaler Ebene ist zunächst die unmittelbare Wirkungsabsicht des Videos offenbar: Jordanische Kampfflugzeuge sollen die Einsätze über dem IS einstellen. Das Exekutionsvideo fungiert dabei als Teil einer Einschüchterungs- und Demoralisierungsstrategie, die sich über die Dokumentation und Konstruktion von personaler Angst im Video speist. Das Video selbst wird dadurch zu einer Waffe, denn es vermag den Zuseher einzuschüchtern, ja durch die Tötung einer potenziellen Identifikationsfigur sogar in Todesangst zu versetzen. Die Provokation politischer und persönlicher Reaktionen auf Seiten von Regierungen, Militär und internationaler Presse war für den IS kriegswichtig, denn aus Demoralisierung versuchte er, Macht und Einfluss zu schöpfen. Für den IS scheint somit auch negative Reklame eine Reklame zu sein. Zuletzt dient ein Video wie dieses sogar als ideologisches Rekrutierungswerkzeug. Nicht nur kann der Islamische Staat sich als Vertreter des Rechtssystems der Scharia darstellen. Das Video sendet auch das Signal, dass ein Unterlassen von Handlungen gegen den IS bedeuten könnte, sich der im Video gezeigten Form von Strafe entziehen zu können.

4.2 Aber wenn Ihr zur Sünde zurückkehrt, kehren wir zur Strafe zurück 3 (Wilayat Ninawa, 19.9.2016)

Mit *Aber wenn Ihr zur Sünde zurückkehrt, kehren wir zur Strafe zurück 3* liegt ein auf ein regionales Zielpublikum ausgerichtetes Video vor, das vom Arabischen nicht in andere Sprachen übersetzt wurde. Es stellt einen Versuch des IS dar, durch audiovisuellen Terror nicht nur zu herrschen, sondern das persuasive Angebot, dem IS die Treue zu halten, als Mahnung zu verpacken. Doch dieses Video weist auch über sich selbst hinaus, da es auf Grund seiner thematischen Ausrichtung sowie seiner zeitgeschichtlichen Hintergründe eine ideologische Botschaft aus dem IS heraus und in umliegende Regionen transportieren mochte. Zugleich erscheint es in einer anbrechenden Übergangszeit der IS-Medienarbeit. Kurz vor der Veröffentlichung des Videos beginnt die militärische Offensive gegen den IS und die Propagandamaschinerie sollte bald von der Anwerbe- in die Durchhaltephase gehen.

4.2.1 Filmsprache

Auffällig ist zunächst das Storytelling, das in diesem Video nach einem ähnlichen Muster betrieben wird, wie schon in den beiden vorangegangenen Teilen der Reihe. Das Video zeigt im Kern die Hinrichtung einer Gruppe

junger Männer, die wohl im Frühjahr oder Sommer 2016 zum Irak übergelaufen waren. Für den Islamischen Staat waren sie damit zu Deserteuren geworden. Was das Video jedoch auch zeigt, ist ein Beleg dieses Verrats am IS sowie die Zeit der Männer im Gefängnis. Letzteres wird in eigens produziertem Bildmaterial gezeigt, was zu belegen scheint, dass die Hinzurichtenden (wie zuvor schon im Fall Mu'adh al-Kasasbeh) vor ihrer Tötung noch an der Narrativierung derselben mitwirken mussten. Damit ist bereits zu erahnen, dass auch diesem Video eine Vorproduktionsphase vorausgegangen sein muss, die über das Plotting der im Video selbst gezeigten Episoden hinausgeht. Logistisch betrachtet mussten die Häftlinge verwahrt werden, es wurden ihre Aussagen eingeholt, es wurde mit relativer Sicherheit auch geplant, sie im Gefängnis verharrend zu zeigen (in der Gefängnisepisode werden sie kauern und lesend dargestellt), und zu guter Letzt mussten sie am Drehtag samt orangefarbener Overalls an den Exekutionsort bestellt werden, wo sie weitere Regieanweisungen erhalten haben müssen. In der Produktionsphase kamen dann weitere planvoll durchgeführte Verfahren zur Anwendung, die das Video im Sinne der Ideologie semantisch durchkomponieren. Dabei bleibt das Video filmsprachlich meist in den Grenzen, welche die Ideologie zu setzen scheint, geht jedoch punktuell auch über diese Regeln hinaus.

