Ikonik des Terrors

Nach dem Zweiten Weltkrieg gehört Gewalt nicht mehr zur Normalerfahrung in den meisten westlichen Gesellschaften. ›Terror‹ erschien als staatliche Herrschaftstechnik, deren Modellfall oft im Dritten Reich gesehen wurde. Der ›neue Terror‹ des 21. Jahrhunderts stellt dieses Bild infrage und konfrontiert mit einer Rückkehr der Gewalt. Weder sind es notwendig Staaten, die diesen Terror organisieren, noch Berufsgangster, die Attentate auf politische Funktionsträger verüben. Flexible Netzwerke der Gewalt bedrohen potentiell jedermann.

Je weniger physische Gewalt drohte, desto mehr gewannen Bilder des Gewaltsamen an Faszination. Obwohl integraler Bestandteil massenmedialer Unterhaltung, schockieren sie nun als ›reale‹ Bilder von Krieg, Verbrechen oder Terror. Mit dem Konsum von Bildern scheint die Sensibilität für den Unterschied zwischen ›echten‹ und ›fiktionalen‹ Bildern zu wachsen. Gelten Horrorfilme als normales cineastisches Genre, stoßen Bilder von Exekutionen die meisten Betrachter ab.

Spätestens seit *Nine Eleven* wird Terror von einer Bilderflut begleitet, die physische Gewaltakte symbolisch auflädt. Beim ›neuen Terror‹ handelt es sich nicht nur um manchmal spektakuläre Taten, sondern um eine global kalkulierte Ikonographie. Darin unterscheidet der neue, vornehmlich der islamistische Terror sich vom älteren Terrorismus. Er lebt davon, dass niemand ihn ignorieren kann. Für diese Nicht-Ignorierbarkeit sorgen Massenmedien. Insofern ist Terror ein Kommunikationssystem: Kollabieren würde er in dem Augenblick, in dem er nicht mehr *als* Terror beobachtet wird. Ist Terror als System etabliert, erlangt er relative Unabhängigkeit von einzelnen Organisationen, Tätern oder Motiven. In seinen jeweiligen Aktionen wird er anschlussfähig für alle, die in seinem Zeichen agieren.¹ ›Terror‹ wird zu einer Marke. Denjenigen, die einen Anschlag durchführen, beschert er die fünfzehn Minuten Berühmtheit, die Andy Warhol den Kindern des Medienzeitalters prophezeite. Der Terrorist führt einer sensationssensiblen Öffentlichkeit die Anfälligkeit gesellschaftlicher Ordnungen vor Augen, indem er sie punktuell mit ihrem Ausnahmezustand konfrontiert. Terror provoziert einen Reflexionsdruck, der die Unterscheidung von Innen und Außen der sozialen Ordnung unterläuft.

1 Vgl. im Blick auf Frankreich Gilles Kepel/Antoine Jardin, *Terror in Frankreich. Der neue Dschihad in Europa*, München 2016. Propagandistische Inhalte des IS zirkulieren heute durch Mitarbeit vieler Sympathisanten dezentral im Internet.

Offensichtlich leben Terroristen oft inmitten der Gesellschaften, die sie angreifen. Um so dringender beschwören sie Fragen nach den Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem herauf. In Terrorakten und in der Figur des Terroristen spitzt sich die Ablehnung einer Kultur radikal zu. Gleichzeitig wird schwer entscheidbar, ob Taten und Täter von Außenseitern verübt werden oder aus dem Inneren einer Kultur geboren wurden. Schwierigkeiten, den Terror zu erklären, haben mit dieser Ambivalenz zu tun. Lässt sich diese Konstellation als Frage nach dominanten kulturellen Bildern verstehen, die über die Identität einer Kultur mitentscheiden und sich wiederum in massenmedial zirkulierenden Bildern niederschlagen?

