

wurden diese nun durch die Märtyrerposter im Stadtraum sichtbar – und visuell dupliziert. Dass Märtyrerposter während des Bürgerkriegs als Stellvertreter für die Präsenz militärischer Truppen angesehen wurden, belegen auch die ikonoklastischen Angriffe auf die Poster, mit denen die anonymen Bilderstürmer*innen wiederum ihre eigenen Leben aufs Spiel setzten: »These members of the public sometimes risked their lives to tear the posters down, or to deface them, in an effort to reclaim their neighborhoods«¹¹⁸, so schreibt Elias Chad über die Poster-Kämpfe in Beirut, bei denen Märtyrerbild und Körper nahezu gleichwertige Positionen einnahmen und mit ihrer jeweiligen Präsenz Macht über einen bestimmten Stadtteil beanspruchten. Die Operationen der posthum verbreiteten Poster sind folglich nicht nur im Sinne einer Märtyrerwerdung *im Bild* zu verstehen. Mitunter werden die Märtyrerposter auch zu physischen Akteuren im umkämpften Raum und damit ganz direkt in die militanten Geschehnisse eingebunden.

2.6 RAHMENWECHSEL. DAS MÄRTYRERPOSTER IM KUNSTKONTEXT

Die Bildpraxis während des libanesischen Bürgerkriegs macht deutlich, dass der Präsentationsort von entscheidender Bedeutung für die Wirk- und Handlungsmacht der Märtyrerposter ist. Bilder von Selbstmordattentäter*innen werden heute jedoch nicht nur in den umkämpften Gebieten Libanons und Palästinas wahrgenommen, sondern auch im Kunstkontext rezipiert, wie der Verweis auf Rabih Mroués Lecture-Performance bereits zeigte. Obwohl der Märtyrerdiskurs im Nahen Osten politisch wie emotional stark aufgeladen ist und in öffentlichen Debatten häufig noch ein Tabuthema darstellt,¹¹⁹ gibt es einige palästinensische und libanesische Künstler, die sich diese Bilder aneignen und in ihrer Arbeit reflektieren. Inwiefern solche künstlerischen Rahmenwechsel neue Zugänge zu diesen

118 Die wechselseitige Austauschbeziehung zwischen Bild und Körper wurde von Horst Bredekamp auch als »substitutiver Bildakt« beschrieben. Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, S. 171–230.

119 Rabih Mroué schreibt über die libanesischen Märtyrerposter: »Normally, it's taboo to talk about them [...] because it's a taboo to discuss anything having to do with martyrs. They are heroes; they're half saints.« Rabih Mroué: »1000 Words«, *Artforum* 48/3 (2009), S. 194. Ähnliches bemerkt auch Elias Chad: »Yet despite their ubiquity within Lebanese public life, posters of martyrs are not a topic of open discussion. Their silence presence gives them a paradoxical status; they are both commonplace and taboo.« In Chad: »Martyrdom and Mediation«, S. 2.

Märtyrerbildern, speziell zu denen der Selbstmordattentäter*innen, erlauben, soll im Folgenden untersucht werden.

Abbildung 2.21: Ahlam Shibli, untitled (Death no. 22), Al-Am'ari Flüchtlingslager nahe Ramallah, 18.10.2011, Chromogendruck, 38 x 57 cm.



Dass die Neurahmung von Märtyrerpostern im europäischen Kunstkontext nicht immer unproblematisch aufgenommen wurde, zeigen die heftigen Proteste in Reaktion auf eine Ausstellung der palästinensischen Künstlerin Ahlam Shibli.¹²⁰ Im Mai 2013 eröffnete in der Pariser Galerie Jeu de Paume eine Ausstellung, die unter anderem Fotografien aus ihrer Serie *Death* (2011-12) zeigte, für die Shibli über zwei Jahre hinweg die Präsenz von Märtyrerpostern in Nablus und Ramallah dokumentierte. Auf den Postern sind typischerweise die Portraits schwer bewaffneter Männer (seltener auch Frauen) mit Kalaschnikow zu sehen, die in digital bearbeiteten Fotomontagen, neben Abbildungen des Felsendoms, Koranversen oder vor dem Hintergrund anderer Märtyrerportraits erscheinen. Die 68 Fotografien der Serie dokumentieren sowohl die öffentliche Präsentation dieser Poster im Stadtraum, portraituren aber auch den privaten Gebrauch in den Häusern sogenannter