Die Hinrichtung selbst ist zunächst als eine Serie von Köpfungen inszeniert, die mit mehreren Kameras, aber nicht konsequent im Multi-Angle-Verfahren gefilmt wurden. (Der Verlust des Multi-Angle-Verfahrens mag bereits ein Indiz sein, dass der IS auf Grund der militärischen Situation nicht das volle Zeitkontingent für einen Dreh ausschöpfen konnte.) Zentrales Verfahren ist hier die Anwendung der sitzenden Augenhöhe als knieende Augenhöhe. Dieser ist eigen, dass der Hinzurichtende unterhalb der Bildmitte bleibt, wohingegen der Henker den oberen Bildrand übersteigt und damit in den Grenzen der Bildlogik unerreichbar groß erscheint. Die Cadrage reproduziert damit das vom IS behauptete Autoritätsgefälle zwischen Henker und Gehenkttem. Konterkariert werden diese Einstellungen sowohl mit Großaufnahmen der aus dem Käfig tretenden Gefangenen sowie Großaufnahmen der Gesichter der Hinzurichtenden im scheinbaren Moment ihrer Hinrichtung. Letzterer Einstellungstyp wurde ganz offenbar mit dem Stativ eingeholt, was indiziert, dass die Häftlinge sogar in dieser Situation an der Inszenierung ihrer Hinrichtung mitwirken mussten, sodass ihre Todesangst sichtbar (und hörbar) und damit auch für den Zuseher subjektiv erfahrbar wird. Dem IS geht es hier um das schonungslose Zeigen des persönlichen Angsterlebens durch Affektbilder, denn die Männer im Video wissen ganz offenkundig, dass sie in einigen Momenten sterben werden. Das Affektbild, es muss hier kurz ergänzt werden, wurde von Gilles Deleuze (1983) definiert als eine Großaufnahme, die auf das Innenleben einer im Filmbild gezeigten Person oder Figur referiert: „[Der Affekt] ist eine Koinzidenz von Subjekt und Objekt oder stellt die Art dar, in der das Subjekt sich selbst wahrnimmt – oder vielmehr sich ‚von innen‘ empfindet oder spürt“.



Abb. 20, 21: Die sitzende Augenhöhe und die knieende Augenhöhe. Der Henker übersteigt den Bildrahmen und wirkt damit groß, es kommen Konnotationen wie Autorität und Unausweichlichkeit auf, die bald den Deutungsvordergrund übernehmen.

Später nehmen die Kameramänner sich ganz offensichtlich die Zeit, einen Hinzurichtenden (womöglich den Anführer der Deserteursgruppe) in einer 180° Halbkreisbewegung mit Schultersprung over the shoulder (OTS) zu filmen und so von einer Frontalansicht zu einem Rückenbild zu gelangen. Das Angsterleben der im Video gezeigten Person wird dadurch zunächst objektiv sichtbar, sodass der Zuseher zuerst durch das Affektbild erlernt, was in der Person vorgeht. Der im Zuge der Kamerahandlung vollzogene Schultersprung ist in der Montage ein Mittel, mit dem die etablierte räumliche Ordnung gebrochen und innere personale Unruhe auf die Kameraarbeit transponiert wird. Durch die so erreichte over the shoulder Einstellung parallelisiert sich der Blick des Zusehers mit dem des Mannes, der auf seine bereits geköpften Mitstreiter blicken muss. Hierbei aktiviert der Bildtypus der Rücken-



Abb. 22, 23: Kamerafahrt mit Schwebestativ um den Kopf des letzten noch lebenden zum Tode Verurteilten. In beiden Bildern wird neben dem Affektbild auch gezielt eine geringe Tiefenschärfe verwendet

figur den Zuschauer in Bezug auf das Innenleben des Hinzurichtenden. Für den Zuseher tritt hier zu den Konzepten des von der Person Gesehenen und von ihr Empfundnen aber auch die klare Ursache für die empfundene Angst sowie eine Subjektivierung von Todesgewissheit hinzu. Dieses über den OTS hinausgehende Verfahren ist für Videos des Islamischen Staates eher ungewöhnlich. (Tatsächlich geht die Montage später noch durch eine Blende über den OTS hinaus, doch für eine Demonstration der Entwicklungen im Gebiet des Exekutionsvideos kann es hierbei belassen werden.)