Von Zeitungssillustrationen und -fotografien über das Fernsehen bis zum Internet waren Terrorbilder von technischen Kommunikationsmöglichkeiten der Gesellschaft abhängig. Heute bieten digitale Technologien ideale Voraussetzungen für die Inszenierung realitätsnaher, möglichst sogar live übertragener Anschläge.² Erzählmuster, Symbole, Rituale und interkulturelle Stereotype treten als Muster einer visuellen Kultur des Krieges vor Augen.³ Wie dieses Bildvokabular zu einer politischen Waffe werden kann, zeigt sich exemplarisch in Propaganda-Videos des ›Islamischen Staates‹, bei denen auf Bildformen zurückgegriffen wird, die aus der Kriegsfotografie oder dem Kino, aber auch aus Video-Spielen und Werbeclips bekannt sind. Wichtig für diese Inszenierungen sind ihre letzten Bilder: der Schuss, das Zünden einer Bombe, die Exekution des Opfers. Hier realisiert sich der obszöne Schauer des authentischen Bildes, das die Erzählung eines Videos mit dem als ›echt‹ beglaubigten Höhepunkt abschließt. In Nahaufnahmen gezeigte, auch von Kindern begangene Tötungshandlungen setzen Opfer als wehrlose Kreaturen ins Bild. Indem das Gesicht des Sterbenden in Großaufnahme gezeigt wird, soll er seiner Würde beraubt werden.

Die Ikonographie der finalen *Close-ups* legt es nahe, sie als bizarre Variante des Portraits zu betrachten. Erschaffen Portraits Symbole des Individuellen in der geistvollen Lebendigkeit des Dargestellten, setzen Propaganda-Videos das Entweichen des Geistes obszön ins Bild. Getötet wird nicht bloß ein einzelner Mensch, hingerichtet wird der Mythos der Person. Für das Verständnis christlich geprägter Kulturen ist die Person individuelles Bild des lebendigen Geistes – und darin Bild Gottes. Portraits sind Darstellungen von Lebendigem jenseits des Indexikalischen: Symbole des Individuellen. Die Bildsprache des Dschihad ist insofern eine Kriegserklärung an das Imaginäre der westlichen Kultur, deren Traditionen, Medienformate und popkulturelle Inszenierungen von Gewalt und Apokalypse sie zitiert. Im *vera icon* des Todes verdichten sich dramaturgische Muster des Tötens, der Un-

2 Vgl. zur Mediengeschichte des Textes Charlotte Klonk, *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017.

3 Simon Menner hat die Logik solcher Darstellungen anhand von Videos des ›Islamischen Staates‹ mit künstlerischen Mitteln untersucht. Vgl. *Terror Komplex*, NRW Forum Düsseldorf, 18.11.2016–15.1.2017.

ter- und Überlegenheit von Tätern und Opfern, von Gut und Böse, Schuld und Unschuld zu einer performativen Bildform: Diese Bilder sind Symbole der Negation, die Betrachter dazu einladen, in ihrem Sinne zu handeln und das Bild wirklich zu machen.⁴ Sie unterbrechen und zitieren Erwartungsroutinen des Imaginären der westlichen Kultur, schockieren und lösen Emotionen aus, die von Abscheu über Angst bis Zustimmung reichen können. Ihr digitales Format ist auf aktive Modifizierung und Weiterverbreitung angelegt. Anders als im Falle logisch-begrifflicher Operationen lassen sie sich in ihrer Verweisungskomplexität nicht durch einfache Entgegensetzungen entkräften.⁵ Seine Performativität macht das Bild-Zeichen zum Symbol, das Traditionsbezüge, Handlungsappelle, kulturelle Kontraste und bildlogische Formfindungen verschränkt. Im grellen Licht der Gewalttat erscheint das Eigene der Kultur als bedroht von einem Feind, der sich im Innern des Imaginären eingenistet hat. Im Schreckensbild tritt momenthaft die Überwältigung der Register des Rationalen vor Augen.

1.

Gewaltdarstellungen, mit denen die westliche Kultur auf schockierende Infragestellungen ihres Menschenbildes reagiert, sind oft vom christlichen Blick auf die Person geprägt. Exemplarisch dafür steht Francisco de Goyas *Los Desastres de la Guerra* (1810–1814), ein Zyklus von Radierungen, der die Schrecken des Krieges in Spanien unter französischer Besatzung zeigt. Die Weise, in der Goya Gewalt und Tod mittels typischer Szenen ins Bild setzt, verleiht sprachlosen Opfern eine Stimme. Goyas Bildsprache transzendiert den besonderen historischen Anlass ins allgemein Menschliche. Der Aufstand gegen die Truppen Napoleons gilt als einer der ersten modernen Bürgerkriege, in dem reguläres Militär gegen eine aufständische Zivilbevölkerung eingesetzt wird, die ihrerseits zu gewaltsamen Mitteln

