

sich die Besonderheit dieses audiovisuellen Genres (neben bestimmten ästhetischen und ikonografischen Mustern) gerade – und in besonderem Maße – durch eine ganz eigene Operativität aus. Können die appellativen Operationen als charakteristisch für Propagandabilder allgemein gelten, sind es vor allem die performativen Operationen, die die besondere Handlungsmacht dieser Videoaufnahmen ausmachen.

3.4 »I AM THE FEMALE MARTYR«. VIDEOTESTAMENTE PALÄSTINENSISCHER SELBSTMORDATTENTÄTERINNEN AB 2002

Mit der islamischen Legitimierung des Selbstmordattentats ging noch eine weitere entscheidende Veränderung einher. Anders als die säkularen Parteien, die Frauen und Männer gleichermaßen für Suizidanschläge rekrutierten, waren die Märtyrertod-Operationen der schiitischen Hisbollah ausschließlich Männern vorbehalten.¹⁸¹ Obwohl Mitglieder der Hisbollah die SSNP-Attentäterin Sana Yusif Muhaydli zunächst als schiitische »Blut-Braut« priesen (vgl. S. 117), schienen sie ihre Position schon wenig später wieder zu revidieren. In einem Interview vom 28. Juni 1986 brachte Scheich Abd al-Karim Ubayd, ein Geistlicher der libanesischen Hisbollah, unmissverständlich zum Ausdruck:

»One of the nationalist women asked me, does Islam permit a woman to join in military operations of the resistance to the occupation, and would she go to paradise if she were martyred? The jihad in Islam is forbidden to women except in self-defense and in the absence of men. [...] My answer to this woman was that her jihad was impermissible

181 Folgt man der Darstellung von Amir Taheri, schickte die Hisbollah am 10. März 1985, also vier Wochen vor dem Attentat von Sana Muhaydli, bereits eine weibliche Attentäterin auf eine Selbstmordmission, bei der zwölf israelische Soldaten starben. Taheri zufolge war die 18-jährige Sumayah Saad Angehörige einer weiblichen Kommando-Gruppe der Hisbollah. Taheri: *Holy Terror*, S. 116. Allerdings lässt sich diese Information durch andere Quellen nicht belegen. So sprechen mehrere Presseberichte kurz nach dem Anschlag vom 10. März von einem männlichen Attentäter namens Hazem aka Abu Zenab, vgl. Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST): *Suicide Attack Database*, Attack ID: 1905816468.

regardless of motive or reason. She could not be considered a martyr were she killed, because the view of the law is clear.«¹⁸²

Das nationalistisch-säkulare Verständnis des Martyriums wich einem Bild, das sich streng an frühislamischen Traditionen ausrichtete und auf Männer zugeschnitten war: »Das aus dem Frühislam stammende Konzept des Märtyrertums«, so die Arabistin Friederike Pannewick, beruht ursprünglich »auf einem eindeutig männlich codierten Heldentum und Ehrbewusstsein«¹⁸³. Neben dem kämpferischen Aspekt spielten dabei auch islamische Paradiesvorstellungen eine Rolle, welche die Figur des Märtyrers geschlechtsspezifisch auf männliche Fantasien zuschneiden. Gleich mehrere Koransuren versprechen dem Märtyrer den Eintritt ins Paradies wo »neben Gärten und Weinstöcken gleichaltrige Paradiesjungfrauen mit schwellenden Brüsten« auf ihn warten – Beschreibungen, die in militanten, radikalislamischen Kreisen immer wieder zur Rekrutierung von jungen Männern herangezogen wurden.¹⁸⁴

