

„Hello, I’m John Cantlie“ Dschihadistische Propaganda und die gespenstische Medialität von Bedrohung*

Anne Ulrich, Eberhard Karls Universität Tübingen

Summary. Using the example of a video series by the ‘Islamic State,’ the article sheds light on the threatening effect of terrorist propaganda. Beyond inducing terror, video propaganda aims at an epistemic unsettling of its viewers by using their anticipation and imagination. Viewers are being confused by the fact that their assumption concerning the deceptive nature of propaganda is actually in part, but never fully confirmed. The video series presents British journalist John Cantlie, a prisoner of ‘IS’ since 2012, as an ideological defector who is now supporting the caliphate. It is deliberately left open whether, or better: to what extent, Cantlie is forced to do these performances or to what extent he is possibly actually meaning what he says. Drawing upon Derrida’s concept of the ‘spectre’ and its traces in media theory and terrorism studies, Cantlie is re-conceptualized as a figure of indecision and unavailability which is crucial for understanding the threatening rhetoric and mediality of djihadist propaganda.

Zusammenfassung. Am Beispiel einer Videoreihe des ‚Islamischen Staats‘ zeigt der Beitrag, dass die bedrohliche Wirkung terroristischer Propaganda darin besteht, die Betrachter nicht nur zu verängstigen, sondern durch gezielte Anregung der Vorstellungskraft zu verunsichern. Die Verwirrung der Zuschauer entsteht dadurch, dass ihre stillschweigend angenommene Erwartung, in den Videos würden sie getäuscht und manipuliert, zwar teilweise, aber nie gänzlich bestätigt wird. So präsentiert die Videoreihe den britischen Journalisten John Cantlie, der seit 2012 Gefangener des ‚IS‘ ist, als einen ideologischen Überläufer, der nun vermeintlich Propaganda für das Kalifat betreibt. Die Frage, ob – oder in welchem Umfang – Cantlie dies unter Zwang oder möglicherweise sogar freiwillig tut, wird gezielt offen gehalten. Cantlie wird somit zu einer Figur der Unentscheidbarkeit und Unverfügbarkeit gemacht, die sich mit Hilfe der an Derrida angelehnten Metapher des Gespenstes konzeptualisieren und in den Kontext der Medienphilosophie und Terrorismusforschung einordnen lässt. Auf diese Weise lässt sich die bedrohliche Rhetorizität und Medialität propagandistischer Videos besser verstehen.

1. Terrorismus und seine bedrohliche Wirkung

„Furcht“, schreibt Aristoteles in seiner Schrift über die Rhetorik,

sei definiert als eine gewisse Art von Kummer und Beunruhigung auf Grund der Vorstellungen eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzhaften Übels. Nicht jedes Übel fürchtet man [...], sondern nur was großes Leid oder Vernichtung bedeuten kann, und auch das nur, wenn es nicht weit entfernt, sondern in der Nähe befindlich erscheint, so daß es jederzeit eintreten kann. [...] Wenn das nun Furcht ist, so muß all das furchterregend sein, was sehr die Möglichkeiten in sich zu bergen scheint, zu vernichten oder Schaden zu stiften, der auf großes Leid hinausläuft (Aristoteles: *Rhetorik*, 1382a 20–30).

Lange vor Erfindung der modernen Psychologie reflektiert der griechische Universalgelehrte den Eindruck und die Wirkung von Furcht als kommunikative Phänomene. Im Kern seiner Überlegungen stehen dabei die Imagination eines potentiellen Schadens und das rhetorische Wirkungspotential dieser Vorstellung. Soll das Gefühl von Furcht innerhalb eines rhetorischen Prozesses produktiv gemacht werden, gilt es also, ein Bedrohungsszenario zu entwerfen, das eine unmittelbar bevorstehende Gefahr anschaulich vor Augen führt und die Zuschauer¹ so beeindruckt, dass sie den Botschaften des Redners gegenüber besonders aufgeschlossen sind.

Es ist genau dieser rhetorische Effekt, den Terroristen mit Hilfe ihrer grausamen Taten zu erzielen suchen. „Terrorism is violence for effect – not primarily, and sometimes not at all for the physical effect on the actual target, but rather for its dramatic impact on an audience“, schreibt Brian Jenkins (1975: 4) in einer einflussreichen Studie im Auftrag der amerikanischen RAND Corporation in den terrorismusreichen 1970er Jahren. Er betont den Guerilla-Effekt des Terrorismus ebenso wie seine enge Verstrickung mit den Massenmedien, die zu dieser Zeit oft als „Transmissionsriemen“ der Gesellschaft bezeichnet wurden (vgl. Jenkins 1975: 5). Die begrenzte Gewalt des terroristischen Anschlags bedürfe, so Franz Wördemann (1977: 151) mit Bezug auf Jenkins, eines „Mechanismus der Übersetzung, um zur größeren Angst zu werden. Hier geht es im Grunde um das einfache technische Prinzip der Übersetzung der Kraft. Kommunikation ist das Mittel der Übersetzung.“ Auf diese Weise löse sich der rhetorische Effekt der Furcht von der tatsächlich eingesetzten Gewalt und vergrößere sich selbst mit Hilfe des Transmissionsriemens der Massenmedien. Diese Vorstellung einer starken, unmittelbaren und unkontrollierbaren, fast schon magischen Medienwirkung, der sich niemand zu entziehen vermag (vgl. Wördemann 1977: 152f.), bildet auch heute noch einen wichtigen Topos, wenn es darum geht, das symbiotische Verhältnis von Terrorismus und Medien zu bestimmen.

Doch während Terrorismus im Zeitalter der klassischen Massenmedien von diesen immer noch abhängig war, hat sich die Lage heute gewandelt. Das „Theater des Terrors“ (Weimann und Winn 1994) ist nicht mehr zwingend auf die Bühne der journalistischen Leitmedien angewiesen, sondern

kann sich nun mittels eigener Kommunikationskanäle viel direkter und kontrollierter entfalten (vgl. Weimann 2015: besonders 125–146). So erregte die Terrormiliz ‚Islamischer Staat‘ ab Mitte 2014 nicht nur durch brutales Vorgehen im Zuge eines „Staatsbildungsprojektes“ (vgl. Perthes 2015: 91–120) in Syrien und im Irak weltweite Aufmerksamkeit, sondern auch durch eine flankierende Medienstrategie, deren Professionalität und Wirkungsmacht von westlichen Medien anfangs noch mit großem Staunen zur Kenntnis genommen wurde. Das „virtuelle Kalifat“, so Charlie Winter (2015) treffend, nutzte die Möglichkeiten der Digitalisierung und der Vernetzung durch das Internet so geschickt, dass es nicht mehr eines externen Transmissionsriemens bedurfte. Es etablierte etwa mit dem Al Hayat Media Center oder der al-Battar Media Group eigene propagandistische Kommunikationszentralen, die oft aufwendig produzierte Videos und Filmreihen in Umlauf brachten. Daneben nutzte der ‚Islamische Staat‘ intensiv soziale Netzwerke wie Twitter, Instagram, YouTube oder Justpaste.it und vertrieb eigene Zeitschriften wie *Dabiq* oder *Kybernetiq* (vgl. etwa Vitale und Keagle 2014: 6–10). Dadurch gelang es der Terrormiliz zumindest zu Beginn ihres Staatsbildungsprojekts, also in den Jahren 2014 und 2015, sehr gut, mit eigenen kommunikativen Mitteln ein (Trug-)Bild der Stärke, Professionalität, Unbesiegbarkeit und Staatsmacht zu etablieren, an dem sich die westlichen Medien zwar skeptisch und in der Regel kritisch, aber auf jeden Fall dennoch abarbeiten mussten. Das Kalifat setzte damit fast mustergültig den in Abu Bakr Najis ‚Dschihadistenhandbuch‘ *The Management of Savagery* beschriebenen trügerischen Effekt einer „Medien-Halo“ um, die ein Objekt größer, stärker, erhabener erscheinen lassen soll, als es eigentlich ist, und letztlich eine mediale Illusion erzeugt (Naji 2006: besonders Section 7; vgl. auch Winter 2015: 41).

Dies führt zum eigentlichen Gegenstand dieses Beitrags: der **g e s p e n s t i s c h e n D i m e n s i o n t e r r o r i s t i s c h e r P r o p a g a n d a**. Diese besteht, so meine These, nicht nur in der Verbreitung von Furcht und Schrecken, nicht nur in der illusionistischen Inszenierung von Macht, sondern auch und gerade in der nachhaltigen Verunsicherung der Rezipienten. Diese sind sich in der Regel darüber im Klaren, dass terroristische Kommunikatoren Täuschungsabsichten hegen, können aus den konkreten kommunikativen Produkten jedoch nicht erschließen, w o r ü b e r sie getäuscht werden. Die Kommunikatoren der Terrormiliz begnügten sich somit nicht mit der Erregung von Furcht vor konkreten Gewaltsituationen, sondern vermochten durch gezielte Stimulation der Imagination eine von konkreten Objekten abstrahierende, diffuse Angst zu verbreiten (zur Unterscheidung von Angst und Furcht und dem wechselseitigen Verhältnis vgl. Koch 2013). „Der größte Helfershelfer“ des Terrorismus „ist die kollektive Beunruhigung“, schreibt auch Townshend (2005: 26) – eine Beunruhigung, die sich zumindest beim westlichen Publikum ausschließlich aus den medialen Erscheinungsweisen der Terroristen und ihrer propagandistischen Inhalte speiste. Terroristische Propaganda zeigte sich auf diese Weise vor allem als Angriff auf die Vorstellungskraft, wie der Bildtheoretiker Mitchell (2011: 12) erklärt: „an assault on the social imaginary designed to breed anxiety, suspicion, and

(most important) self-destructive behavior“. Die Propaganda des ‚Islamischen Staats‘ brachte somit eine epistemische Verunsicherung mit sich, die Fragen nach der Vertrauenswürdigkeit medialer Darstellungen neu aufwarf.