- 4 Insofern ist von einer ›Ikonik‹ des Terrors zu sprechen. Vgl. Max Imdahl, *GiOTTO Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, 2. Aufl., München 1980, 84 ff. Max Imdahl erläutert sein ›ikonisches‹ Verfahren an Artefakten der Kunst, beispielsweise Giottos, Cézannes oder Picassos. Es lässt sich jedoch auf andere Bildformen anwenden, wenn es um das Zusammenwirken von Semantik und Syntax in der Form des Bildes geht. Bezogen auf Propagandabilder handelt es sich u. a. um Fragen der Performativität, die mit der medialen Formatierung als Internetvideos und deren kommunikativen Verbreitungswegen zusammenhängen. Die auf John L. Austin zurückgehende Begriffsprägung ›performativer‹ Äußerungen ist zwar auf wörtliche Aussagen gemünzt, lässt sich aber auf bildliche Zeichenformen übertragen. Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte* (1962), 2. Aufl., Stuttgart 1979, 29.
- 5 Hans Blumenbergs Philosophie der Metapher hilft zum Verständnis solcher performativen Bilder, insofern auch sie eine Sinnform kultivieren, die tief in imaginäre Bedeutungsräume hineinreicht und sich, anders als Begriffe und logische Ausdrücke, dem Schema der Negation entziehen. Vgl. Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2007, bes. 78 ff.

greift, um sich gegen ihre Unterdrücker zur Wehr zu setzen. Im Rückblick erscheint der spanisch-französische Konflikt als Geburt des modernen Partisanen- und Guerillakriegs, der wiederum die Strategie des neuen Terrors prägt.

Blatt 15 von Goyas Radierungen zeigt eine Exekution. Es trägt den lakonischen Titel »Und daran ist nichts zu ändern«. Mittig im Bild steht ein Mann, gefesselt an einen Pfahl, seine Hinrichtung erwartend, mit hinter dem Pfahl gefesselten Armen, den Kopf nach vorn geneigt. Drei Gewehrläufe ragen vom rechten Bildrand in die Szene hinein. Sie erweitern den Bildraum ins Unbestimmte und Anonyme, denn die Männer, die das Exekutionskommando bilden, sind nicht zu sehen. Aus ihren Gewehren werden die Schüsse abgefeuert, die das Opfer zu Tode bringen. Zu Füßen des Mannes liegt, rechts im vorderen Bildraum, in verdrehter Körperhaltung, ein bereits Erschossener. Im Bildhintergrund sind weitere Pfähle mit Opfern zu erkennen, an denen ein Peloton von Soldaten gerade sein blutiges Werk verrichtet. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erscheinen als Kontinuum des Mordens. Hell steht die Figur des Opfers vor düsterem Hintergrund im Bildraum. Karg und hoffnungslos wirkt die Szenerie, so, als ob sie sich ins Endlose einer trostlosen Landschaft dehnen könnte. Boden und Himmel sind horizontal schraffiert, eine Bewegung, die von den Gewehrläufen und den Körperhaltungen der Soldaten aufgenommen wird. Licht und Topographie liefern keine Hinweise auf ein bestimmtes raum-zeitliches Ereignis. Ebenso wie die Tageszeit bleibt die Landschaft unbestimmt. Was hier geschieht, kann überall und jederzeit geschehen. Rettung ist nicht zu erwarten, die Henker wirken entschlossen und routiniert. Ungestört gehen sie ihrem Werk nach. Jeder stirbt einsam.

Parallelen zur Christus-Figur fallen ins Auge: Auch der Erlöser stirbt einsam am Kreuz, obwohl neben ihm andere Hinrichtungsoffer gekreuzigt werden. Dem Kreuz entspricht der Pfahl, an den das Opfer gefesselt ist. Zur Gewalt gehört die Einsamkeit des Sterbenden, die ihn zugleich im Bild exemplarisch werden und als Wiederholung der Christus-Ikonographie erscheinen lässt. Tod und Schuld stehen in keinem Zusammenhang. Die Maschinerie des Todes macht keine Unterschiede. Dem Mann am Pfahl sind die Augen verbunden. Selbstverständlich scheint diese Verhüllung von Blick und Anblick nicht zu sein, denn ein zweites Opfer im Hintergrund trägt keine Augenbinde. Umso mehr wirkt die Geste der Verhüllung wie eine letzte Schranke, die den Tod nicht verhindert, aber das Elend der Kreatur respektiert, zugleich aber den Tätern das Zielen erleichtern mag. Indem die letzten Bilder in IS-Videos das menschliche Antlitz auf ein im Todeskampf deformiertes Körperteil reduzieren, wirken sie wie ikonische Negationen der Personalität. Sie konfrontieren westliche Kulturen mit der Frage, was sie solchen Bildern und Bildermachern entgegenzusetzen bereit und fähig sind.