Um die auditive Ebene kurz anzusprechen: Auf extradiegetischer Ebene fügen die Produzenten typische Sound Effects aus dem Bereich Splatter und Knochenbrechen ein. Sie bedienen sich dabei ganz offenbar an einer Datenbank mit Horror-Soundeffekten, zu der auch das im Hintergrund zu hören-

de Krächzen von Raben zu zählen ist: Obwohl im gesamten Video nicht ein einziger Vogel zu sehen ist (d.h. das Denotat fehlt), fügen die Produzenten die auditiven Zeichen *Gekrächze* und *Geflatter* hinzu. Es soll also auditiv die Konnotation hergestellt werden, dass mit dem Raben ein Tier anwesend ist, das den Tod signifiziert. Hier kippt das Video auf der extradiegetisch-auditiven Ebene in die Symbolsprache. Im Übrigen wird der Realismus der Szene noch weiter gebrochen, als im Hintergrund einer Hinrichtungsszene ein Auto vorbeifährt. Derartige Fehler sind in der Produktion von IS-Videos nicht ungewöhnlich und sie stellen ein ganz eigenes Problemfeld dar.

Einen weiteren traurigen Höhepunkt in der technologischen Fortentwicklung des Exekutionsvideos stellt der Einsatz eines Frozen Moments dar. Auf Screenshots dieses Verfahrens wird hier verzichtet, doch eine Schilderung des Bilds soll die Entwicklung aufzeigen: Ein Mann kniet, der Henker hebt das Schwert, das Schwert saust nieder, der Kopf fällt. Dort, wo gerade noch ein Kopf auf zwei Schultern saß, entspringen nun aus den offengelegten Adern des Hingerichteten mehrere Blutfontänen. Dieses Bild wird zeitlich eingefroren und durch Layering- und Zooming-Verfahren als Frozen Moment präsentiert. Dieses filmische Verfahren suggeriert ein räumliches Begehen der Szene und zelebriert den gefürchteten Moment geradezu ausgiebig. In diesem Bild – wie in jedem Exekutionsbild – wechselt sich die Gratifikation der ideologischen Anhängerschaft ab mit der Einschüchterung der ideologischen Gegnerschaft. Durch den Einsatz des Frozen Moments nähert sich das Video ferner Darstellungsmustern aus Videospielen wie etwa *Mortal Kombat* an. Zwar ist das Video nicht ausdrücklich oder erkennbar als Anknüpfungspunkt an Videospiele entworfen, es lehnt sich jedoch an entsprechende Darstellungen von Tötungen in Computerspielen an, sodass eine Dekodierung durch derartige Sehmuster erleichtert werden mag. Der Islamische Staat hat damit erneut das reale Tötungseignis zu einem ästhetisierbaren Moment erklärt.



Abb. 24: Affektbild eines Mannes Momente vor seiner Hinrichtung.

4.2.2 Zielpublika und rhetorische Potenziale

Lässt man den spezifischen zeitgeschichtlichen Hintergrund dieses Videos zunächst außer Acht, erfüllt auch dieses Video die zuvor referierten typischen Funktionen des IS-Exekutionsvideos: Bestrafung einer Person, Gratifikation der Anhängerschaft, Beleg für die Anwendung der Scharia (nach Auslegung des IS!), Abschreckung vor Verbrechen und Ausprägung eines kulturellen Gedächtnisses (vgl. Winter 2015b). Zieht man den zeitgeschichtlichen Hintergrund hinzu, schärft sich das Bild der rhetorischen Potenziale dieses Videos.