120 Die folgenden Überlegungen basieren auf Verena Straub: »A Gallery of Martyrs – the Martyr in the Gallery: Public Display and the Artistic Appropriation of Martyr Images in the Middle East«, in: Stylianou, Elena und Theopisti Stylianou-Lambert (Hg.): *Museums and Photography: Displaying Death*, London: Routledge 2017, S. 179–199.

Märtyrerfamilien. Die Begleittexte, die in der Ausstellung neben den Fotografien an der Wand angebracht waren, verweisen dabei erneut auf die Bandbreite derer, die in den Postern als Märtyrer*innen verehrt werden: Neben militärisch Unbeteiligten oder Widerstandskämpfer*innen, die in gewaltvollen Auseinandersetzungen vom israelischen Militär getötet wurden, zeigen die Fotografien auch Bilder von Selbstmordattentäter*innen wie Wafa Idris. Ein Ausschnitt desselben Posters, das bereits zu Beginn des Kapitels Thema war, taucht auch in einer der Fotografien wieder auf, die Ahlam Shibli im Haus der Familie von Wafa Idris aufnahm und das dort gerahmt an der Wohnzimmerwand hängt (Abb. 2.21). Von der Plakatierung im Stadtraum, über die politische Agitation während Demonstrationen, bis hin zu familiärer Erinnerungskultur, hat das Poster in Palästina bereits unterschiedliche Rahmungen erfahren. Dass es – vermittelt durch eine Fotografie – nun auch im Kontext einer europäischen Kunstaussstellung auftauchte, warf jedoch ganz neue Fragen auf.

Allein das Ausstellen der fotografierten Märtyrerposter wurde von einigen Ausstellungskritiker*innen als Unterstützung und Glorifizierung der palästinensischen Selbstmordattentate gewertet. Wenige Tage nach der Eröffnung wurde die Ausstellung vom Dachverband der jüdischen Organisationen Frankreichs als »Rechtfertigung für Terrorismus«¹²¹ denunziert. Pro-israelische Gruppierungen forderten die sofortige Schließung der Ausstellung und riefen zu Protesten gegen die Galerie auf, die in den Folgetagen mehrere Bombendrohungen erhielt. Als schließlich auch das französische Kulturministerium eine Stellungnahme von Jeu de Paume verlangte, wurden mit »Warnung« betitelte Schilder in der Ausstellung aufgestellt, die deutlich machen sollten, dass es sich hier weder um Propaganda noch um Unterstützung militanter Gruppen handelte. Die Tafeln beinhalteten auch ein Statement von Ahlam Shibli, mit dem sie den rein dokumentarischen Anspruch ihrer Fotografien betonte, sich gleichzeitig aber einer Bewertung der Märtyrerdarstellungen verweigerte: »I am not a militant. My work is to show, not to denounce or to judge.«¹²² In der Folge wurden auch von Seiten der Kunstkritik Stimmen laut, die zwar die Meinungsfreiheit betonten, gleichzeitig jedoch ethische Zweifel äußerten, ob Poster, in denen Selbstmordattentäter*innen als Märtyrer*innen glorifiziert werden, eine öffentliche Bühne in Kunstinstitutionen erhalten sollten. So schrieb Jürg Altwegg in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: »Dass Hinter-

121 Vgl. die Pressemitteilung des Conseil Représentatif des Institutions Juives de France (CRIF) vom 6. Juni 2013, <http://www.crif.org/fr/lecrifenaction/une-exposition-inacceptable-au-musée-du-jeu-de-paume/> 37353 (zugegriffen am 6.6.2021).