2.

Der Feind, schreibt Carl Schmitt, »ist unsere eigene Frage als Gestalt«. ⁶ In Gestalt des Terrors erhebt sich diese Frage nicht nur auf der militärischen oder polizeilichen, sondern auch auf der bildlichen, ästhetischen und bildpolitischen Ebene. Aus dem Partisanenkampf des 19. Jahrhunderts, den Goya schildert und dem des 20. Jahrhunderts, anhand dessen Schmitt seine Theorie des Partisanen vornehmlich entwickelt, ist der moderne Terror mitsamt der Entgrenzung des Krieges erwachsen. Sein Ort ist überall, wo er stattfindet. Seine Zeit ist das Moment des Plötzlichen. Parasitenhaft machen seine Organisationen sich Schwächen staatlicher Herrschaftssysteme oder rivalisierende Strategien unterschiedlicher Machthaber zunutze. ⁷ Sensibilitäten und Relevanzen richtet er neu aus, bringt Routinen aus der Balance und beschleunigt Veränderungen. ⁸ Die Legitimationsgrundlage des neuzeitlichen Staates stellt er in Frage: dessen Fähigkeit, Leib und Leben der Bürger zu schützen. ⁹ Während viele Staaten zerfallen, trägt der Terror den Krieg über weite Entfernungen in das Territorium des Gegners hinein. ¹⁰ Die Freund-Feind-Unterscheidung setzt er absolut und das Politische total. ¹¹ Seine Kämpfer macht er weitgehend unsichtbar, um stattdessen *als Bild* – als Medien-Bild oder als selbstentworfenen Propaganda-Bild, das zum Medien-Bild wird – Wirklichkeit zu erlangen. »Gestalt« des Feindes ist, in Carl Schmitts Perspektive, das Bild, das westliche Gesellschaften sich von ihrem Feind – und damit auch von sich selbst – machen. Der rücksichtslose Ikonoklasmus islamistischer Bildzerstörung, wie er sich in den Plünderungen und Sprengungen erobelter antiker Stätten, beispielsweise in Palmyra, zeigt, ist zugleich Element einer Strategie absoluter Bildkontrolle. Carl Schmitt sieht Zusammenhänge zwischen dem *begrifflichen* Selbstverständnis einer Gesellschaft, ihrer *sozialen* Struktur, ihren *politischen* Institutionen und den *metaphysischen* Bildern, in denen sie sich erkennt. ¹² Es gibt eine Theologie des Begrifflichen als Bild. Diese Beobachtung mündet in die Frage, ob westliche Gesellschaften noch über »metaphysische Bilder« verfügen, die sie dem »Feind«, der ihre Vernichtung auf seine Fahnen geschrieben hat, entgegensetzen, schon um sich selbst erkennen zu können.

6 Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen* (1963), 3. Aufl., Berlin 1992, 87 f.

7 Vgl. Christoph Reuter, *Die Schwarze Macht*, München 2016, 268 f.

8 Mit Michel Serres ließe sich vermuten, dass der Terrorist gesellschaftliche Ordnungen stört und Abweichungen stimuliert. Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt a. M. 1981.

9 Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651), Stuttgart 1980, bes. Teil II, Kapitel 21.

10 Vgl. Herfried Münkler, *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*, 4. Aufl., Weilerswist 2005, 252 ff.

11 Vgl. Schmitt, *Die Theorie des Partisanen*, 50 ff.

12 Vgl. Carl Schmitt, *Politische Theologie* (1922), 6. Aufl., Berlin 1993, 50 f.

3.