Zeitlich fällt die Veröffentlichung von *Aber wenn Ihr zur Sünde zurückkehrt, kehren wir zur Strafe zurück 3* in den Beginn der Militäroffensive des Iraks gegen den Islamischen Staat und kann darum als Reaktion auf die Militäroffensive gewertet werden. Über die offenkundige Schärfung des aktuellen Feindbilds Irak hinaus warnt dieses Video also vor Fahnenflucht. Die in Affektbildern eingefangene Angst der Hingerichteten ist eine als Exekutionsnarrativ getarnte Drohung an die Bevölkerung im IS, auf keinen Fall zu desertieren. Der IS versucht mit diesem Video die ideologische und damit auch die räumliche Grenze zum Irak von innerhalb des IS zu stärken und sich zugleich zahlenmäßig stark zu halten. Auch der quantitative Aspekt spricht hierfür: Als Reaktion auf die Offensive des Irak steigerte der Islamische Staat die vor der Kamera inszenierten Exekutionen kurzfristig um das Dreifache (von etwas mehr als 40 pro Monat auf über 130 allein im September 2016).

In Regionen außerhalb des IS mag das Video dagegen in Bezug auf die räumliche und ideologische Grenze die entgegengesetzte Wirkung entfalten. Da der Islamische Staat ein Kalifat mit Weltherrschaftsanspruch ist, ist sein Selbstverständnis stets expansiv. Diesen Anspruch hat der IS in mehreren Videos deutlich formuliert, so u.a. in der mehrsprachig produzierten Drohgebärde *Kein Aufschub* (al-Hayat Media Center, 24.11.2015). Aus der durch dieses Video behaupteten Autorität über Leben und Tod, der offenkundigen Gnadenlosigkeit gegenüber ideologischen Gegnern sowie dem filmisch konstruierten subjektiven Angsterleben, welches bei Verbrechen gegen den IS droht, ergibt sich eine massive Drohgebärde auch an Personen in den umliegenden Regionen des Iraks. Damit könnten verschiedene Effekte angestrebt worden sein, etwa die Schwächung der Grenzen zum Irak (vgl. Winkler u.a. 2018), Vertreibung aus der Region oder sogar eine stärkere Rekrutierung aus Angst (gesteuert über Affektbilder) oder aus Überzeugung (gesteuert durch das Zeigen der Todesstrafe als Beleg der Anwendung der Scharia).

5. Zum semiologischen Status von videografisch dokumentierten Tötungstaten im IS

Die Versuche des Islamischen Staates (2014–2017), das Exekutionsvideo nicht nur systematisch zu Zwecken der Propaganda zu nutzen, sondern

dieses im Einsatz filmischer Verfahren fortzuentwickeln, dürfte in der Geschichte der dschihadistischen Videopropaganda wie auch in der Geschichte des Exekutionsvideos einzigartig sein. Bis auf weiteres wird diese zeitliche eingegrenzte Entwicklung es auch bleiben, denn der Islamische Staat hat große Teile seines Produktionskapitals durch die sich 2017 anbahnende militärische Niederlage gegen den Irak eingebüßt. Viele andere dschihadistische Gruppen bauen nicht auf den propagandistischen Einsatz von Exekutionen. Würde aber der Islamische Staat Exekutionen weiterhin auf die oben beschriebene Weise ausnutzen, wenn er die Möglichkeit dazu noch hätte? Ja, dies ist zumindest angesichts seiner ideologischen Leitlinien als sicher anzunehmen. Das Know-How zur Planung, Durchführung und Montage von Exekutionen nach dem Muster von Videos wie *Healing the Believers' Chest* und *Aber wenn Ihr zur Sünde zurückkehrt, kehren wir zur Strafe zurück* 3 mag ihm durch militärische Misserfolge verlorengegangen sein. Nichtsdestotrotz ist denkbar, dass neues Medien-Know-How angeheuert wird, sollte der IS sich in den derzeit von ihm kontrollierten Gebieten noch einmal erholen. Welchen semiologischen Mehrwert liefert dem IS diese Differenz im Know-How, und was bedeutet dies für die Entwicklung des Exekutionsvideos?