Diese schwer zu greifende, verunsichernde Wirkung wird im Folgenden theoretisch gefasst und exemplarisch veranschaulicht, um sie schließlich mit medienphilosophischen Ansätzen in Verbindung zu bringen. Hierfür erweist sich die *Metapher des Gespenstes* als fruchtbar, weil sie nach Jacques Derrida eine Figur des Dazwischen charakterisiert, die sich nicht greifen lässt und gerade dadurch eine bedrohliche Wirkung entfaltet. Das Gespenstische und unheimlich Virtuelle der medialen Propaganda des ‚Islamischen Staats‘ lässt sich besonders gut an einer Videoreihe verdeutlichen, in der die britische Geisel John Cantlie als Sprachrohr für den ‚Islamischen Staat‘ fungiert. Die Reihe inszeniert den ideologischen Seitenwechsel des britischen Fotografen und Kriegsreporters und setzt ihn dann gezielt für die Adressierung westlicher Zuschauer ein (vgl. Ingram 2014: 5f.). Dabei können sich die Betrachter jedoch nie sicher sein, ob die augenscheinliche Parteinahme Cantlies für den ‚Islamischen Staat‘ ausschließlich unter Zwang oder nicht doch zumindest in Teilen freiwillig geschehen sein könnte. Der gespenstische Effekt entsteht vor allem dadurch, dass die Videos zu verschiedenen Lesarten anregen, die das Vertrauen in ihre eigene Echtheit und Glaubwürdigkeit sowohl untermauern als auch unterlaufen und die Rezipienten dazu bringen, ihre Auffassung von medialer Echtheit und Glaubwürdigkeit zu hinterfragen. Eindeutigkeit kann nur mit Hilfe der eigenen Imagination und Spekulation hergestellt werden und ist daher nie gesichert.

Derrida entdeckt die Figur des Gespenstes im Zuge einer ergiebigen Marx-Lektüre (Derrida 2014). In dem gut 200 Seiten langen Essay über das Marx'sche Geisterdenken, den zeitgenössischen Status des Kommunismus und eine Ethik der Gastfreundschaft bestimmt er das Gespenst als eine Figur der Unentscheidbarkeit und Unverfügbarkeit. Die Logik des Gespenstes deutet auf ein Denken hin, „das eine binäre oder dialektische Logik notwendig überschreitet, jene Logik, die *Wirklichkeit* (präsent, aktuell, empirisch, lebendig – oder nicht) und *Idealität* (regulative oder absolute Nicht-Präsenz) unterscheidet oder einander gegenüberstellt“ (Derrida 2014: 93f.). In einem Gespräch mit Bernard Stiegler beschreibt Derrida diese Eigenschaft des Gespenstes, sich eindeutigen Zuordnungen und binären Logiken zu verweigern, mit den Worten: „Das Gespenst ist sichtbar und unsichtbar, phänomenal und nichtphänomenal zugleich, eine Spur, die von vornherein die Gegenwart ihrer Abwesenheit markiert. Die Logik des Spuks ist *de facto* eine dekonstruktive Logik.“ (Derrida und Stiegler 2006: 133) In der Metapher des Gespenstes verdichtet sich also etwas, das man als Medialität von Bedrohung näher fassen könnte – ist das Gespenst doch einerseits eine furchteinflößende Schreckensfigur und andererseits in seiner Erscheinungsweise dem Medialen ähnlich, das ebenfalls etwas zeitlich oder räumlich Abwesendes als Anwesendes präsentiert.

Im Gegensatz zu Derrida verstehe ich das Gespenst nicht als Begriff, sondern als Metapher für die Medialität von Bedrohung. Sie ist gerade für das Verständnis der vermeintlichen Unbeschreibbarkeit und Unentscheidbarkeit der bedrohlichen Wirkung terroristischer Kommunikation hilfreich, da sie diese Aspekte des Gespenstes besonders hervorhebt. Dies unterstützen auch klassische literaturwissenschaftliche Gespensterverständnisse, die den Begriff etymologisch mit Eingebung, Verführung, Sinnenreiz, aber auch mit Blendwerk, Täuschung und Trug gleichsetzen (von Wilpert 1994: 2). Gerade der Spuk ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, weil er betont, wie sehr ein Gespenst auf die Wahrnehmung und Vorstellungskraft seiner Empfänger einwirken und diese verunsichern kann (von Wilpert 1994: 3). Optische Medien sind daher bevorzugte Orte für Gespenstererscheinungen (vgl. auch Andriopoulos 2018), wie Derrida selbst am Beispiel von Fotografie und Film herausstellt. Diese medialen Technologien vermögen unser Abbild auch über unseren eigenen Tod hinaus zu reproduzieren. In dem Moment, in dem uns eine Kamera aufzeichne, seien wir, sagt Derrida mit Blick auf die Fotografiethorie Roland Barthes' (1989: 17 und 20), bereits verschwunden – unser zukünftiger Tod suche uns mit jeder Kameraaufnahme gewissermaßen schon heim: „Wir werden, indem uns die Kamera aufnimmt, von vornherein zu Gespenstern [*spectralisés*], vom Gespenstischen erfaßt [*saisis de spectralité*].“ (Derrida und Stiegler 2006: 133) Man muss dieser These nicht blind folgen, um zu erkennen, dass sie in Hinblick auf die mediale Darstellung einer Geisel besonders einleuchtend ist – ist dieser doch ihr potentieller zukünftiger Tod direkt eingeschrieben. Die Gespenstermetapher lenkt den Blick somit auch auf die spezifische Zeitlichkeit medialer Bedrohung. So verweist das Gespenst einerseits auf die Zukunft – man erinnere sich an die von Aristoteles bereits beschriebenen „Vorstellungen eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzhaften Übels“ – und andererseits immer auch auf die Vergangenheit, da es als längst Vergangenes in der Gegenwart erscheint. Derrida thematisiert in *Marx' Gespenster* daher ausführlich das Vermögen des Gespenstes, die Zeit aus den Fugen zu heben:

Das Gespenst kennt mehrere Zeiten. Das Eigene eines Gespenstes, wenn es das gibt, besteht darin, daß man nicht weiß, ob es, wiederkehrend, von einem ehemals Lebenden oder von einem künftig Lebenden zeugt, denn der Wiedergänger kann bereits die Wiederkehr des Gespenstes eines verheißenen Lebenden bedeuten (Derrida 2014: 139).

Das Gespenst irritiert nicht nur die Ordnung der Zeiten, sondern auch die Unterscheidung zwischen Leben und Tod. Darüber hinaus – und das ist sowohl für die mediale wie die rhetorische Dimension von Bedrohung von zentraler Bedeutung – verweigert es sich der Einordnung in ein pragmatisches Kommunikationsmodell. Dies macht Derrida nicht zuletzt an der unpersönlichen Beschreibung der Aktivität des Gespenstes im Deutschen fest: „Es spukt.“ Diese Beschreibung unterstreiche „eine Atmosphäre ano-

nymer Bedrohung“ und betone die unmittelbare Dringlichkeit (Derrida 2014: 186). Der Kommunikationsmodus des Gespenstes besteht also in einer unpersönlichen Ansprache, die mehr erahnt als denotiert werden kann:

Es handelt sich, in der Neutralität dieser ganz unpersönlichen Verbalform, um etwas oder jemanden, weder jemanden noch etwas, um ein ‚man‘, das nicht handelt. *Es handelt sich* eher um die passive Bewegung einer Apprehension, einer apprehendierenden, aufnehmenden Erfahrung, die bereit ist, zu empfangen, aber wo? Im Kopf? (Derrida 2014: 234)

Diese Beobachtung wird wichtig für die Betrachtung der Geiselveideos und die Beantwortung der Frage, wer uns eigentlich adressiert, wenn die Geisel spricht.

Auch wenn Derrida selbst den Terrorismus als mögliches Betätigungsfeld des Gespenstes nicht erwähnt, ist der Gedanke des Spektralen der Terrorismusforschung nicht fremd, wie im Folgenden exemplarisch gezeigt wird. Terrorismus stellt für die meisten Menschen eine virtuelle Bedrohung dar, von der sie ‚nur‘ medial betroffen sind. Es ist daher die mediale Erscheinungsweise des Terrorismus, die auch in der Terrorismusforschung selbst vereinzelt zum Anlass genommen wurde, die Derrida'sche Figur des Gespenstes heranzuziehen. Svea Bräunert etwa untersucht die Erinnerung an den RAF-Terrorismus im Spannungsfeld zwischen Kunst und Medien und gewinnt durch das Gespenst eine Perspektive, welche die Virtualität der Erinnerung und ihr Potential, ein Trauma zu visualisieren, ohne es zu aktualisieren, betont. Hier erweist sich das Gespenst als „Konzept, mit dem man die Medialität des Terrorismus denken und das Trauma unter den Bedingungen medialer Präsenz neu bestimmen kann“ (Bräunert 2015: 56; ähnlich mit Bezug auf 9/11 auch Engle 2009).

Während sich Bräunert mehr für die Dimension der Vergangenheit interessiert, konzentrieren sich Arbeiten zum dschihadistischen Terrorismus nach den Anschlägen vom 11. September 2001 auf die Zukunftsorientierung, wenn sie die bedrohliche Heraufkunft des Terrorismus beschwören. Prominent schreibt etwa Jean Baudrillard (2011: 63) in seinem Essay *Der Geist des Terrorismus* von 2002: „Marx sagte: Ein Gespenst geht um in Europa, es ist das Gespenst des Kommunismus. Heute können wir sagen: Ein Gespenst geht um in der globalen Weltordnung, es ist der Terrorismus.“ Diesem gespenstischen Terrorismus wird zugetraut, die Ordnung zu irritieren und damit die Möglichkeit von Ordnung grundsätzlich in Frage zu stellen (vgl. hierzu Sternad 2013: 27 und 35). Im vorliegenden Zusammenhang geht es jedoch nicht um die globale Weltordnung, sondern um mediale Ordnungen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Realität und Imagination, der Materialität und Virtualität. Dies betont Slavoj Žižek, wenn er im selben Jahr wie Baudrillard prophezeit: „What awaits us is something much more uncanny: the specter of an ‘immaterial’ war where the attack is invisible—viruses, poisons which can be anywhere and nowhere.“ (Žižek 2002: 37)

In einer Welt, in der alles für möglich gehalten wird und Bedrohungen nicht mehr sichtbar sind, verschieben sich die Koordinaten der Realitätswahrnehmung. In diesem Sinne, schreibt Michael C. Frank (2015: 92), allerdings ohne expliziten Bezug auf die Gespenstermetapher, nehme Terrorismus eine Zwischenstellung zwischen dem Realen und dem Imaginären ein. In der Angst vor Terrorismus vermische sich die Erinnerung an vergangene Angriffe mit der Vorstellung möglicher zukünftiger Angriffe zu Bedrohungsszenarien, die sich einer klaren Zuordnung zum Realen bzw. Imaginären verweigern. Es spukt also in unseren Köpfen, wenn wir uns aus dem kulturellen Imaginarium des Terrorismus schöpfend ein terroristisches Bedrohungsszenario vorstellen (vgl. Frank 2017). Am deutlichsten nimmt Marc Redfield (2009) auf Derrida und die Gespenstermetapher Bezug, wenn er Terrorismus über den Begriff des rhetorisch äußerst wirksamen, medial vermittelten „virtuellen Traumas“ konzeptualisiert. Die Virtualität der Bedrohung ist sowohl tröstend (weil nicht wir, sondern andere unmittelbar betroffen sind) als auch erschreckend (weil seine mediale Präsenz darauf verweist, dass auch wir in Zukunft betroffen sein können; Redfield 2009: 2). Diese Ambivalenz löst eine Verunsicherung aus, die sich im Folgenden an den Cantlie-Videos exemplarisch herausarbeiten lässt.