Mit militärischen Mitteln allein ist der *war on terror* nicht zu gewinnen. Töten ist Element einer kulturellen Codierung und inszenierten Ikonografie. Bilder des Doppelantritts vom 11. September 2001 auf das World Trade Center und das Pentagon wirken wie ein *reenactment* von Hollywood-Katastrophenfilmen. Besonders die letzten Bilder der IS-Videos greifen die Gewaltästhetik des Kinos auf, wie sie beispielsweise Quentin Tarantino kultiviert. Dabei radikalisieren sie den Exzess durch einen Zynismus des ›wahren‹ Bildes. Betrachter dürfen im Kino davon ausgehen, keine fiktionalen Bilder gezeigt zu bekommen.¹³ Indem Sehgewohnheiten des Publikums durch Dehnung von Szenen bewusstgemacht werden, erfolgt die Erfüllung der Intention in brutalen Bildern, welche die Kenntnis der Gewaltikonografie und ihrer Geschichte im Kino voraussetzt. Wenn Bilder bloß Bilder sind – so scheint der Film ironisch zu fragen –, bleiben Bilder doch harmlos? Gewalt und Pop werden ununterscheidbar. Propaganda-Videos machen mit den Bildformeln auf eine Weise ernst, die zeigt, wie sehr das Kino, das sich als Reflexionskunst versteht und seinem Publikum vorführt und vorgibt, mehr oder anderes zu zeigen als Gewalt, letztlich nichts anderes zeigt als: Gewalt. Bilder sind nicht *bloß* Bilder. Die Ernsthaftigkeit, mit der im Propaganda-Video gemordet wird, entfaltet im Kontrast zur Pop-Gewalt ihre eigene Attraktivität: Hier endlich wird nicht gespielt, hier geschieht das Böse, von dem die Massenkultur bloß erzählt. Ist die Frage des Feindes mit der Frage des Bildes verknüpft, stellt sich auf der kulturellen Ebene des Kampfes gegen den Terror auch die Frage nach dem ›wahren‹, vielleicht, mit Carl Schmitt, nach dem metaphysisch wahren Bild.

Für die christliche Kultur ist ein solches Bild der Mythos vom Sündenfall als Ursprung des Bösen. Jahwes Tabu, vom Baum der Erkenntnis eben dieser Unterscheidung zu essen, ist in dem Moment gebrochen, als der *logos* – die List, in Gestalt der Schlange – Eva, das Alter Ego Adams und Möglichkeitsbedingung von Kommunikation, also menschlicher Gesellschaft, mithin der Verteilung von Beobachtungsoptionen auf zwei Parteien, auf diese Unterscheidung aufmerksam macht.¹⁴ Wer die Unterscheidung ›sieht‹, sieht – und unterscheidet – das Unterschiedene und denjenigen, der auf diese und keine andere Weise unterscheidet. Darin besteht die metaphysische Funktion des mythischen Bildes, und darauf beruht seine generative Kraft in der christlichen Kultur. Diesseits der Unterscheidung zu leben – im Paradies – bleibt Menschen verwehrt; die Unterscheidung zurückzuweisen ist unmöglich, würde es doch den *logos* verhöhnen, der als Kunst des Unterscheidens den Menschen von allen anderen Geschöpfen unterscheidet. Seitdem ist das ›Böse‹ als

13 In *The Hateful Eight* (2015) zelebriert Tarantino das Genre des Westerns als Format der Gewaltdarstellung.

14 Vgl. Gen 3, 1–7.

notwendige Unterscheidung in der Welt – als ›Sünde‹ des unvermeidlichen Unterscheidens, die sich in jeder Generation ›vererbt‹. Menschen sind es, die solche Unterscheidungen immer wieder treffen und auf diese Weise die logisch-theologische Paradoxie entfalten. Das mythische Bild zu entfalten verlangt, es nicht als *bloßes* Bild abzutun, aber auch keine einzelne Auslegung als ›wahres‹ Bild zu auratisieren. *Vera icon* der jüdisch-christlichen Kultur ist die *Form* des Bildes als eines bildgenerativen Symbols: ähnlich einem Mythos. Für den Mythos gibt es nicht nur ein einziges Bild; konkret und real wird er in seinen Auslegungen.

4.