122 Monika Vykoukal: »Review: Ahlam Shibli. Phantom Home«, Springerin 3 (2013), <https://www.springerin.at/2013/3/review/ahlam-shibli/> (zugegriffen am 6.6.2021).

bliebene von Selbstmordattentätern trauern dürfen, ist eine Selbstverständlichkeit. Aber vielleicht gehören diese Szenen nicht unbedingt in ein staatliches Museum.«¹²³ Und auch eine Autorin der Art in America fragte sich »if the questions that ›Death‹ poses are best served by its presentation in the rarefied context of a contemporary art museum«¹²⁴. Die Empörung der Kritiker*innen bringt die Haltung zum Ausdruck, dass allein das Ausstellen der Märtyrerposter zugleich deren Affirmation bedeute. Damit ist ein grundlegender Glaube an die Macht dieser Bilder verbunden, die, ungeachtet der Medien- und Rahmenwechsel, die Verherrlichung der Selbstmordattentäter*innen scheinbar ungebrochen weiterschreiben.

Im Sinne Judith Butlers ist es jedoch gerade die Neukontextualisierung, die eine veränderte moralische Bewertung von Bildern der Gewalt ermöglicht.¹²⁵ Das Beispiel der Folterbilder aus Abu Ghraib hat gezeigt, dass gerade die diskursive Neurahmung der Bilder in den Medien zu einem ethischen Aufschrei geführt hat, der letztlich auch die Verurteilung der Fotograf*innen zur Folge hatte. Von der ursprünglichen Funktion der Aufnahmen, die zu Brutalität im Gefängnis anspornen und als beschämende Waffe gegen die Gefangenen eingesetzt wurden, wendeten sich dieselben Fotografien schließlich gegen die Intentionen der Folternden und wurden zu Zeugnissen für Menschenrechtsverletzungen. Statt einer Wiederholung des sadistischen Blicks ließen die Kontextwechsel neue, kritische Blicke auf die Bilder zu, »[...] and so we probably need to accept that the photograph neither tortures nor redeems, but can be instrumentalized in radically different directions, depending on how it is discursively framed and through what form of media presentation it is displayed.«¹²⁶

Die Folterbilder aus Abu Ghraib wurden schließlich auch als Teil einer von Brian Wallis kuratierten Ausstellung im International Center of Photography in New York ausgestellt und vollzogen damit einen weiteren institutionellen Wechsel in den Kunstraum. Als Urheber*innen der Bilder wurden hier jedoch nicht die eigentlichen Fotograf*innen angegeben, sondern die Medien- und Presseagenturen, die die Bilder erstmals publizierten. Zusammen mit Kommentaren zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Bilder wurden die Fotograf*innen damit selbst zu einem Teil der abgebildeten Szene und als Kompliz*innen der darge-

123 Jürg Altwegg: »Vom Martyrium der Opfer ist keine Rede. Frankreichs Juden protestieren gegen eine Fotoausstellung, die Selbstmordattentäter als Helden feiert«, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.06.2013, S. 31.

124 Kim Bradley: »Review: Ahlam Shibli«, Art in America (2013), <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/ahlam-shibli/> (zugegriffen am 6.6.2021).