2. John Cantlie als gespenstisches Medium des ‚Islamischen Staats‘

John Cantlie ist ein britischer Fotograf und Reporter, der u.a. für die *Sunday Times*, die *Sun*, den *Sunday Telegraph*, die Nachrichtenagentur AFP, die BBC und verschiedene Männer- und Lifestyle-Magazine (vgl. Casciani 2014) tätig war. Er geriet im November 2012 zum zweiten Mal und dauerhaft in Syrien in die Gefangenschaft islamistischer Dschihadisten, nachdem er im Juli desselben Jahres bereits in Syrien entführt und eine Woche später von der Freien Syrischen Armee befreit worden war (O.V. 2012). Diesmal wurde er gemeinsam mit dem amerikanischen Journalisten James Foley entführt und gelangte offensichtlich über mehrere Stationen in die Hand des ‚Islamischen Staats‘. Über die Zeit der Gefangenschaft ist wenig öffentlich bekannt. Die ersten beiden Jahre liegen mehr oder weniger im Dunkeln – öffentlich sichtbar wurden Foley und Cantlie erst wieder im Jahr 2014. Während das erste öffentliche Lebenszeichen von Foley gleichzeitig eine grausame Todesnachricht war (ein Video seiner Enthauptung wurde im August 2014 auf YouTube hochgeladen; vgl. u.a. Callimachi 2014), tauchte John Cantlie im September 2014 in einem Video auf, das ihn lebend zeigte.

Obwohl das Video keine grausamen Gewaltdarstellungen enthielt, wurde es von verschiedenen Medienvertretern als unheimlich, verstörend, bedrohlich und grotesk beschrieben (vgl. etwa Lackey 2014 und Williams 2014). Der Grund: John Cantlie wurde in diesem Video nicht nur als Geisel des ‚Islamischen Staats‘ vorgeführt, sondern offensichtlich auch dazu gezwungen, für die Terrormiliz als Sprachrohr zu fungieren. Die Verlautbarung, die

Cantlie verlesen musste, enthielt nicht nur Kritik an der westlichen Berichterstattung über den ‚Islamischen Staat‘, sondern auch die selbstreflexive Behauptung, Cantlie mache dies nicht nur aus Zwang, sondern – zumindest zum Teil – auch aus freien Stücken. Das Video mit dem Titel *Lend me your ears* legte also nahe, der Journalist habe während seiner Gefangenschaft womöglich die ideologischen Seiten gewechselt. Bis November 2014 folgte unter diesem Titel eine Reihe von sechs weiteren Videos, in denen Cantlie stets einen orangefarbenen Gefangenen-Overall trug und in einem geschlossenen, dunklen Raum zu sehen war. Eine weitere, an den Westen gerichtete Videoreihe mit dem Titel *Inside...* erschien von Oktober 2014 bis Februar 2015, in der Cantlie dann in der Manier eines Auslandskorrespondenten aus den syrischen Städten Kobane, Mosul und Aleppo berichtete. Von März bis Dezember 2016 tauchte er in weiteren, dann nur noch lose zusammenhängenden Videos auf.² Daneben erschienen im Propagandamagazin *Dabiq* zahlreiche Artikel unter seinem Namen.³ Seit Dezember 2016 ist kein Lebenszeichen von ihm an die Öffentlichkeit gedrungen. Ob er noch am Leben ist, lässt sich nicht sagen.⁴

Die verunsichernde Wirkung der Cantlie-Videos lässt sich mit Hilfe der Gespenstermetapher sowohl treffend beschreiben als auch theoretisch fassbar machen. Sie erlaubt es, dem Impuls, nach einer eindeutigen Interpretation zu suchen, zu widerstehen und die Mechanismen in den Blick zu nehmen, mit denen die Frage, ob der britische Journalist während seiner Gefangenschaft ‚umgedreht‘ wurde oder nicht, gezielt offen gehalten wird. Die verunsichernde Wirkung lässt sich auf die Rhetorizität und Medialität der Videos zurückführen, die den Effekt des unpersönlichen Spuks erlauben. Gewiss ließen sich die Videos auch einer eindeutigen Lesart unterziehen, die den zunächst einmal naheliegenden Standpunkt, John Cantlie werde zu allen Äußerungen und Handlungen, die in den Videos zu sehen sind, gezwungen, absolut setzt. In dieser Lesart ließe man sich im Glauben, John Cantlie sei ideologisch unbestechlich und die dschihadistische Terrormiliz nicht in der Lage, ihn zu manipulieren, nicht erschüttern.

Die Analyse zeigt jedoch, dass die Videos und Zeitschriftenartikel, die John Cantlie als Frontfigur oder Autor präsentieren, diesen Glauben gezielt zu erschüttern versuchen, ohne ihn jedoch gänzlich in Frage zu stellen. Denn würden die Betrachter ganz von diesem Glauben abfallen können, wäre wieder Eindeutigkeit hergestellt: Cantlie gälte als Überläufer und Landesverräter, könnte ideologisch eingeordnet, propagandistisch bekämpft und aus der Zugehörigkeit zum kollektiven, westlichen, anti-dschihadistischen ‚Wir‘ entlassen werden. Stattdessen wird Cantlie als eine Figur des Dazwischen inszeniert, die unsere Ordnung zugleich bestätigt und irritiert und auf diese Weise für gegensätzliche Lesarten offen ist. Wenn das Gespenst nach Derrida (2014: 28) „als Möglichkeit zu denken ist“, so ist das Gespenstische an den Auftritten John Cantlies genau jene Eigenschaft, Möglichkeiten aufzuzeigen und eindeutige Wirklichkeiten in Frage zu stellen.

Am Rande sei erwähnt, dass die Gespenstermetapher nicht auf die Figur der Geisel, sondern auch auf die Medialität der Videos als solche anwend-

bar ist. Die Cantlie-Videos sind wie alle Videos des ‚Islamischen Staats‘ schwer zu greifen, da sie zwar alle auf den entsprechenden Plattformen und Präsenzen der Dschihadisten veröffentlicht wurden, aufgrund ihres propagandistisch-terroristischen Inhalts von Plattform-Betreibern und Nutzern jedoch immer wieder gelöscht wurden. So finden sich zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Artikels Ende 2018 zwar unzählige Artikel über sie im Internet – diese fungieren jedoch mehr als Spuren ihrer Abwesenheit, weil sie die Videos selbst nicht enthalten und Verlinkungen oft ins Leere laufen. Ein öffentlich zugängliches, verlässliches Archiv der Video-Propaganda des ‚Islamischen Staats‘ gibt es aus nachvollziehbaren Gründen nicht. Viele Videos ‚geistern‘ dennoch an ständig wechselnden Stellen durchs Netz.

Meine Deutung stützt sich im Folgenden insbesondere auf die Einführung John Cantlies als Gefangenen und Sprachrohr des ‚Islamischen Staats‘ im ersten Video der siebenteiligen *Lend me your ears*-Reihe, das zugleich den Beginn seiner öffentlichen Sichtbarkeit nach fast zwei Jahren Unsichtbarkeit markiert. Im Pilotvideo wird der epistemischen Gewissheit der Betrachter, es sei zu klären, wer (Cantlie oder der ‚Islamische Staat‘) uns hier in welcher Rolle (Gefangener, Geisel, Journalist oder Propagandist) unter welchem Ausmaß an existentieller Bedrohung (Muss er um Leben und Tod fürchten oder nicht? Ist er überhaupt noch am Leben?), nach und nach der Boden entzogen. Erwartungsbrüche dieser Art werden in den übrigen Folgen der Reihe *Lend me your ears* und einem Zeitschriftenbeitrag Cantlies weiter vertieft, so dass sich Verdachtsmomente, Entkräftungen und erneute Zweifel wiederholen können. Im Zentrum des Interesses stehen dabei stets jene Äußerungen und Handlungen, in denen die Figur John Cantlie sich selbst thematisiert oder auf ihren eigentümlichen Zwischenstatus – sei es explizit oder implizit – verweist.

2.1 „The British Detainee John Cantlie“ – die Sichtbarkeit der Bedrohung

Die Bedrohlichkeit als einen Medieneffekt zu untersuchen, bedeutet zum einen, die Videos selbst einer sorgfältigen Analyse zu unterziehen, d.h., ihre Struktur, Dramaturgie, Argumentation und televisuelle Gestaltung in den Blick zu nehmen. Zum anderen gilt es, Auslassungen, Andeutungen und Assoziationsräume auszuloten, die dem „kulturellen Imaginarium des Terrors“ (Frank 2017) entstammen und die Vorstellungskraft der Rezipienten aktivieren. Mit anderen Worten: Das, was die Videos nicht zeigen, sondern gewissermaßen zwischen den Zeilen zu verstehen geben, kann mitunter genauso wichtig sein, wie das, was sie zeigen. So ist etwa auffällig, dass die *Lend me your ears*-Reihe die Bedrohtheit John Cantlies durch den ‚Islamischen Staat‘ deutlich sichtbar macht, während sie in der *Inside*-Reihe, auf die hier aus Platzgründen nur knapp eingegangen werden kann, vollkommen in den Hintergrund tritt und erst in den späten Videos wieder zum Vorschein kommt.