Der Kampf gegen den Terror ist auch ein Kampf um Unterscheidungen. Wer ist Freund, wer Feind? Nun ist, wie Schmitt betont, die Staatsräson an das Gewaltmonopol und an die politische Freund-Feind-Unterscheidung gebunden. Das »Politische« denkt Schmitt als kollektive oder soziale Form. Der Feind ist eine »*kämpfende* Gesamtheit von Menschen, die einer ebensolchen Gesamtheit gegenübersteht.«¹⁵ Im *war on terror* ist eine solche »Gesamtheit« schwer auszumachen. Als potentieller Jedermann wird der Feind erst in der radikalen Aktion sichtbar. Trägt die Unterscheidung von Freund und Feind nicht mehr, wird der Gegner vom Feind, der Mitglied einer Gruppe ist, zum Einzelnen: zu einem Verbrecher.

Mag eine solche Verschiebung auf den ersten Blick potentiell totalitär erscheinen, weil sie den ›Anderen‹ nicht auf der eigenen Ebene des Konflikts ansiedelt, erscheint sie auf den zweiten Blick als potentiell liberal: Staatliche Gewalt richtet sich, außer im Kriegsfall, nicht auf ein Kollektiv, das an äußerlichen Merkmalen – zum Beispiel an den Uniformen der Kämpfenden – zu identifizieren ist, sondern auf Einzelne, die eine geltende Ordnung herausfordern und dafür zur Rechenschaft gezogen werden. Der Staat behält sich vor, den Verbrecher als Person seinem Gesetz zu unterstellen – und vielleicht zu töten wie den Feind. Partisanen und Terroristen bewegen sich symbolisch, politisch und militärisch auf dieser Grenze. Angriffe auf den Staat sind Negationen des *nomos* und provozieren eine Logik doppelter Negation: Wer gegen das Gesetz verstößt, tut nicht etwas Positives, das Anerkennung abnötigen würde, sondern ist in seiner Aktion etwas Nichtiges, ein »bloß Negatives«, das seinerseits negiert werden muss.¹⁶ Hegels Logik des Rechts zielt auf die *Person* des Verbrechers, nicht auf den *Feind* als Gruppe. Strafe ist die Form, in der

15 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 29 (Hervorhebung im Original).

16 G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821), *Werkausgabe* (im Folgenden: *Werke*) Bd. 7, hrsg. von Eva Moldenauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1982, §§ 90 ff.; bes. § 97.

ein Verbrecher als vernünftiges Wesen »geehrt« bleibt.¹⁷ Anders als bloße Rache bleibt Strafe an das Recht und den Spruch der Richter gebunden.¹⁸

Unterscheidungen zwischen Verbrecher und Feind verweisen auf die Figur des Bösen. »Böse« ist, was aus den Registern des Verständlichen herausfällt, ohne ignoriert werden zu können. Gleiches gilt für den Terror. Das Böse ist eine paradoxe Figur, die, ähnlich mythischen Bildern, nach Auslegungen verlangt. Radikal wirklich – und zugleich kausal unverständlich – ruft das Böse nach Formen, um als Absolutes in die Gesellschaft eingeschlossen zu werden, indem es rituell aus der Gesellschaft verbannt wird. Rituale paradoxer Integration des Bösen können nur in Bezug auf Einzelne gelingen. Das Böse verweist auf den Verbrecher, wie dieser auf das Recht verweist, obwohl das Böse sich den Registern des Rechts kaum fügen will, weil es die kulturellen Rahmungen der geltenden Ordnung herausfordert.¹⁹ Konzeptionen des Bösen bewegen sich auf einem Kontinuum, das sich zwischen den Polen sozialer Zuschreibungen und gnostischen Prinzipienlehren aufspannt.²⁰ Personale Zurechnungen des Bösen unterscheiden sich von gnostischen Vorstellungen eines zweiten Schöpfungsprinzips, die dem Guten eine zweite Ursache gegenüberstellen, um das Übel in der Welt zu erklären. Gnostische Vorstellungen gehen von einer Paradoxie der Welt aus, statt das Böse als einen *in* der Welt zu unterscheidenden und zu negierenden Vorfall zu betrachten, der an Personen zum Vorschein kommt. Menschen konfrontieren sie mit der Frage, woran Böses zu erkennen und wie damit umzugehen wäre.²¹ Unterscheidungsoptionen wurden vorzugsweise im Medium der moralischen Unterweisung, zum Beispiel in Predigten, später der Literatur, vor allem im Roman verhandelt.²² Terror konfrontiert mit der Frage, wie mit der Benennung, Rahmung und Attribuierung des Schreckens »reak« zu verfahren wäre.