125 Butler: *Frames of War*, S. 63–100.

126 Ebd., S. 92.

stellten Foltertaten markiert. Die Neurahmung innerhalb der Ausstellung schuf so die Möglichkeit, dem triumphierenden Blick und den ursprünglichen, beschämenden Funktionen der Bilder einen anderen, kritischen Blick entgegenzusetzen. Butler schreibt: »That scene now becomes the object, and we are not so much directed by the frame as directed toward it with a renewed critical capacity.«¹²⁷

Inwiefern sind Butlers Beobachtungen auf die Fotografien in *Jeu de Paume* übertragbar? Anders als bei den Folterbildern aus Abu Ghraib ist die Grenze zwischen Opfer und Täterschaft bei den palästinensischen Märtyrerpostern weitaus weniger klar zu ziehen, da das Genre nicht zwischen Bildern getöteter Zivilpersonen und Bildern von Selbstmordattentäter*innen unterscheidet. Auch wenn es hier also keineswegs darum gehen soll, die Folterbilder von Abu Ghraib mit den Märtyrerpostern zu vergleichen, lässt sich Butlers Beobachtung für meine Überlegungen fruchtbar machen. Im Fall von Selbstmordattentäter*innen wie Wafa Idris zeigen die Poster zwar nicht die Gewalttat an sich, sind aber ähnlich wie die Abu Ghraib-Bilder an der Glorifizierung der Täter*innen und der Legitimierung ihrer Taten beteiligt. Geht man jedoch mit Judith Butler davon aus, dass dem Bild selbst keine unveränderliche Wirkmacht anheftet, sondern kontextabhängig zu anderen Lesarten und Bewertungen führen kann, kann auch *Jeu de Paume* nicht automatisch als affirmative Bühne für die Verherrlichung von Selbstmordattentaten abgewertet werden. Was die Kritiker*innen der Ausstellung übersahen, war die Tatsache, dass die Fotografien keineswegs die Märtyrerposter *per se* fokussieren, sondern die Art und Weise wie diese im alltäglichen Leben in Palästina präsentiert und wahrgenommen werden.

In der Ausstellung und im Ausstellungskatalog begegnen uns die Märtyrerposter in doppelter Neurahmung: Neben dem institutionellen Wechsel in den Kunstkontext, ist es vor allem der fotografische Blick der Künstlerin, der den Postern neue Deutungshorizonte abgewinnt. Viele Fotografien zeigen von der Sonne vergilbte und verwitterte Märtyrerposter, die das Bild des Märtyrers teilweise nur noch in Papierfetzen zu sehen geben. Mitunter hängen die Poster auch an menschenleeren, verlassen Orten wie der Mauer hinter einem abgerissenen Marktstand (Abb. 2.22). Dies verleiht den Postern eine geradezu melancholische Aura der Vergänglichkeit. Werden die (vorwiegend männlichen) Widerstandskämpfer und Selbstmordattentäter in den Postern als starke Helden dargestellt, die vor militanter Potenz nur so strotzen, entwerfen Shibli Fotografien stattdessen ein Bild des Martyriums, das ephemere, angreifbar und letztlich dem Vergessen preisgegeben ist. Andere Poster rücken hingegen die popkulturelle Rahmung der Märtyrerposter in den Fokus. *Untitled (Death, no. 59)* zeigt ein Märtyrerposter der Fatah,

127 Butler: *Frames of War*, S. 96.

das, umringt von weiteren Postern, an einer Ladentür angebracht wurde.¹²⁸ Direkt neben ihm hängt ein Plakat mit dem Bild von Jassir Arafat. Die Aufschrift »Wir folgen deinem Weg« lässt den Märtyrer als beispielhaften Nachfolger des verstorbenen Fatah-Anführers erscheinen. Direkt unter seinem Poster klebt ein vergilbter Sticker eines Comic-Helden, der mit seinem Arm gerade zum Schlag ausholt, während darunter wiederum das Werbebild einer arabischen Barbiepuppe zu sehen ist, deren Kopf mit einer Kufiya verhüllt ist. Die unmittelbare Platzierung des Märtyrerposters neben Actionheld und Barbie suggeriert, dass dieser zur neuen Identifikationsfigur palästinensischer Jugendlicher geworden ist. Indem der Märtyrer auf einer Ebene mit der Kommerzialisierung des nationalen Widerstands gezeigt wird, wird sein quasi-heiliger Status gleichzeitig in die banale Welt popkultureller Ikonen übersetzt und für kritische Lesarten geöffnet.