Wie eingangs gesagt, reflektiert das Exekutionsvideo immer einen Rhetorstandpunkt, sei es durch das Wissen über die Rhetorinstanz, also textexternes Wissen, oder über die Relation von Kameraposition zu gefilmtem Objekt, also einem Lebewesen im Moment seiner Tötung wie sie im Video zu sehen ist. Im Kern des Exekutionsvideos steht damit – auch entgegen dieser analytischen Dichotomie zwischen Rhetor und gefilmtem Objekt – sein thematischer Kern: Die Hinrichtung. Die Exekution ist das Denotat, also das Was des Exekutionsvideos. Die Art und Weise der Darstellung – Kameraposition, Kamerahöhe, Kamerahandlung, um nur beim visuellen Zeichen zu bleiben – bedeutet dagegen das Wie der Darstellung als eine Ebene, welche die konnotative Ebene eröffnet, die wiederum für die propagandistische Wirkung zentral ist. Die Medienarbeiter des Islamischen Staats haben beide Ebenen erweitert. Die erstere wurde durch den Einsatz von mehr als einer Kamera (sowie Mikrofonen und in einigen Fällen auch Beleuchtung) genauer als in früheren Hinrichtungsvideos eingefangen und damit für die Zuschauer anschaulicher und erschreckender gemacht, letztere wurde um die Möglichkeiten einer Vielzahl filmischer Verfahren (vor allem der Nachbearbeitung) ergänzt. Das Exekutionsvideo wurde im IS auf bis dahin in der dschihadistischen Videopropaganda ungenutzten Ebenen semantisch kontrollierbar. Wo etwa das Dagestanvideo von 1999 sein Punctum aus der Tötung gefangener Soldaten bezieht und nicht aus dem Aufwand, der in die Handhabung der Kamera gegangen ist, beziehen IS-Exekutionsvideos zusätzliche Signifikationsebenen aus dezidierten filmsprachlichen Verfahren, die im Sinne der Ideologie eingesetzt werden.

Die Videografie einer Tötung ist das Zeichen, das den Kern jedes IS-Exekutionsvideos bildet. Es wurde durch den IS bereits beim Dreh durch

Kamerahandlungen verstärkt mit einem Wie der Darstellung versehen und gemeinsam mit dieser Darstellungsintention auf den Datenträger geschrieben. Das Wie der Darstellung denotiert dadurch bereits z.B. die Gegensätze *groß/oben* (*Mujahidin*) vs. *klein/unten* (*der Hinzurichtende*), die konnotative Ebene ist steuerbar geworden.¹⁰ Eingefasst ist dieses vorgeformte Zeichen wiederum in einen größeren Signifikationszusammenhang. Zunächst in das sichtbare visuelle Design, das beispielsweise suggeriert, dass es sich um ein Video mit Geheimhaltungsstufe handelt.

Das Exekutionsvideo verfolgt zudem verschiedene kommunikative Absichten. Es dient als Beleg der Anwendung der Scharia, als Drohung gegen die eigene Bevölkerung und zur Demotivation der Gegnerschaft, um nur drei Punkte zu rezitieren. Jede dieser zeichenhaften Ebenen, die den ideologischen Diskurs des IS ausmachen, kann in jedem IS-Video (Exekutionsvideos sind keine Ausnahme) durch die zeichenhafte Vermittlung von Ideologemen in Erscheinung treten und das videografisch dokumentierte Ereignis ideologisch rahmen – der Zeichenkonstruktion nach ist die Videografie des Exekutionsvideos damit der Träger des vom Islamischen Staat propagierten Mythos vom Kalifat. Diese Barthes'sche Struktur des mythischen (oder hier: filmischen) Zeichens¹¹ mag nicht überraschen, ließen sich ähnliche Annahmen auch für *Electrocuting an Elephant* (USA, 1903) finden. Das IS-Exekutionsvideo überrascht jedoch mit seiner intentionalen Konstruktion und mit der Anzahl von Signifikationsprozessen, Ideologemen und politischen Motiven, die es codiert.



Abb. 25: Das werbende JPEG, das bei Downloads des Videos bereitgestellt wurde; rechts: Screenshoot aus dem Video, in dem Mu'adh al-Kasasbeh vorgeblich ein Datenbankeintrag zugewiesen wird.



Abb. 26: Die Marke Security Database – der IS rahmte seine Exekutionsvideos zwischen 2014 und 2017 unter anderem als Dokumente, denen eine Art geheimdienstliche Relevanz anhafte.