17 Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke 7*, § 100.

18 Vgl. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke 7*, § 102.

19 Vgl. Paul Ricœur, *Symbolik des Bösen. Phänomenologie der Schuld II*, Freiburg/München 1971, 197 ff.

20 Kant sucht einen moralphilosophischen Kompromiss, um seine transzendente Begründung der Freiheit zu retten: Das »radikal Böse« resultiert aus einer Umkehrung der »Triebfedern« menschlichen Handelns. Wird Sinnlichkeit zur Bedingung der Befolgung des moralischen Gesetzes, ist der Mensch böse, bleibt jedoch prinzipiell, als der Einsicht in das Sittengesetz fähig, gut. Deshalb sieht Kant die Bösartigkeit der menschlichen Natur in einer »Verkehrtheit des Herzens«, die in der »Gebrechlichkeit der menschlichen Natur« gründet. Vgl. Immanuel Kant, »Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft« (1793), in: *Werke in sechs Bänden* Bd. 4, Darmstadt 1983, 645–879, Erstes Hauptstück, A 30–A 34, 685 f.

21 Vgl. Kurt Rudolph (Hrsg.), *Gnosis und Gnostizismus*, Darmstadt 1975; Hans Jonas, *Die mythologische Gnosis*, 3. Aufl., Göttingen 1964. – Kant bewegt dieses Dilemma zu einem Kompromissvorschlag, denn empirisch ist das Urteil, ob ein Mensch böse ist, »nicht mit Sicherheit auf Erfahrung« zu gründen. Vgl. Kant, »Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft«, BA 5,6.

22 Vgl. Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010.

Adolf Eichmanns Verurteilung in Israel 1961 liefert für diese Frage einen historischen Präzedenzfall. Hannah Arendts Beschreibung Eichmanns als eines »Hanswursts«, an dem die »Banalität des Bösen« zum Vorschein käme, hat Hans Blumenberg als im Kern unpolitische Deutung kritisiert und stattdessen auf der mythischen Qualität des Bösen insistieren wollen.²³ Arendt war daran gelegen, das Böse zu entdämonisieren, um dessen unter der Oberfläche der Zivilisation lauende alltägliche Gegenwärtigkeit zu betonen. Wenn Adolf Eichmann ein Jedermann sein kann, ist das Böse niemals überwunden, darf aber auch nicht dämonisiert werden, weil Dämonisierung von realen Verantwortlichkeiten ablenken könnte. Bilder, die Eichmann während seines Prozesses in einem Glaskasten zeigen, aus dem heraus er Fragen des Staatsanwalts beantwortet, haben nichts Dämonisches. Eichmanns Gesicht erscheint Betrachtern des Prozessmaterials in seiner Alltäglichkeit nur dann rätselhaft, wenn sie es mit der Erwartung anschauen, dass es Homologien zwischen dem Grauen von Auschwitz und der Physiognomie eines Funktionärs des Mordens geben müsste. Analoges gilt für den 9/11-Attentäter Mohammed Atta, dessen offenes Gesicht im Kontrast zur Brutalität der Tat steht.²⁴ Eine solche Bildauffassung wäre magisch, nicht mythisch. Das ›Böse‹ hat keine Physiognomie; es erscheint als *Idee*, nach der Menschen Wirkliches symbolisch ordnen.²⁵ Erst als Kunstwerk erhalten Menschen-Bilder die Signatur einer Idee, die dem Bild zur Form der Reflexion verhilft. Der Mythos lebt so wenig im bloß Erscheinenden, wie das Böse physiognomische Abdrücke im menschlichen Gesicht hinterlässt. Im mythischen Bild, das in Kontrast zum realen Bild treten – und dadurch hervortreten – kann, wird ein Selbst-Bild möglich. Das Böse braucht einen Namen, der auf eine reale Person verweist, an der sich die Unterscheidung von Gut und Böse vollziehen lässt.

5.

Um das Böse zu personalisieren und zu exkommunizieren, muss Schuld an einzelne Menschen adressiert werden. Eichmann hat die Existenz dieses Zusammenhangs bestritten. Seine Verteidigung, die auf Unverantwortlichkeit des Einzelnen für Ab-

23 Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* (1964), 7. Aufl., München 1997; Hans Blumenberg, *Rigorismus der Wahrheit*, hrsg. von Ahlrich Meyer, Berlin 2015, 71–87.