Die knapp dreieinhalb Minuten lange Pilotfolge der *Lend me your ears*-Reihe⁵ zeigt den britischen Journalisten durchgehend vor schwarzem Hintergrund. Er sitzt an einem Tisch und hält auf Englisch seine Rede (mit arabischen Untertiteln). Im Vergleich zu anderen Videoproduktionen des ‚Islamischen Staats‘ (vgl. Dauber und Robinson 2015) sind Gestaltung, Montage und Dramaturgie äußerst schlicht und unaufwändig. Cantlie ist aus zwei Kameraperspektiven zu sehen, zwischen denen regelmäßig gewechselt wird. Wie alle Videos enthält auch die Pilotfolge einen kurzen Opener, am Schluss jedoch nur eine Schwarzblende. Ab der ersten Folge werden zuweilen Nachrichten- oder Symbolbilder eingeblendet. Stets firmiert die leicht animierte Flagge des ‚Islamischen Staats‘ abwechselnd mit dem Logo des Al-Furqan Media Centers als Hoheitszeichen in der linken oberen Bildschirmecke.⁶

Die Bedrohungslage, in der sich Cantlie befindet, wird im Opener der Pilotfolge deutlich sichtbar gemacht (Abb. 1) und prägt somit auch die Erwartungen der Zuschauer. Zum einen wird Cantlie im Untertitel als Gefangener („detainee“) des ‚Islamischen Staats‘ charakterisiert, zum anderen manifestiert sich die Bedrohung in der Wahl der symbolischen Farben Schwarz und Orange. Schwarz ist der gesamte Bildhintergrund, ebenso ein Schatten, der auf den Oberkörper Cantlies fällt. Die Farbe erinnert an die schwarze Flagge der Terrormiliz, die sich als Markenzeichen ab 2014 rasant verbreitete, weltweit als solche erkannt und popkulturell aufgegriffen wurde und damit ein äußerst erfolgreiches Element der bereits erwähnten trügerischen ‚Medien-Halo‘ des ‚Islamischen Staats‘ bildete (zur Symbolkraft der schwarzen Flagge und ihrem Rekurs auf die frühen Jahre des Islam vgl. auch El Difraoui 2013: 79ff.). Orange hebt sich dagegen die Kleidung Cantlies ab, was in der Hintergrundfarbe des Untertitels aufgenommen wird. Dies spielt wiederum auf die Farbe der Overalls an, die viele Häftlinge im US-amerikanischen Gefangenenlager Guantánamo tragen mussten.



Abb. 1: Die Titelsequenz der Pilotfolge präsentiert John Cantlie als Gefangenen.

Dschihadistische Terrorgruppen haben es sich mindestens seit der Zurschaustellung und Enthauptung des US-Amerikaners Nicholas Berg im Jahr 2004 durch ‚Al-Qaida im Irak‘ zur Gewohnheit gemacht, ihre Gefangenen nun ebenfalls in orangenen Overalls zu präsentieren. Damit eignen sie sich diese Demütigungsgeste nicht nur an, sondern steigern sie noch in der Brutalität. Die Farbe des Anzugs signalisiert in dem an die englischsprachige Öffentlichkeit gerichteten Cantlie-Video also eine Umkehrung der Machtverhältnisse: Nun ist es der westliche Medienvertreter, der als rechtlose Kreatur gedemütigt, gequält und sehr wahrscheinlich auch gefoltert werden kann.⁷ Die Gestaltung macht also deutlich, dass hier ein Gefangener ganz in der Gewalt einer von sich selbst zum Staat erhobenen, vor grausamen Exekutionen nicht zurückschreckenden Macht – und damit existentiell bedroht – ist und nur einen äußerst begrenzten Kommunikationsspielraum hat.

Deutsche Betrachter werden sich womöglich an die Zurschaustellung der RAF-Geisel Hanns Martin Schleyer erinnern fühlen, deren visuelle Präsentation ganz ähnlich komponiert war, wie Rolf Sachsse (2008: 469) beschreibt:

Jedes Bild enthält drei Ebenen [...]: das Schild, den Mann, das Logo. Dabei ist die Reihenfolge wichtig: Erst die propagandistische Information, dann das Bild des Opfers als Beleg, darüber oder dahinter der teleologische Bezug zur Macht, das Logo als Signet. Diese Doppelung der Bezugsebenen hat sich in Täterbildern des Terrors bis heute erhalten [...]. Die räumliche Enge des Ganzen signalisiert Ausweglosigkeit oder – aus Tätersicht – Entschlossenheit.

Beide Elemente, Ausweglosigkeit und Entschlossenheit, tragen zur bedrohenden Wirkung bei, welche diese Darstellung bei den Betrachtern zu erzielen sucht. Die von Aristoteles bereits beschriebene Imminenz und Intensität der zu fürchtenden potentiellen Gefahr wird im Falle des ‚Islamischen Staats‘ allerdings nicht über die Inszenierung von räumlicher Enge signalisiert, sondern durch die Verdunklung und damit Auslöschung des Raumes. Durch die Schwärze ist nicht zu erkennen, wie der Raum beschaffen ist, in dem die Videos aufgezeichnet wurden. Einzig die Tonspur verrät durch den Hall, dass es sich um einen größeren, karg möblierten Raum handeln muss. Es ist ein Nicht-Ort, ein schwarzes Loch, ein finsternes Verlies – und in jedem Fall Hoheitsgebiet des ‚Islamischen Staates‘, aus dem heraus John Cantlie zu uns spricht. Die Dunkelheit ist so wirkmächtig, dass sie sich in der Titelsequenz sogar als langer, bedrohlicher Schatten über Cantlies im Rest des Videos ansonsten gut ausgeleuchteten Oberkörper legt. Der ‚Islamische Staat‘ führt den britischen Journalisten somit als Gefangenen vor, präsentiert ihn jedoch auch unter Rückgriff auf das genannte Bildmuster als Geisel, was – wie gleich gezeigt wird – erste Uneindeutigkeiten generiert.

2.2 „I am a prisoner – that I cannot deny“ – sukzessive Verunsicherung

Die eigentliche Verunsicherung hinsichtlich seines Status ergibt sich jedoch erst sukzessive aus dem Text, den Cantlie spricht. Er beginnt die Pilotfolge – wie auch die übrigen Videos der Reihe – mit den Begrüßungsworten: „Hello, I’m John Cantlie.“ Es folgen jeweils unterschiedliche Varianten der Selbstcharakterisierung als Gefangener des ‚Islamischen Staats‘: „I’m a British journalist [...]. In November 2012 I came to Syria where I was subsequently captured by the Islamic State.“ (LMYE, Pilotfolge, min. 00:18–00:41) Aussagen dieser Art sind typische Sprechakte von Geiseln, mit deren Hilfe sie sich und ihre Entführer identifizieren und nach einer Phase der Ungewissheit über ihr Schicksal gleichzeitig auch ein Lebenszeichen von sich geben. Dann setzt Cantlie die Rede jedoch ungewöhnlich fort, indem er die stillschweigenden Annahmen der Zuschauer über seine Bedrohungslage offen thematisiert: „Now I know what you’re thinking, you’re thinking: ‘He’s only doing this because he’s a prisoner. He’s got a gun at his head and he’s being forced to do this,’ right?“ (LMYE, Pilotfolge, min. 01:00–01:10). Dies unterstreicht Cantlie bei den Worten „he’s got a gun at his head“ sogar noch mit einer recht verstörenden Geste, bei der er sich den rechten Zeige- und Mittelfinger an die Schläfe hält und so tut, als werde eine Pistole abgedrückt (Abb. 2).

Es lohnt sich, diese Passage näher zu betrachten, weil mit ihr nicht nur die Verunsicherung über den Status als Gefangener oder Geisel bekräftigt wird, sondern auch die Verunsicherung darüber, wer hier eigentlich ‚wirklich‘ zu den Betrachtern spricht, wem wir also die Autorschaft zuzuschreiben haben: dem sichtbaren John Cantlie oder der unsichtbaren Kommunikationsmacht ‚Islamischer Staat‘. Die Figur Cantlie spricht über sich selbst und wechselt dabei von der ersten in die dritte Person – augenscheinlich, um im Stil einer klassisch-rhetorischen *sermocinatio* den Betrachtern seine Worte in den Mund zu legen. Doch der Wechsel könnte auch suggerieren: Derjenige, der hier bedroht ist, ist nicht Cantlie selbst, sondern die stillschweigende Annahme des Zuschauers. Gerade die Tatsache, dass die Bedrohungslage nicht machtvoll verschwiegen, sondern vom Bedrohten selbst angesprochen und sogar gestisch simuliert wird, setzt den Verdacht in Gang, es könne möglicherweise eine Täuschung vorliegen.⁸ Damit wird den Betrachtern der *genius malignus* des Zweifels eingepflanzt, der sich auf den Status Cantlies, auf die Zielsetzung der Videos und die Frage der ‚wahren‘ Autorschaft bezieht. Doch es ist eher eine Ahnung als eine begründete Vermutung, die sich an dieser Stelle einstellt – denn es ist genauso gut denkbar, dass sich hinter der ersten Person und dem Halbsatz „I know what you’re thinking“ der ‚Islamische Staat‘ als Autor verbirgt, welcher wiederum Cantlie als reines Medium benutzt und ihn folglich auch zwingt, von sich selbst und seiner Zwangslage nur in der dritten Person zu sprechen und ihn damit jeder Autorschaft beraubt.



Abb. 2: Gerade die gestische Simulation der Bedrohungslage wirkt unheimlich.

Die Figur John Cantlie fährt nun wieder in der ersten Person fort mit den Worten:

Well it's true. I am a prisoner – *that* I cannot deny. But seeing as I've been abandoned by my government and my fate now lies in the hands of Islamic State I have nothing to lose. Maybe I will live and maybe I *will* die, but I want to take this opportunity to convey some facts that you can verify. Facts that if you contemplate might help preserving lives (LMYE, Pilotfolge, min. 01:10–01:38).

Mit dieser Passage etabliert der ‚Islamische Staat‘ die Figur John Cantlie endgültig als gespenstisches Zwitterwesen, als Gefangenen, der unter Zwang und doch aus eigener Motivation die Stimme erhebt und somit gleichzeitig als Medium und Autor fungiert. Denn alle Aussagen lassen sich sowohl der Autorschaft Cantlies als auch derjenigen des ‚Islamischen Staats‘ zuordnen, die Cantlie wiederum zu einem reinen Medium degradierte. Diese Strategie ist sich ihrer Plausibilisierungsbedürftigkeit wohl bewusst, weswegen das Begriffsfeld der Wahrheit und Faktizität an Bedeutung gewinnt. Die Figur Cantlie kann etwa ihren Gefangenenstatus und die Bedrohungslage ‚nicht leugnen‘ und trifft auch sonst einige Aussagen, deren Geltung nicht einfach von der Hand zu weisen ist: etwa, dass Cantlie sich von seiner Regierung im Stich gelassen fühlt,⁹ dass sein Schicksal, ja, sein Leben, in der Hand der Terroristen liegt und dass er sich mit dem Motiv äußert, möglicherweise andere Leben schützen zu können.¹⁰ Selbst die Autorschaft der Feststellung „Maybe I will live and maybe I *will* die“ lässt sich nicht ohne Weiteres zuordnen – im einen Fall wäre sie die fatalistische Aussage einer Geisel, die mit ihrem Leben längst abgeschlossen hat, im anderen Fall die indirekte Drohung der Terroristen, Cantlie wie andere britische und amerikanische Geiseln noch zu enthaupten.