Anmerkungen

- 1 Hinweis: Mit dem Schreiben vom 12.9.2014 hat das Bundesministerium des Innern die Symbole des Islamischen Staats gemäß §3, §15, §18 VereinsG verboten. Aus der Begründung: „Die Tätigkeit der Vereinigung ‚Islamischer Staat‘ [...] richtet sich gegen die verfassungsmäßige Ordnung sowie gegen den Gedanken der Völkerverständigung.“
- 2 Diese Behauptung durch den IS ist mit großer Vorsicht zu genießen und dürfte von der Mehrheit der Muslime abgelehnt werden. Tatsächlich wurde der Islamische Staat auf Grund seiner Ideologie und deren Auswirkungen von verschiedenen Gelehrten aus dem Islam ausgestoßen, so etwa von Shaykh Muhammad al-Yaqubi (2015).
- 3 Für die jeweils aktuelle Statistik siehe den Twitteraccount von Counting Lives Lost (@CountingLivesPT).
- 4 Ausgenommen von diesen Regeln ist das Kriegsberichtsvideo, das auf Grund der Drehbedingungen mehr seinen eigenen Regeln folgt.
- 5 Die Feststellung zur Konnotation ist hinsichtlich der bild- bzw. filmrhetorischen Analyse eine wichtige Erkenntnis. Wie Roland Barthes in seinen Schriften zur Fotografie festhielt, allen voran *Rhetorik des Bildes* sowie *Die helle Kammer*, funktioniert Propaganda über die Ebene der Konnotation. Diese ist praktisch das Wie der Darstellung (vs. das Was der Darstellung als Denotat) und wird hier in Analogie zu fotografischen Verfahren als die Art und Weise des Einsatzes filmischer Verfahren (insbesondere Kamerapositionen, Kamerahandlungen, Cadrage und Montage) verstanden.
- 6 In dieser Einstellung findet sich zunächst ein scheinbarer Verstoß gegen das mutmaßliche interne Stilblatt des IS, denn eine Gruppe von Mujahidin wird in einer Ausstellung nicht aus der erhebenden Untersicht sondern aus der verkleinernden Obersicht gezeigt. Dies steht zunächst im Widerspruch zu der Regel, dass das eigene Militär zu glorifizieren sei, indem es vor allem aus der Untersicht gefilmt wird, um die eigenen Truppen groß und bedrohlich wirken zu lassen. Im Konzert der aufeinanderfolgenden Bilder stützt diese Einstellung den dominanten Sym-

- bolismus der Sequenz: Wie von Gefängnisgittern umschlossen steht Kasasbeh inmitten bewaffneter Mujahidin, die über seine Exekution wachen. Ganz offenbar dürfen die Anforderungen des internen Stilblatts sowie des etablierten Stils hinter den Anforderungen der symbolträchtigen Bildsprache zurücktreten, sofern sie erstens der Kommunikation von rhetorischen Figuren jenseits der filmsprachlichen Standards dient (Bildtropen, Similes usw.), zweitens geeignet ist, das Objekt der Exekution, welches durch seine zentrale Stellung in der Erzählung zugleich Subjekt der Handlung ist, zu diminuieren und drittens die zu exekutierende Person durch die Teilnahme an der Inszenierung ihrer eigenen Tötung zusätzlich zu bestrafen.
- 7 Der direkte Blick in die Kamera tritt in Videos des Islamischen Staates besonders während gesprochener Testamente und Motti in Märtyrervideos auf, zudem in einigen Interviewsituationen und auch in Utopien, in denen ein oder mehrere Sprecher Appelle an den Zuseher richten.
 - 8 Das Feuer ist einem Hadith zufolge als eine Strafe anzusehen, die nur Allah zusteht (vgl. dazu Lohlker 2016).
 - 9 Dieser Umstand hindert den amerikanischen Fernsehsender Fox News weiterhin nicht daran, dieses Video in Gänze online zu präsentieren (vgl. bibliografische Angaben).
 - 10 Es findet sich hier denn wohl auch einer der beiden besten Gründe, die Propagandaproduktion von Vertretern lebensfeindlicher Ideologien einzudämmen. Spätestens mit Kontrolle über die Konnotation, die ab einem bestimmten Niveau von Know-How und technischen Mitteln erwirkt werden kann, gelingt es propagandistischen Werke mehr oder weniger zielgenau, Ideologie zu vermitteln.
 - 11 Gemeint ist die Struktur des Mythos wie Roland Barthes sie in *Mythen des Alltags* semiologisch beschreibt.

Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Forschungsliteratur

- Atwan, Abdel Bari (2016). *Das digitale Kalifat. Die geheime Macht des Islamischen Staates*. München: Beck.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil. Deutsch von Horst Brühmann: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
- Barthes, Roland (1964). Rhetorik des Bildes. In: Bernd Stiegler (ed.). *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010, 78–94.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard. Deutsch von Dietrich Leube: *Die helle Kammer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Bulgakowa, Oksana (2011). Zensur [Art.]. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 786–790.
- Bundesministerium des Innern (12.9.2014). Eckpunkte IS-Verbot.
- Deleuze, Gilles (1983). *L'Image mouvement. Cinéma I*. Paris: Éditions de minuit. Deutsch von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

- Lévi-Strauss, Claude (1955). Die Struktur der Mythen. In: Heinz Blumensath (ed.). *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, 25–46.
- Lohlker, Rüdiger (2016). *Theologie der Gewalt*. Das Beispiel IS. Wien: Facultas.
- Stenersen, Anne (2017). A history of Jihadi Cinematography. In: Thomas Hegghammer (ed.). *Jihadi Culture. The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge: Cambridge University Press, 108–127.
- Winkler, Carol, Kareem El Damanhoury, Aaron Dicker und Anthony F. Lumieux (2018). Images of death and dying in ISIS media: A comparison of English and Arabic print publications. In: *Media, War & Conflict*. URL: <https://doi.org/10.1177/1750635217746200> [Letzter Zugriff am: 3.5.2018].
- Winter, Charlie (2015a). *Documenting the Virtual 'Caliphate'*. London: Quilliam.
- Winter, Charlie (2015b). *The Virtual 'Caliphate': Understanding the Islamic State's Propaganda Strategy*. London: Quilliam.
- Winter, Charlie (2017). *Media Jihad: The Islamic State's Doctrine for Information Warfare*. London: ICSR.
- Shaykh al-Yaqoubi, Muhammad (2015). *Refuting ISIS. A Rebuttal of its Religious Foundations and Ideological Foundations*. Sacred Knowledge Press.
- Zelizer, Barbie (2010). *About to Die. How News Images Move the Public*. Oxford und New York: Oxford University Press.

2. Exekutionsvideos und dschihadistische Exekutions- und Propagandavideos

- Aber wenn Ihr zur Sünde zurückkehrt, kehren wir zur Strafe zurück 3* (19.9.2016, Wilayat Ninawa).
- A Message to America* (August 2014, al-Furqan Media Foundation).
- Auch wenn es den Ungläubigen zuwider ist* (November 2014, al-Furqan Media Foundation).
- Die Freude der Muslime über die Vergeltung am jordanischen Piloten* (7.2.2015, Wilayat Ninawa).
- Electrocuting an Elephant* (USA, 1903).
- Enthüllung des Satans* (25.6.2016, Wilayat al-Khayr).
- Erschießung eines Vietkongsoldaten durch General Nguyen Ngoc Loan* (Vietnam, 1968).
- Healing of the Believers' Chest* (3.2.2015, al-Furqan Media Foundation). URL: Fox News. Website: <http://video.foxnews.com/v/4030583977001/?#sp=show-clips> [Letzter Zugriff am 14.7.2018].
- Kein Aufschub* (24.11.2015, al-Hayat Media Center).
- Massaker von Dagestan* (alternativer Titel: *Chechclear*, Dagestan, 1999).
- Sana'a* (Libanon, 1985).
- The Establishment of the Islamic State, Part 1* (November 2013, al-Itisam Media Foundation).
- The Establishment of the Islamic State, Part 2* (November 2013, al-Itisam Media Foundation).
- The Killing of a Policeman* (Haiti, 1986).

3. Weitere Medien des Islamischen Staates und dschihadistische Texte

Dabiq, 3.

Medienarbeiter, auch Du bist ein Mujahid (2015, Makhtabat al-Himma).

Naji, Abu Bakr (2006 [2004]). *The Management of Savagery. The Most Critical Stage Through Which the Umma Will Pass*. (Übersetzung von William McCants, Harvard University).

Yorck Beese, M.A.

Nachwuchsforscherguppe Dschihadismus im Internet

Institut für Ethnologie und Afrikastudien

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Forum universitatis 6

D-55099 Mainz

E-Mail: yorck.beese@uni-mainz.de