24 Vgl. die Titelseite der *New York Times* vom 13.9.2001.

25 Deshalb versuchen Massenmedien die Ikonografie des Bösen in abstrahierenden Bildern einzufangen, die mit bildkompositorischen Mitteln den Eindruck von rätselhafter Bedrohlichkeit in einem Bildtypus hervorrufen. Beispiele dafür sind etwa das von Karl Strumpf geschossene Foto eines palästinensischen Terroristen bei den Olympischen Spielen in München 1972, das einen verummten Geiselnnehmer des ›Schwarzen September‹ auf einem Balkon zeigt, oder die Abbildung Osama bin Ladens in der *New York Times* vom 16.12.2001. Vgl. dazu Klöckner, *Terror*, 151 ff.

läufe, die er nicht kausal kontrolliert, verweist, hebt die Bedeutung der Kategorie des Bösen im Umkehrbild hervor. Es geht hier weder um Moral noch um Recht, sondern um eine Idee, die sich in der Form des Mythos manifestiert. Ähnlich wie im Falle Eichmanns handelt es sich im Fall des Terrors um die Frage, wer als Inkarnation des Bösen identifiziert und bekämpft wird. Im Selbstverständnis westlicher Kultur kann es nur um den Feind als Verbrecher, mithin um den Feind als Person gehen. Schuld entsteht nicht primär aus Einsicht, sie wird zugesprochen. Darin ist die juristische Verurteilung ein Akt des Souveräns und der politischen Freund-Feind-Unterscheidung analog.

Böses erscheint, wie Gutes, in der Welt als Differenz. Als Phänomen – exemplarisch im Terroranschlag – hält es die Unterscheidung zwischen Gut und Böse in der Welt und ermöglicht damit die Option für das Gute, wie es sich in Recht, Moral oder Gnade ausformuliert. Das Böse stellt die Welt zur Disposition. Deshalb muss es das Gesicht einer Person annehmen. Nur wenn es sozial adressiert wird, gelangt es auf eine Weise in die Welt, dass es von der Gesellschaft ausgeschlossen – radikal negiert – und damit eingeschlossen – kulturell entschärft – werden kann. Ob die adressierte Person sich selbst für verantwortlich hält, ist nebensächlich.²⁶ Personalisierung erweist, wie Hegel hervorhebt, dem Verbrecher als Person Ehre – und behandelt die Tat als kontingent, also als frei.

Wer Freund oder Feind ist, bleibt ein Akt des freien Souveräns – des einzelnen Menschen, der sich zu seinem Leben entscheidet, wie des Staates, dessen Repräsentanten Recht setzen und vollstrecken. Wer der ›Souverän‹ ist, zeigt sich in der Tat. Als *Tat* ist Souveränität in der Welt. Deshalb hält Carl Schmitt sie in letzter Instanz für das Wesen des Politischen: Wann wird das eigene Leben in die Waagschale geworfen, um eine Unterscheidung in der Welt durchzusetzen? Auch der Terroranschlag ist eine solche Tat. Er provoziert die Frage nach dem Wesen der Souveränität. Anders als Carl Schmitt es sieht, begründet die Tat aber nicht nur politische Kollektive, sondern auch menschliche Individualität und die Freiheit, sich gegen den Staat wenden zu können. Ideen von Souveränität, Personalität und Würde greifen ineinander. Die Tat des Souveräns zu vollziehen heißt, Unterscheidungen zu treffen und Wertungen vorzunehmen; es heißt allerdings auch, sich auf keine absolute Autorität, sei sie politisch, rechtlich oder religiös, berufen zu dürfen. Die Figur des Guten bleibt auf den Mythos des Bösen und dessen rituelle Personalisierung angewiesen. Deutlicher kann der Unterschied zwischen islamistischem Terror und westlichem Selbstverständnis kaum sein: Zielt der Terror auf jedermann, richtet die Antwort sich an Einzelne.

26 Dagegen sieht Hannah Arendt das Böse darin, von ›Niemandem‹ begangen worden zu sein: »Das größte begangene Böse ist das Böse, das von Niemandem getan wurde, das heißt, von menschlichen Wesen, die sich weigern, Personen zu sein.« Hannah Arendt, *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*, München/Zürich 2006, 101.