Abbildung 2.22 (links) und 2.23 (rechts): Ahlam Shibli, Untitled (Death no. 53), 22.11.2011, 57 x 38 cm (links) und Untitled (Death no. 37), 12.2.2011, 100 x 66,7 cm (rechts), beide: Balata Flüchtlingslager, Chromogendruck.



128 Es handelt sich um eine Fotografie, die am 6. März 2012 im Balata Flüchtlingslager entstanden ist (100 x 66,7cm, Chromogendruck). Siehe die Abbildung in <http://www.ahlamshibli.com/photography/death.htm> (zugegriffen am 6.6.2021).

Abbildung 2.24: Ahlam Shibli, *Untitled (Death no. 33)*, Old Askar Flüchtlingslager, 15.2.2012, Chromogendruck, 38 x 57 cm.



Die Fotografien, die Shibli im Privatraum der Familienangehörigen aufgenommen hat, erzählen wiederum Geschichten, die eher auf persönlicher Ebene anrühren. Ihre dokumentarischen Aufnahmen zeigen die Art und Weise, wie die Bilder Teil der familiären Erinnerungskultur und Trauerarbeit werden. Die Fotografien eröffnen damit Perspektiven, die westlichen Betrachter*innen für gewöhnlich verborgen bleiben. In den Häusern der Angehörigen werden die Märtyrer*innen aus der Serialität ihrer uniformen Darstellung herausgelöst und wieder als Individuen, als Brüder, Väter oder Töchter sichtbar. Der Platz, den sie in ihren Familien hatten, wird nun von den Bildern eingenommen, die mitunter in Lebensgröße neben der Wohnzimmercouch stehen und so Teil des Familienalltags werden. Wenn in *Untitled (Death no. 37)* ein kleiner Junge – möglicherweise der Bruder oder Sohn des Verstorbenen – bewundernd zum lebensgroßen Gemälde des schwer bewaffneten Märtyrers aufblickt, rückt dies gerade die soziale Funktion dieser Bilder in den Vordergrund (Abb. 2.23). Für T. J. Demos veranschaulicht diese Fotografie einen Kommentar, der während der zweiten palästinensischen Intifada häufig wiederholt wurde und der besagte: »For every activist killed, ten more would become involved in life.«¹²⁹ Die Ausweglosigkeit aus diesem scheinbar endlosen Kreislauf

129 T. J. Demos: »Disappearance and Precarity: On the Photography of Ahlam Shibli«, in: MACBA (Museu d'art contemporani de Barcelona), Jeu de Paume und Museu de

weiterer Martyrien ist in vielen Fotografien Ahlam Shiblis präsent. Der allgegenwärtige Tod in Palästina wird durch diese fotografischen Rahmungen keineswegs glorifiziert, sondern mit nachdenklichen Tönen versehen, die gerade die Tragik des Märtyrerkults in den Vordergrund rücken. Teilweise zeigen die Fotografien aber auch unfreiwillig komische Seiten auf den privaten Märtyrerkult im Privatraum der Familien. So etwa, wenn ein Mädchen den goldenen Rahmen des Märtyrerbildes ihres Bruders mit einem bunten Staubwedel reinigt und die verehrte Ikone damit wieder in die Banalität alltäglicher Hausarbeit zurückholt (Abb. 2.24).