In den restlichen zwei Minuten stellt der gespenstische Sprecher-Autor Cantlie nun allerdings keine Forderungen, wie es für eine Geisel üblich wäre, sondern erläutert das Anliegen der Videoreihe als ein pseudo-journalistisches. „Over the next few programmes“, kündigt Cantlie an, „I am going to show you the truth [...]“ (min. 01:40–01:43). Diese Phrase wird drei Mal wiederholt, und drei Mal kritisiert die Rede massiv die Verzerrtheit der westlichen Berichterstattung: „I’m going to show you the truth behind these systems and motivation of the Islamic State, and how the Western media, the very organisation I used to work for, can twist and manipulate that truth to the public back home.“ (min. 02:05–02:21) Gerade der persönliche Bezug, den die Rede deutlich macht, unterstreicht noch einmal den Zwitterstatus der Cantlie-Figur: Hier spricht ein Medienvertreter recht eloquent über die Institutionen, die ihn ausgebildet haben, und spricht ihnen mit großer Glaubwürdigkeit und Professionalität eben jene ab. Ganz im Sinne der sophistischen Rhetorik wird hinzugefügt: „There are two sides to every story – think you’re getting the whole picture?“ (min. 02:22–02:27) Nach einer weiteren Äußerung seiner Enttäuschung über die britische und US-amerikanische Regierung schließt Cantlie mit den Worten: „Join me for the next few programmes and I think you may be surprised by what you learn.“ (min. 03:10–03:16)

2.3 „Wir sehen nicht, wer uns erblickt“ – Fernsehrouninen unter ungewöhnlichen Umständen

Die Pilotfolge von *Lend me your ears* stellt uns eine Figur und eine Rede vor, die sich eindeutigen Zuordnungen verweigert und just aus diesem Grund eine bedrohliche Wirkung entfaltet. Dieser uneindeutige Eindruck wird auch von formalen Gestaltungsprinzipien unterstützt. So hilft eine Analyse der eingesetzten Kameraperspektiven und der Art und Weise, wie Cantlie den vorformulierten Text einspricht und die Zuschauer adressiert, nicht weiter, um sich für eine der Lesarten entscheiden zu können. Wie bereits erwähnt, wechselt das Video zwischen zwei Kameraperspektiven, die Cantlie entweder frontal in einer halbnahen Einstellung (vgl. Abb. 2) oder seitlich in Großaufnahme zeigen (Abb. 3). Der Wechsel der beiden Perspektiven erinnert an Nachrichtenproduktionen im Fernsehstudio, weicht aber insofern ab, als Cantlie seinen Blick mit dem Wechsel nicht jeweils verändert, sondern ausschließlich in die frontale Kamera spricht. Die Zuschauer werden also mit jedem Schnitt in die seitliche Perspektive aus der direkten Adressierung herausgeholt und können Cantlie betrachten, ohne dass dieser ihren Blick erwidert. Diese Perspektive verstärkt den Eindruck, Cantlie würden fremde Worte in den Mund gelegt, während die direkte Adressierung in der frontalen Perspektive die Zuschauer eher Glauben macht, dass er womöglich doch meint, was er sagt.



Abb. 3: Diese Ansicht im Halbprofil macht die sonst direkt adressierten Zuschauer zu Beobachtern.

Cantlie blickt, während er den durchaus elaborierten, über 400 Wörter langen Text spricht, unentwegt in die frontale Kamera und nicht nach unten auf den Tisch. Es ist somit davon auszugehen, dass er ihn von einem Teleprompter oder einem Funktionsäquivalent abliest und nicht im Moment des Filmens erst generiert – ein Indikator dafür, dass hier ein Gefangener unter Zwang einen Text einspricht, auf den er selbst keinen Einfluss hat. Diese Interpretation wird jedoch, wenn auch nicht vollkommen, konterkariert durch die äußerst professionelle Art und Weise, in der Cantlie den Text vorträgt – gelingt es dem erfahrenen Fernsehjournalisten doch selbst nach zwei Jahren Gefangenschaft, den Text so lebendig einzusprechen, dass er den Zuschauern nicht zwingend als abgelesen erscheint (eine fernsehspezifische Variante des antiken rhetorischen Täuschungsmanövers der Verbergung der Kunst oder *dissimulatio artis*). Hier macht sich Cantlie selbst in einer Weise sichtbar, die nicht zwingend notwendig erscheint, und produziert auf diese Weise einen semantischen Überschuss, der die Betrachter zu irritieren vermag. Wieder wird Mehrdeutigkeit hergestellt. Insbesondere britische Muttersprachler könnten sich herausgefordert fühlen, in einzelnen, ungewöhnlich erscheinenden Phrasierungen und Betonungen nach versteckten Botschaften des Gefangenen selbst zu suchen. Dies unterstützt die Deutung, der ‚Islamische Staat‘ zwingt ihn dazu, ausschließlich als ‚Medium‘ zu fungieren, weswegen sich Cantlie als Person nur über das Rauschen des Mediums, also etwa ungewöhnliche Phrasierungen, bemerkbar machen kann.

Gleichzeitig kann die professionelle Vortragsweise auch Verdacht erregen, weil sie Cantlie so gut gelingt, dass die Zuschauer nicht entscheiden können, ob er nur aus beruflicher Gewohnheit oder nicht doch aus Über-

zeugung so tut, als meine er, was er sage – gäbe es doch auch für ihn die Möglichkeit, seine Rolle als reines Sprachrohr (also ‚Medium‘) deutlicher herauszustellen. Freilich lässt ein lebendig eingesprochener Text nicht zwingend auf Urheberschaft rückschließen. Auch Fernsehzuschauer können in der Regel nicht ohne zusätzliches Kontextwissen entscheiden, ob es sich bei einer am Bildschirm sichtbaren Fernsehfigur (wie etwa dem Präsentator von Fernsehnachrichten) um einen Redakteur, also Autor, oder lediglich einen Sprecher handelt (vgl. hierzu auch Ulrich 2012: besonders 91–97). Diese Unterscheidung ist letztlich für die Zuschauer auch nicht entscheidend, da Sprecher und Moderatoren ja gerade als Autoren und damit als Stellvertreter der Kommunikatorinstanz *e r s c h e i n e n* sollen. Die professionelle Vortragsweise kann den Betrachtern also sowohl signalisieren, Cantlie sei ein reines Medium, als auch, Cantlie fungiere als Sprecher für den ‚Islamischen Staat‘.

Hier kommt der von Derrida (2014: 21) beschriebene „Visier-Effekt“ des Gespenstes zum Tragen. Am Beispiel von Shakespeares *Hamlet* zeigt Derrida, dass Hamlet der Geist seines verstorbenen Vater zwar erscheint, er diesen aber aufgrund der Rüstung nicht wirklich sehen kann. Derrida folgert daraus: „Wir sehen nicht, wer uns erblickt.“ (Derrida 2014: 21) Auf die Sprecherposition Cantlies ließe sich dies folgendermaßen übertragen: Wir glauben zu sehen, wer uns adressiert oder ‚erblickt‘, bis wir verunsichert werden und merken, dass uns gar kein Medium oder Sprecher, sondern möglicherweise ein Autor ‚erblickt‘. Aus der Tatsache, dass wir diese Frage nicht entscheiden können (es also ‚nicht sehen‘), ergibt sich für den ‚Islamischen Staat‘ ein Macht-Effekt.

Dieser Effekt setzt sich auf allen Ebenen in den übrigen Folgen der Reihe fort. Cantlie nimmt in diesen die Auseinandersetzung mit der anglo-amerikanischen Syrien-Berichterstattung und -Politik wieder auf, die ihn eher als ‚Medium‘ des ‚Islamischen Staats‘ erscheinen lassen, flicht regelmäßig aber auch Verweise auf seine persönliche Situation ein, welche die ‚Medium‘-Interpretation irritieren, weil sie nicht nur dem ‚Islamischen Staat‘, sondern auch Cantlie selbst als Autor zugeschrieben werden könnten. So erwähnt Cantlie ehemalige, zum Teil bereits enthauptete Mitgefangene, einen eigenen Fluchtversuch, für den er mit Waterboarding bestraft worden sei, und thematisiert in den Folgen fünf und sechs ausführlich gescheiterte Verhandlungen mit den USA und Großbritannien für seine eigene Freilassung und manche seiner Mitgefangenen wie auch einen gescheiterten militärischen Rettungsversuch (LMYE, Folge 5: min. 01:00–06:15 und Folge 6: min. 00:26–08:27). Nach und nach wird auf Grundlage der Enttäuschung über die britische Regierung ein Narrativ entwickelt, das den ideologischen Seitenwechsel Cantlies nicht nur als Möglichkeit durchscheinen lässt, sondern als Realität plausibilisieren soll. Gleichzeitig bleibt die Gestaltung des Settings unverändert, die Cantlie eindeutig als Gefangenen markiert und seine Bedrohtheit durch die übermächtige ‚Schwärze‘ des ‚Islamischen Staats‘ sichtbar macht.

2.4 „I have to tell parts of my story“ – Metareflexion im Paratext

Die epistemische Verunsicherung wird komplettiert durch einen Begleitartikel zur Videoserie, der in der vierten Ausgabe des *Dabiq*-Magazins am 11. Oktober 2014 erscheint, also gut drei Wochen nach dem Auftauchen der Pilotfolge. Dort nimmt ein Autor namens John Cantlie unter der Überschrift „Hard Talk. The Real Story Behind My Videos“ genau zu jener Frage Stellung, die von den Videos aufgeworfen und nicht eindeutig beantwortet wurde. Passenderweise ist der Artikel mit genau zwei Screenshots aus den Videos illustriert, die Cantlie einmal aus der seitlichen und einmal aus der frontalen Perspektive zeigen und somit seinen Zwischen-Status weiter betonen. Der Text bemüht sich vordergründig um Eindeutigkeit, und es lohnt sich, die ersten beiden Absätze vollständig zu zitieren:

Forgive me in advance, but there are many references to myself in the following article. I dislike talking about myself, it appears arrogant, but it's my voice and words being analyzed by journalists following the release of videos shot by the Islamic State. And to put things into perspective, I have to tell parts of my story.

One observation is that the videos are scripted, and that perhaps I have no choice in the content. This is not true. The mujahidin suggest initial titles, I write the scripts, hand them over for any copy changes that need to be made and the videos are shot. It's all very fast – the first eight videos were written, approved and filmed in just 12 days – but the mujahidin are like that. In quick, get the job done, move on to the next task (Cantlie 2014: 52).