Ähnlich wie Judith Butler dies am Beispiel der Abu Ghraib-Ausstellung beschrieben hat, lenkt auch Ahlam Shibli unseren Blick auf die Blicke der Anderen, auf die räumlichen und gesellschaftlichen Kontexte und Rahmen, in denen Märtyrer*innen in Palästina präsentiert und verehrt werden. Statt die Verherrlichung der Dargestellten zu reproduzieren, treten gerade die Ambivalenzen und Brüche des Märtyrerkults in den Vordergrund. Anders als im Fall der in New York ausgestellten Abu Ghraib-Fotografien richten sich Shiblis Fotografien jedoch keineswegs als Waffe gegen die Urheber*innen der Poster. Stattdessen eröffnen die Aufnahmen einen Reflexionsraum, der ganz unterschiedliche und teils widersprüchliche Lesarten zulässt. Indem die Fotografien sowohl kritische als auch empathische Zugänge zu den Verstorbenen und ihren Familien erlauben, verweigern sich die Aufnahmen nicht nur einer Glorifizierung der Dargestellten, sondern auch einer allzu einfachen Feindbild-Projektion. Statt einer Umkehrung des Blicks – wie Butler dies am Beispiel der Folterbilder beschrieben hat – ermöglicht die künstlerische Neurahmung hier eine Multiplikation der Blicke, die nicht zuletzt auch westliche Rezeptions- und Bewertungsmuster herausfordert.

Mit ganz anderen ästhetischen Mitteln holt auch der libanesische Künstler Rabih Mroué Märtyrerposter von der Straße in den Kunstraum. Im Gegensatz zu Ahlam Shibli, die für ihre Arbeiten eine dokumentarische Position beansprucht, zeichnet sich Mroués Ansatz gerade durch betont subjektive Aneignungen aus. In der bereits erwähnten Lecture-Performance *The Inhabitants of Images* (2009) dekonstruiert er die Bildoperation selbst, die den Postern der *Hisbollah* zugrunde liegt. Die Lecture-Performance, in deren Rahmen Mroué seine Argumentation entwickelt, ist ein Format, das der Künstler seit 2004 nutzt. Mroué sitzt dabei an einem Tisch und liest von einem Skript ab, während auf eine Leinwand im Hintergrund Bilder projiziert werden (Abb. 2.25). Der pseudo-wissenschaftliche Gestus des Vortrags verleiht seinen Bildanalysen einen Anspruch auf Wahrheit, die

jedoch kontinuierlich durch persönliche Einwürfe gebrochen werden und teils imaginäre, surreale Wege einschlagen.

Abbildung 2.25: Rabih Mroué, The Inhabitants of Images, Lecture Performance, 2009.



The Inhabitants of Images besteht aus drei Sektionen, in denen Mroué unterschiedliche Bilder gestorbener Märtyrer*innen in den Blick nimmt: von einem imaginären Treffen zwischen Gamal Abdel Nasser und Rafik Hariri in einem Poster, über Bilder säkularer Selbstmordattentäter*innen während des libanesischen Bürgerkriegs, bis hin zu besagten Postern der Hisbollah-Märtyrer, die während des Krieges mit Israel im Juli 2006 ums Leben kamen. Die Omnipräsenz, ebenso wie die uniforme Gestaltung dieser Poster ist für Mroué zunächst nicht überraschend: »In Lebanon, we are used to seeing posters of martyrs, almost everywhere, in any street or area, and belonging to any political party. I also did not notice anything strange about the sameness and identicalness of the posters. This is also something that we used to see in Lebanon [...].«¹³⁰ Bei näherem Hinsehen jedoch identifiziert Mroué den mit einer Militäruniform bekleideten Körper der einzelnen Märtyrer als Kopie ein und desselben Bildes: »Thanks to Photoshop, the head in the original photo is cut and pasted on the readymade body in the poster.«¹³¹ (Vgl. Abb. 2.20). Mroué beschreibt dies als »a very violent, sadistic act, the fact that someone would