In aufklärerischem Modus wird hier auf Spekulationen in der Presse mit einer ‚Richtigstellung‘ reagiert, die eine Ko-Autorschaft von ‚Islamischem Staat‘ und Cantlie behauptet. Dezidiert wird der Annahme widersprochen, Cantlie habe keinen Einfluss auf den Inhalt der Videos. Stattdessen wird nahegelegt, es handle sich um einen konventionellen redaktionellen Vorgang: Der ‚Islamische Staat‘ schlage ihm Themen vor, er schreibe dann die Texte, die vom ‚Islamischen Staat‘ wiederum redigiert würden. In diesem Sinne ist wohl auch eine Fotografie zu verstehen, die einen anderen Artikel Cantlies in der zwölften Ausgabe des *Dabiq*-Magazins illustriert und auf der Cantlie zu sehen ist, wie er von Hand einen Text auf einem Blatt Papier notiert, während er ausgedruckte Artikel aus *Dabiq* und anderen Quellen studiert (Abb. 4). All dies suggeriert eine professionelle Zusammenarbeit, deren Zwangscharakter sich von den Zwängen einer großen Medienanstalt nicht wirklich unterscheidet.

Diese durchaus plausibilisierungsbedürftige Deutung wird gestützt durch eine ausführliche Schilderung der psychologischen Begleiterscheinungen der Gefangenschaft. Wieder ist es eine verblüffende Offenheit, die den eigentlich stillschweigend vorausgesetzten Verdacht, Cantlie werde zu allem gezwungen, in Zweifel ziehen soll. In wenigen Worten werden die „enduring years of pain, darkness and regret“ (Cantlie 2014: 53) als eine Umgebung charakterisiert, die den Geist zu Veränderungen bringe könne (wörtlich: „Such an envi-

ronment forces the mind to change“; Cantlie 2014: 53). Diese Aussage ist nicht unmittelbar von der Hand zu weisen – gewiss können Isolation, Angst, Folter und Gefangenschaft einen Menschen und seine Einstellung zur Welt verändern. Unterstützt wird diese Deutung durch das wiederholte Aufwerfen rhetorischer Fragen („What does that do to a man?“; Cantlie 2014: 53 und 54), selbstreflexive Differenzierungen („I am not in possession of all the facts, and of course, I am biased“; Cantlie 2014: 54) und die nachdrückliche Äußerung von Zweifeln: „It’s not until you get into a situation as extreme as this that you start to doubt everything you thought you ever knew“ (Cantlie 2014: 54) bzw. „The pain and indignation of learning all of this was indescribable. Everything we’d based our belief on had been an illusion“ (Cantlie 2014: 55). Die ausführliche Reflexion der eigenen Zweifel fungiert als wichtiger Paratext zur Videoreihe und bestärkt diejenigen Zuschauer, die schon beim Betrachten der Videos ahnten, dass Cantlie womöglich deutlich mehr hinter den ihm in den Mund gelegten Worten stehen könnte als vermutet. Dennoch etabliert der Zeitschriften-Artikel keine Eindeutigkeit. Er schließt mit einem im Ton etwas lakonischen, aber dennoch deutlichen Hinweis auf die Bedrohtheit Cantlies:

For now, I am still alive, but at some point in the near future, the mujahidin will surely run out of patience. Just ask our government to talk. That’s all. Open a channel and negotiate with the Islamic State like the others did. If nothing is possible to agree on, then fine, but it cannot compromise policy to open a dialogue. Death holds no fear over me; I have lived beneath its wings for a long time (Cantlie 1994: 55).

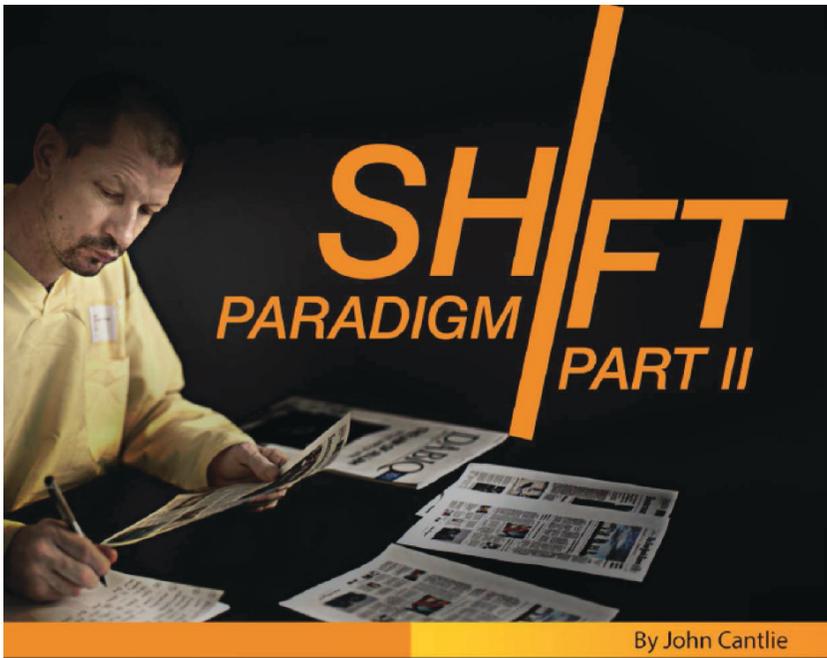


Abb. 4: Das *Dabiq*-Magazin legt nahe, Cantlie verfasse seine Texte tatsächlich selbst.

So deutlich wie in keinem der Videos präsentiert sich Cantlie hier als Geisel – in diesem Fall sogar verbunden mit einer, wenn auch moderaten, Forderung an die britische Regierung, wieder Kommunikationsbereitschaft zu signalisieren. Während also der Großteil des Artikels den Eindruck erwecken soll, Cantlie habe einen Umdenkprozess durchlaufen, der ihn geradezu freiwillig für den ‚Islamischen Staat‘ Partei ergreifen lässt, präsentiert der Schluss des Artikels Cantlie als beherrschte Geisel, die jeder Handlungsmacht beraubt wurde und jederzeit ihr Leben lassen kann.

Im Rahmen dieses Beitrags führte es zu weit, die Analyse nun mit den Videos der *Inside*-Reihe fortzusetzen. Der Vollständigkeit halber sei zumindest erwähnt, dass die Bedrohung Cantlies in diesen visuell vollkommen in den Hintergrund tritt. Stattdessen bewegt sich Cantlie vor der Kamera wie ein Auslandskorrespondent durch Kobane, Mosul und Aleppo und ‚berichtet‘ über die ‚tatsächlichen‘ Verhältnisse innerhalb der Grenzen des ‚Islamischen Staats‘ (für einen Eindruck aus *Inside Mosul* siehe Abb. 5). An keiner Stelle ist zu erkennen, dass Cantlie weiterhin in Gefangenschaft ist. Nach wie vor begrüßt Cantlie die Zuschauer mit den Worten „Hello, I’m John Cantlie“. Der Zusatz, er sei ein Gefangener des ‚Islamischen Staats‘, wird fortan jedoch weggelassen. All dies soll weiter untermauern, Cantlie betreibe nun wirklich freiwillig Propaganda für den ‚Islamischen Staat‘ und habe somit endgültig die Seiten gewechselt. Persönlichere Passagen unterstreichen die Enttäuschung Cantlies über seine Regierung und plausibilisieren diese Deutung, gleichzeitig identifiziert sich Cantlie an keiner Stelle mit den ‚Mujahideen‘, sondern verweist auf sie stets in der dritten Person Plural. Wieder nimmt Cantlie eine eigentümliche Mittelstellung ein. Diesmal jedoch nicht als Geiselmedium, sondern als *B o t e n m e d i u m*. In beiden Fällen sind nicht zuletzt Rückgriffe und Verweise auf seine berufliche Vergangenheit als Journalist für den Verunsicherungseffekt verantwortlich, weswegen gerade die über die Videos realisierte Medialität Cantlies eine bedrohliche Wirkung erzeugt.



Abb. 5: Im *Inside-Mosul*-Video wird Cantlie nicht mehr als Gefangener, sondern als Korrespondent inszeniert.

3. Die Cantlie-Videos im Kontext der Medientheorie

Die Befunde der vorgenommenen Analyse der Cantlie-Videos sind keineswegs singulär, sondern vermögen exemplarisch die Rhetorizität und Medialität von Bedrohung vor Augen zu führen. Dies lässt sich unter Rückgriff auf medienphilosophische Ansätze zeigen, die sich zwar nicht eigens auf den Terrorismus, aber explizit oder implizit auf Derridas Figur des Gespenstes beziehen. Derridas Denkanstöße zur Spektralität des Medialen sind besonders in der literaturwissenschaftlich begründeten Medienwissenschaft aufgenommen und weiterentwickelt worden (vgl. stellvertretend Angermann u.a. 2015 und Baßler u.a. 2005). Zwei medienphilosophische Ansätze erweisen sich als besonders fruchtbar für die Untersuchung der medialen Spektralität von Bedrohung im Angesicht des Terrorismus. Es sind dies die „Ökonomie des Verdachts“ von Boris Groys (2000) und das Prinzip des Botens und der Spur von Sybille Krämer (2008).

Groys basiert seine Medientheorie auf den „ontologischen Verdacht“, „dass sich hinter der sichtbaren und erfahrbaren Oberfläche der Welt etwas verbirgt, das sich dem beobachtenden und begrifflichen Zugriff des Menschen entzieht und für ihn bedrohlich sein könnte“ (Groys 2000: 54). Dieser Verdacht lasse sich „weder bestätigen noch entkräften“, sondern nur vermuten (Groys 2000: 55), was ihm im Derrida'schen Sinne eine gespenstische Dimension verleiht. Dem liegt zunächst die einfache Annahme der Selbstverbergung des Mediums zugrunde, die auch Sybille Krämer teilt.¹¹ Demzufolge zeigt sich das Medium selbst nicht – was wir sehen, sind nur die Zeichen an der Oberfläche, während der von Groys sogenannte „submediale Raum“ unsichtbar, ja, un verfügbar bleibt. Der Verdacht, der eine „zeitgemäße Form des klassischen Zweifels“ sei und allenthalben – in interessanter Analogie zum Gespenst – „sein Unwesen“ treibe (Margreiter 2016: 160) richtete sich auf den verborgenen Schein und suche aufmerksam nach Phänomenen der medialen Selbstentlarvung oder Aufrichtigkeit. Diese bestätigen paradoxerweise den Verdacht, „die Dinge sähen in ihrem Inneren anders aus, als sie sich auf der Oberfläche zeigen“ (Groys 2000: 64f.), anstatt ihn zu entkräften. Somit wird der Verdacht in Groys' Ansicht konstitutiv für alles Mediale: „Alles, was sich zeigt, macht sich automatisch verdächtig“ (Groys 2000: 25).