130 Mroué: »The Inhabitants of Images«, S. 347.

131 Ebd., S. 349.

willingly cut and mutilate the picture of a dead person, even with good intentions«¹³². Der Angriff auf das Bild wird von Mroué mit einem Angriff auf den Körper des Dargestellten gleichgesetzt. Das erinnert an die ikonoklastischen Akte gegenüber Märtyrerpostern während des libanesischen Bürgerkriegs. Hier ist der »gewaltvolle, sadistische Akt« jedoch in die Gestaltung des Posters selbst eingeschrieben und wird von der eigenen Partei vollzogen, so der argumentative Kniff der Lecture-Performance. Damit suggeriert Mroué, dass die Hisbollah ihre Toten durch die Poster keineswegs zu unsterblichen Märtyrern mache, sondern stattdessen ein zweites Mal gewaltsam töte. Dass die Poster in letzter Konsequenz zum Verschwinden der Individuen beitragen, stellt Mroué auch mit Blick auf die räumliche Anordnung der Poster fest. Wie schon weiter oben beschrieben, folgen die Poster in konstanter Abfolge auf gleicher Höhe aufeinander und werden beim Vorbeifahren als das Bild eines einzigen Märtyrers wahrgenommen: »The speed of motion will erase both the names and the faces.«¹³³ Die »Verstümmelung« der Portraits, die uniforme Gestaltung und serielle Anordnung der Poster sind für Mroué demnach Teil einer Bildoperation, die im unausweichlichen Tod der Dargestellten resultiert. Damit dekonstruiert Mroué die verherrlichende Intention der Poster, die den Märtyrerstatus der Dargestellten – und damit gerade ihr Weiterleben im Jenseits – bezeugen sollen. Die Verwandlung des Individuums in einen überpersönlichen Märtyrer wird von Mroué stattdessen als gewaltvoller, tödlicher Bildakt beschrieben.

In einem weiteren Schritt vollzieht Mroué diese digitale Bildoperation schließlich an seinem eigenen Portraitbild, das er vor den Augen der Zuschauer auf denselben Körper der Hisbollah-Märtyrer montiert: »This is my photo. I will remove my face from it, and put it on this body, as for my own body, I don't need it anymore, so I will put it in the trash, and empty it«¹³⁴, so demonstriert Mroué Schritt für Schritt an seinem Laptop (Abb. 2.26). Er resümiert schließlich: »It is as if I'm witnessing a crime, taking place in a virtual world.«¹³⁵ Dass Mroué sein eigenes Bild in die Reihe der Hisbollah-Kämpfer einfügt und sich mit ihnen gewissermaßen als »Opfer« einer gewaltvollen Bildoperation identifiziert, scheint aus politischer Sicht gewagt. Zugleich führt Mroué jedoch das Virtuelle dieser Bildoperation vor Augen, die offensichtlich ohne Auswirkungen auf seinen realen Körper bleibt und nur im Bild stattfindet. Schon im nächsten Satz wird diese Fiktionalisierung jedoch schon wieder gebrochen, wenn er über die Hisbollah-Poster

132 Mroué: »The Inhabitants of Images«, S. 350.

133 Ebd., S. 354.

134 Ebd., S. 350.

135 Ebd.

mutmaßt: »Personally, I would like to think that these posters are not fabricated, that they are real. And since these picture were never taken in real life, I would propose that they were taken after their death.«¹³⁶ In einem provokativen Gedankenexperiment geht Mroué nun davon aus, dass nach dem Tod der Individuen tatsächlich ein neuer Körper auf die Märtyrer warte. Ein militärischer Körper, der gerade durch seine Gleichheit und Serienproduktion die Dargestellten als Teil einer starken, soliden Armee erscheinen lasse. Seine Argumentation vom Anfang nimmt damit eine überraschende Wendung: Wurde die Montage zunächst als tödliche Bildoperation beschrieben, liefert sie nun scheinbar abbildhafte Evidenz für das Weiterleben der Dargestellten im neuen Körper des Märtyrers. Ultimatives Ziel dieser Poster-Armee von Märtyrern sei schließlich ihre Rückkehr zu den Lebenden, um dort erneut als Märtyrer zu sterben. Die Lecture-Performance führt das Märtyrerposter damit als verwirrende, widersprüchliche Bildoperation vor, bei der nicht nur die Grenzen zwischen Bild und Körper verschwimmen, sondern auch die zwischen Leben und Tod.