Man muss Groys in dieser Absolutsetzung keineswegs folgen, um zu erkennen, wie angemessen das Konzept des un verfügbaren submedialen Raums und der Verdächtigkeit der medialen Oberfläche für die Analyse von terroristisch-propagandistischen Videos ist (für eine detaillierte Diskussion des Ansatzes im Kontext journalistischer Gattungen vgl. Ruchatz 2014: 321–333). Wie die Analyse zeigte, lässt der von Groys beschriebene Kreislauf von Verdacht, Entlarvung, Bestätigung und erneuter Verdächtigung eine genauere Beschreibung der epistemischen Verunsicherung zu. Gleichzeitig ordnet er diese in die Geistestradiation abendländischen Denkens und philosophischen Zweifelns ein und macht sie anschlussfähig an die Medientheorie und Medienwissenschaft, nicht zuletzt an die im Zentrum der Analyse stehende Frage der Autorschaft.

Den Diskurs um die McLuhan'sche ‚Botschaft des Mediums‘ liest Groys (2000: 97f.) nämlich als die Artikulation eines „Verdacht[s] der Anonymität, der Medienabhängigkeit, des Scheiterns jeder subjektiven Botschaft“. McLuhan selbst äußere diesen medienontologischen Verdacht nicht (vgl. Groys 2000: 91), die zeitgenössische Medienwissenschaft hingegen setze die anonyme Botschaft des Mediums gerne in Kontrast zur auktorialen Intention (vgl. Groys 2000: 97). Damit werde eine Dichotomie für zentral gehalten, die der Verdacht gezielt unterlaufe. Das unpersönliche Spuken des Gespenstes ließe sich in Anlehnung an Groys medientheoretisch reformulieren. Es lässt sich nicht nur nicht klären, wer oder was hier eigentlich spukt, sondern auch nicht, wessen Botschaft eigentlich zum Tragen kommt: die auktorial intendierte oder die anonyme des Mediums. Daran lässt sich die Theorie der medialen Übertragung Krämers anschließen, die auf dem Konzept des Boten gründet. Ganz wie das Medium setzt auch die Figur des Boten auf Selbstverbergung bzw. Selbstabschwächung. „Ein anderes wird zur Geltung gebracht, indem das Eigene zurücktritt. Nicht ein ‚Ich‘, nicht einmal ein immer noch egologisch einholbares ‚Du‘, vielmehr ein ‚Er, Sie, Es‘ in ihrer ungemilderten Exteriorität werden im Botengang präsent (gemacht)“ (Krämer 2008: 275).

Es braucht nicht noch einmal betont zu werden, wie sehr diese Beschreibung auf den sich selbst neutralisierenden Videoauftritt einer Geisel passt. Besonders reizvoll an Sybille Krämers Ansatz ist, dass sie nicht den Gedanken des alles regierenden Verdachts von Groys übernimmt (zu dessen mangelnden Schattierungen vgl. auch Ruchatz 2014: 324), jedoch genauso wie er voraussetzt, dass das Medium nur dann etwas erscheinen lassen kann, wenn es sich selbst zurücknimmt oder verbirgt (vgl. Krämer 2008: 274). Das, was bei Groys unter der Oberfläche des Mediums liegt, ist also auch für Krämer unverfügbar, hinterlässt jedoch Spuren, die gelesen werden können. Über die Spur zeigt sich also auch das Medium, wenn auch immer als Abwesendes, Unsichtbares, Entzogenes: „Die Anwesenheit der Spur zeugt [...] von der Abwesenheit dessen, was sie verursacht hat“ (Krämer 2008: 276). Damit schließt sich der Kreis und wir können das Gespenst, das mit Derrida eingangs als „Spur, die von vornherein die Gegenwart ihrer Abwesenheit markiert“, definiert worden ist, als inhärent mediale Figur theoretisch konzeptualisieren und die vorgenommene Interpretation als eine systematische Spurensuche in diesem Sinne verstehen. Das Spezifikum der Gespensterfigur besteht nun darin, über das ihr eigene Irritationspotential und die in ihr angelegten Widersprüchlichkeiten nicht nur Medialität quasi zu verkörpern, sondern auch zur Reflexion von Medialität anzuregen. Insofern lässt sich das Gespenst trefflich als eine „Figur medialer Selbstreferenz und Selbstreflexion“ bezeichnen (Baßler u.a. 2005: 11), mit der die bedrohliche Dimension terroristischer Medienkommunikation, wie gezeigt wurde, erfasst und beschrieben werden kann.

In dieser notgedrungen sehr knapp ausgefallenen theoretischen Diskussion der Gespenstermetapher wurde deutlich, dass sich das Gespenst produktiv auf die Analyse der medialen Erscheinungsweisen von Terroris-

mus anwenden lässt. Durch sein Potential, Fragen der Medialität nicht nur zu verkörpern, sondern auch zu irritieren und reflektieren, eignet es sich zudem, die veränderten medialen Bedingungen in den Blick zu nehmen, welche sich die terroristischen Medienstrategien des ‚Islamischen Staats‘ zunutze machen. Die Betrachtung der äußerst raffinierten Videoreihe des ‚Islamischen Staats‘, in der die britische Geisel John Cantlie zu sehen ist, orientiert sich am Potential des Gespenstes, Dichotomien zu unterwandern. Dazu gehört nicht nur die Dichotomie von Vergangenheit und Zukunft, die in der eigentümlichen Präsenz des Gespenstes dahinzuschmelzen scheint, sondern auch diejenige von medialer Oberfläche und submedialer Tiefendimension, von Aufrichtigkeit und Verdacht. Des Weiteren erlaubt der unpersonliche Kommunikationsmodus des Spukens keine eindeutige Zuordnung von Autorschaft, was sich direkt auf die Zuschreibung von Glaubwürdigkeit und Vertrauenswürdigkeit auswirkt. Zuletzt trägt das Gespenst immer auch den Tod in sich, obwohl es lebendig zur Anschauung kommt. All diese Möglichkeiten spielen eine entscheidende Rolle, wenn man den bedrohlichen Effekt der terroristischen Medienstrategien verstehen will.

Anmerkungen

- * Dieser Aufsatz wurde im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 923 „Bedrohte Ordnungen“ (Teilprojekt G07) der Universität Tübingen von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert.
- 1 Zur besseren Lesbarkeit wird in diesem Aufsatz nur die männliche Form verwendet. Alle anderen Gender-Formen sind selbstverständlich immer miteingeschlossen.
- 2 Für eine Übersicht über die Videos vgl. mangels gesicherter Quellen den englischsprachigen Wikipedia-Eintrag https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cantlie [Letzter Zugriff am 11.1.2019]. Ich danke Dr. Bernd Zywiets und dem BMBF-geförderten Projekt „Dschihadismus im Internet“ für die Bereitstellung einiger Videos.
- 3 15 Hefte des englischsprachigen Dabiq-Magazins sind verfügbar unter <https://clarionproject.org/islamic-state-isis-isil-propaganda-magazine-dabiq-50/> [Letzter Zugriff am 11.1.2019]. In sieben Heften erschienen Artikel, die John Cantlie als Autor ausweisen (Hefte 4 bis 9, d.h. im Zeitraum von 11. Oktober 2014 bis 21. Mai 2015, und nach einer Pause noch einmal in Heft 12, d.h. am 18. November 2015).
- 4 Der englischsprachige Wikipedia-Eintrag verweist auf die Meldung der anscheinend pro-syrischen Al-Masdar News, die berichtet, dass drei gefangene Kämpfer des ‚Islamischen Staats‘ im Juli 2017 den Tod Cantlies bestätigt hätten (o.V. 2017). Im Oktober 2017 vermeldete das Pariser Magazin *Paris Match* die Behauptung des IS-Kämpfers Abou Sakr Al-Ambari, er habe Cantlie sieben oder acht Monate zuvor noch lebend in Raqqa gesehen (Auoidj/Deeb 2017) – was nicht in Widerspruch zur ersten Meldung steht, von verschiedenen Medien jedoch als Lebenszeichen gewertet wurde. Die Gefangennahme zweier britischer IS-Kämpfer im Februar 2018, die der gefürchteten Gruppe der sogenannten „Beatles“ angehörten und damit über den Verbleib Cantlies Bescheid wissen müssten, hat bis zur Fertigstellung des Manuskripts keine gesicherten Erkenntnisse ans Licht

- der Öffentlichkeit gebracht (vgl. mlr/gux/ap 2018 und Loyd 2018). Im Januar 2019 soll Cantlie unbestätigten Meldungen zufolge in der syrischen Stadt Deir ez-Zor gesehen worden sein (vgl. o.V. 2019).
- 5 Die Pilotfolge steht für sich, alle weiteren sind durchnummeriert. In der sechsten Folge verweist John Cantlie auf eine weitere Folge, die jedoch offensichtlich nicht mehr produziert und/oder veröffentlicht worden ist (vgl. LMYE Folge 6, min. 08:50).
 - 6 Vgl. hierzu die Datenbank „Identifiers of Designated Islamic Terrorist Organizations“ auf der Webseite „Jihad Intel“ des Middle East Forums, eines äußerst konservativen amerikanischen Think Tanks, verfügbar unter <http://jihadintel.meforum.org/group/52/islamic-state-iraq-levant> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
 - 7 Für einen Bericht über die Gefangenschaft und Misshandlungen John Cantlies vgl. etwa einen Zeitungsbericht der britischen *Daily Mail*, die sich dem Schicksal John Cantlies besonders intensiv gewidmet zu haben scheint (Hall 2015).
 - 8 Vgl. hierzu auch die sprechakttheoretische Konzeption von Drohungen durch Nicoloff, der darauf hinweist, dass eine Drohung eine implizite, oft verdeckte Handlung („covert action“) sei (Nicoloff 1989: 505).
 - 9 Die USA und Großbritannien verfolgten in Syrien eine Strategie der Unbestechlichkeit, weswegen zur Befreiung von US-amerikanischen und britischen Geiseln keine Lösegeldsummen gezahlt oder Gefangenen-Austauschs organisiert wurden.
 - 10 Es ist eine besondere Ironie dieses Fallbeispiels, dass Cantlies Nachname im Englischen nur durch Hinzufügung eines Apostrophs und eines Leerzeichens zu „Can't Lie“ (Kann nicht lügen) gemacht werden kann, was eine offensichtliche verschwörungstheoretische und damit unzulässige Deutung darstellt (vgl. o.V. o.J.), jedoch die Unentscheidbarkeit der Eigentlichkeit oder Uneigentlichkeit des Gesprochenen nur betont und an das Paradox des Epimenides („Alle Kreter lügen“) erinnert.
 - 11 „Indem ein Zeichen bezeichnet, verstellt und verbirgt es das Bezeichnete durch den gleichen Akt der Signifikation, mit dem es auf das Bezeichnete hinweist.“ (Groys 2000: 60) Ähnlich schreibt auch Krämer (2008: 274): „Zuerst einmal bildet das Bedingungsverhältnis von ‚etwas Vergegenwärtigen‘ und ‚sich selbst dabei Ausblenden‘ den *definitorischen Kern* unseres Medienkonzepts.“