Abbildung 2.26: Rabih Mroué, The Inhabitants of Images, Lecture Performance, 2009, Detail.



Mroués Bildanalysen und Gedankenexperimente bieten weder eine klare Dekonstruktion, noch eine klare Sakralisierung der Märtyrerikonen an. Ähnlich wie

136 Mroué: »The Inhabitants of Images«, S. 351.

Ahlam Shibli lässt auch Mroué die Poster der militanten Hisbollah-Kämpfer gerade in ihren Ambivalenzen bestehen und verweigert seinem Publikum eine eindeutige Interpretation oder Bewertung. Das ständige Hin- und Herwechseln zwischen pseudo-wissenschaftlicher Bildanalyse und fiktiven, teils widersprüchlichen Spekulationen hat im Gegensatz zu Shibli jedoch zur Folge, dass der dokumentarische Status der Poster selbst in Zweifel gezogen wird. Es wird zunehmend unklar, was diese Bilder eigentlich zeigen, bezeugen oder erzeugen. Werden Märtyrerposter als Bildzeugnisse verstanden, so wird spätestens hier deutlich, dass es sich dabei um äußerst instabile Zeugnisse handelt. Die Evidenz des Martyriums wird nicht nur im Poster selbst hergestellt – und damit je nach Montage neu definiert und (um)gedeutet. Auch abhängig von Kontext und Rahmung erzeugen die Poster ganz andere ›Wahrheiten‹, die teilweise gebrochen werden und eine kritische Neubewertung des bezeugten Martyriums ermöglichen.

Ein Blick auf die Geschichte der Märtyrerposter von Selbstmordattentäter*innen hat gezeigt, dass Suizidoperationen nicht nur zerstörerische, tödliche und militärische Folgen haben. Sie lösen auch eine Reihe von Bildoperationen aus, die *im* Bild selbst, aber auch durch Handlungen *mit* dem Bild stattfinden. Dienten die Poster der ersten – säkularen wie schiitischen – Selbstmordattentäter*innen vor allem dazu, diese als wiedererkennbare Ikonen zu etablieren, so resultierte die Standardisierung und Serienproduktion von Märtyrerpostern während des libanesischen Bürgerkriegs umgekehrt gerade in einer Entindividualisierung der Gestorbenen. Durch ihre massenhafte Präsenz im Stadtraum markierten die Märtyrerposter hier teilweise sogar geografische Machtansprüche und wurden damit zu Akteuren von Bildoperationen im Raum. Neben den unterschiedlichen Operationen und Praktiken zeigt sich aber auch mit Blick auf Ikonografie und Ästhetik wie heterogen die Darstellungen sind, die von Bildmontagen mit künstlerischem Anspruch bis hin zu generischen Vorlagen reichen. Gerade im Vergleich zwischen den palästinensischen Postern der 1970er Jahre und denen der zweiten Intifada ab 2000 zeigt sich eine grundlegende Wandlung des Märtyrerbildes: Schlossen die früheren säkularen Poster zum Teil an eine transnationale Pop-Ästhetik an, werden heute sogar die Selbstmordattentäter*innen der eigentlich säkularen Fatah in einen islamischen Kontext eingebettet und erscheinen in standardisierten Fotomontagen neben religiösen Symbolen wie dem Felsendom. Mit der Aufnahme von Videotestamenten entstand ab 1985 schließlich ein weiterer Bildtypus, bei dem Suizidattentäter*innen erstmals selbst als Zeug*innen ihres Martyriums auftreten und noch zu Lebzeiten Deutungshoheit über ihr eigenes Bild erlangen. Inwiefern sich die damit verbundenen Bildoperationen von denen der Märtyrerposter unterscheiden, wird im Folgenden zu zeigen sein.