Literatur

- Andriopoulos, Stefan (2018). *Gespenster. Kant, der Schauerroman und optische Medien*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Angermann, Lorenz u.a. (eds.) (2015). „Lernen, mit den Gespenstern zu leben“. *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Berlin: Neofelis.
- Aouidj, Hedi und Ahmed Deeb (2017). Abou Sakr: „Nous étions à Raqqa pour construire le Califat“. *Paris Match*, 23.10.2017. URL: <https://www.parismatch.com/Actu/International/Abou-Sakr-Nous-etions-a-Raqqa-pour-construire-le-Califat-1374725> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Aristoteles. *Rhetorik*. Deutsch von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 1999.
- Barthes, Roland (1989). *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Baßler, Moritz, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaaf (eds.) (2005). *Gespens-ter. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Baudrillard, Jean (2002). *L'esprit du terrorisme*. Paris: Éditions Galilée. Deutsch von Peter Engelmann: *Der Geist des Terrorismus*. 2. Auflage. Wien: Passagen 2011.
- Bräunert, Svea (2015). *Gespensstergeschichten. Der linke Terrorismus der RAF und die Künste*. Berlin: Kadmos.
- Callimachi, Rukmini (2014). Militant Group Says It Killed American Journalist in Syria. *The New York Times*, 19.8.2014. URL: <https://www.nytimes.com/2014/08/20/world/middleeast/isis-james-foley-syria-execution.html> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Cantlie, John (2014). Hard Talk. The Real Story behind my Videos. *Dabiq Magazine* 4, 11.10.2014, 52–55. URL: <https://clarionproject.org/docs/islamic-state-isis-maga-zine-Issue-4-the-failed-crusade.pdf> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Casciani, Dominic (2014). Profile of British captive John Cantlie. *BBC News*, 6.11.2014. URL: <https://www.bbc.co.uk/news/uk-29261089> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Dauber, Cori E. und Mark Robinson (2015). ISIS and the Hollywood Visual Style. *Jihadology*, 6.7.2015. URL <https://jihadology.net/2015/07/06/guest-post-isis-and-the-hollywood-visual-style/> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée. Deutsch von Susanne Lüdemann: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- Derrida, Jacques und Bernard Stiegler (2006). *Echographien. Fernsehgespräche*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Wien: Passagen.
- El Difraoui, Abdelaslem (2013). *Al-Qaida par l'image. La prophétie du martyr*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Engle, Karen (2009). *Seeing Ghosts. 9/11 and the Visual Imagination*. Montreal und Kingston: McGill-Queens University Press.
- Frank, Michael C. (2015). Conjuring up the next attack: the future-orientedness of terror and the counterterrorist imagination. *Critical Studies on Terrorism* 8, 1, 90–109.
- Frank, Michael C. (2017). *The Cultural Imaginary of Terrorism in Public Discourse, Literature, and Film. Narrating Terror*. London und New York: Routledge.
- Groys, Boris (2000). *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München und Wien: Hanser.
- Hall, John (2015). British ISIS hostage John Cantlie was tortured ,for weeks and weeks' with beatings and water boardings after failed escape bid, freed prisoner reveals. *Daily Mail Online*, 16.3.2015. URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2996604/Cantlie-punished-escape-bid.html> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Ingram, Haroro J. (2014). Three Traits of the Islamic State's Information Warfare. *The RUSI Journal* 159, 6, 4–11.
- Jenkins, Brian Michael (1975). High Technology and Surrogate War. The Impact of New Technology on Low Level Violence. The Rand Paper Series, Januar 1975, Manuskript. URL: <https://apps.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/a010982.pdf> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Koch, Lars (2013). Epistemologie der Angst. In: Lars Koch (ed.). *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 5–20.

- Krämer, Sybille (2008). *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lackey, Katharine (2014). Islamic State releases propaganda video with British hostage. *USA Today Online*, 18.9.2014. URL: <http://www.usatoday.com/story/news/world/2014/09/18/british-beheading-video-islamic-state-john-cantlie/15829299/> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- LMYE. *Lend me your ears. Messages from the British Detainee John Cantlie*. Pilotfolge. 03:26 min., mutmaßlich veröffentlicht am 18. September 2014.
- LMYE. *Lend me your ears. Messages from the British Detainee John Cantlie*. Folge 5. 06:30 min., mutmaßlich veröffentlicht am 12. November 2014.
- LMYE. *Lend me your ears. Messages from the British Detainee John Cantlie*. Folge 6. 08:53 min., mutmaßlich veröffentlicht am 24. November 2014.
- Loyd, Anthony (2018). A close encounter with British Isis jihadist. *New Statesman*, 20.6.2018. URL: <https://www.newstatesman.com/world/middle-east/2018/06/close-encounter-british-isis-jihadis> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Margreiter, Reinhard (2016). *Medienphilosophie. Eine Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mitchell, William J. T. (2011). *Cloning Terror. The war of images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press.
- mrl/gux/ap (2018). Die letzten beiden IS-„Beatles“ sind gefasst. *20 Minuten*, 9.2.2018. URL: <https://www.20min.ch/ausland/news/story/Die-letzten-beiden-IS--Beatles-sind-gefasst-10435672?httpredirect> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Naji, Abou Bakr (2004). *Idarat at-Tawahhush*. Englisch von William Faizi McCants: *The Management of Savagery: The Most Critical Stage Through Which the Oumma Will Pass*. John M. Olin Institute for Strategic Studies, Harvard University 2006.
- Nicoloff, Frank (1989). Threats and Illocutions. *Journal of Pragmatics* 13, 501–522.
- O.V. (2012). British hostage John Cantlie feared beheading in Syria. *BBC News*, 5.8.2012. URL: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-19135839> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- O.V. (2017). British journalist held hostage by ISIL reported dead in Mosul: Iraqi media. *Al Masdar News*, 28.7.2017. URL: <https://mobile.almasdarnews.com/article/british-journalist-held-hostage-isil-reported-dead-mosul-iraqi-media/> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- O.V. (2019). British journalist John Cantlie may still be alive in Syria: SDF. *Rudaw*, 13.1.2019. URL: <http://www.rudaw.net/english/middleeast/syria/130120192> [Letzter Zugriff am 17.1.2019].
- O.V. (o.J.). John „Can't Lie“ Cantlie: From IS Prisoner to Every Jihadist's Hero. *Insite Blog on Terrorism and Extremism*. URL: <https://news.siteintelgroup.com/blog/index.php/about-us/21-jihad/4475-john-can-t-lie-cantlie-from-is-prisoner-to-every-jihadists-hero> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Perthes, Volker (2015). *Das Ende des Nahen Ostens, wie wir ihn kennen*. Berlin: Suhrkamp.
- Redfield, Marc (2009). *The Rhetoric of Terror. Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press.
- Ruchatz, Jens (2014). *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*. Konstanz und München: UVK.

- Sachsse, Rolf (2008). Die Entführung. Die RAF als Bildermaschine. In: Gerhard Paul (ed.). *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Bd. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 466–473.
- Sternad, Christian (2013). Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie. *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 2013, 3, 27–41.
- Townshend, Charles (2002). *Terrorism. A Very Short Introduction*. Oxford und New York: Oxford University Press. Deutsch von Ursula Blank-Sangmeister und Helga Biem: *Terrorismus. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam 2005.
- Ulrich, Anne (2012). *Umkämpfte Glaubwürdigkeit. Visuelle Strategien des Fernsehjournalismus im Irakkrieg 2003*. Berlin: Weidler.
- Vitale, Heather Marie und James M. Keagle (2014). A Time to Tweet, as Well as a Time to Kill: ISIS's Projection of Power in Iraq and Syria. *Defense Horizons* 77, Oktober 2014. URL: <https://www.files.ethz.ch/isn/185255/DH-77.pdf> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Weimann, Gabriel (2015). *Terrorism in Cyberspace. The Next Generation*. Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press.
- Weimann, Gabriel und Conrad Winn (1994). *The Theater of Terror. Mass Media and International Terrorism*. New York: Longman.
- Williams, David (2014). Three minutes and 21 seconds of deeply chilling propaganda: Anatomy of the slickly-produced ISIS video burdened with menace. *Daily Mail Online*, 18.9.2014. URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2761595/Three-minutes-21-seconds-deeply-chilling-propaganda-Anatomy-slickly-produced-ISIS-video-burdened-menace.html> [Letzter Zugriff am 11.1.2019].
- Wilpert, Gero von (1994). *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*. Stuttgart: Kröner.
- Winter, Charlie (2015). The Virtual 'Caliphate': Understanding Islamic State's Propaganda Strategy. Quilliam Foundation, July 2015.
- Wördemann, Franz (1977). Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des Terrorismus. In: Manfred Funke (ed.). *Terrorismus. Untersuchungen zur Struktur und Strategie revolutionärer Gewaltpolitik*. Düsseldorf: Athenäum/Drosste Taschenbücher Geschichte, 140–157.
- Žižek, Slavoj (2002). *Welcome to the Desert of the Real*. London und New York: Verso.

Bildnachweise

Abb. 1: LMYE, Pilotfolge, min. 00:07.

Abb. 2: LMYE, Pilotfolge, min. 01:05.

Abb. 3: LMYE, Pilotfolge, min. 00:50.

Abb. 4: *Dabiq-Magazin* 12, 18. November 2015, S. 47. URL: <http://clarionproject.org/wp-content/uploads/islamic-state-isis-isil-dabiq-magazine-issue-12-just-terror.pdf> [Letzter Zugriff am 11.01.2019].

Abb. 5: *Inside Mosul*, min. 03:58.

*Dr. Anne Ulrich
Institut für Medienwissenschaft
Eberhard Karls Universität Tübingen
Wilhelmstr. 50
D-72074 Tübingen
E-Mail: anne.ulrich@uni-tuebingen.de*