Auch in den palästinensischen Autonomiegebieten war seit den 1990er Jahren eine zunehmende Islamisierung des Widerstandskampfes zu beobachten, die mit einer klaren Geschlechterordnung einherging. Radikal-sunnitische Organisationen wie der Islamische Dschihad in Palästina oder die Hamas gewannen zunehmend an Bedeutung und verübten ab 1993 Suizidbombenanschläge gegen Israel nach dem Vorbild der Hisbollah. Das erste dieser Serie von Selbstmordattentaten wurde am 16. April 1993 von den Izz ad-Din al-Qassam-Brigaden, dem militanten Arm der Hamas, organisiert und zielte darauf ab, die laufenden Friedensverhandlungen zwischen Arafats PLO und Israel scheitern zu lassen. Es folgte eine ganze Welle von Selbstmordattentaten, die allesamt von Männern der Hamas und des Islamischen Dschihad in Palästina durchgeführt wurden. Häufig richteten sich die Attentate nicht mehr nur gegen israelische Militärstützpunkte, sondern fanden mitten im Zentrum von Tel Aviv oder Jerusalem statt und waren vermehrt gegen Orte des zivilen Lebens gerichtet, wie etwa Linienbusse oder Bushaltestellen. In den sieben Jahren bis zum Ausbruch der zweiten Intifada im September 2000 gab es 26 Selbstmordattentate, bei denen insgesamt 181 Menschen ums Leben

182 Interview mit Scheich Abd al-Karim Ubayd, Al-Safir (Beirut), 28.06.1986, zitiert in Kramer: »Sacrifice and ›Self-Martyrdom‹ in Shi'ite Lebanon«, o.S.

183 Friederike Pannewick: »Tödliche Selbstaufopferung in der arabischen Literatur. Eine Frage von Macht und Ehre?«, in: Christina von Braun u.a. (Hg.): ›Holy War‹ and Gender. ›Gotteskrieg‹ und Geschlecht. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 93–119, hier S. 101.

184 Ebd., S. 93. Vgl. Koransure 78:33.

kamen.¹⁸⁵ Mit seinem provokativen Besuch der für Muslim*innen heiligen al-Aqsa-Moschee am 28. September 2000 löste der damalige israelische Ministerpräsident Ariel Scharon eine heftige Protestwelle aus, die in eine Gewaltspirale von beiden Seiten mündete. Allein im ersten Monat der palästinensischen Aufstände wurden 107 Palästinenser*innen, darunter viele Kinder und Jugendliche, von der israelischen Armee getötet.¹⁸⁶ Auf der anderen Seite griffen radikalislamische palästinensische Gruppen wieder vermehrt zur Waffe des Selbstmordattentats. Bis zum 27. Januar 2002 verübten Hamas und Islamischer Dschihad insgesamt 31 Selbstmordattentate gegen israelische Ziele, die ausnahmslos von Männern durchgeführt wurden.¹⁸⁷

Als sich Wafa Idris am 27. Januar 2002 im Namen der al-Aqsa Märtyrer Brigaden als erste Frau der zweiten Intifada in die Luft sprengte (vgl. Kapitel 2.1), löste dies eine innerpalästinensische Debatte über den Einsatz von weiblichen Märtyrerinnen aus.¹⁸⁸ Führende Vertreter der Hamas reagierten zunächst ablehnend gegenüber dem Attentat. Hamas-Gründer Scheich Ahmad Yassin sprach sich, ähnlich wie zuvor die Hisbollah, gegen einen aktiven militanten Widerstand der palästinensischen Frauen aus und betonte stattdessen: »The woman is the second defence line in the resistance to the occupation. She shelters the fugitive, loses the son, husband and brother, bears the consequences of this, and faces starvation and blockage.«¹⁸⁹ Gegenüber einer der internationalen arabischsprachigen Tageszeitung al-Sharq al-Awsat betonte Yassin außerdem, dass das islamische Gesetz Frauen verbiete, ohne Begleitung eines männlichen Verwandten eine Märtyrertod-Operation durchzuführen.¹⁹⁰ Außerdem, so Yassin weiter, gebe es bei der hohen Anzahl freiwilliger Männer gar keinen Bedarf für weibliche Selbstmordattentäterinnen: »[...] I assert that the current stage does not need women's

185 Vgl. die Statistik in Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST): Suicide Attack Database.

186 Allen: »Polyvalent Politics«, S. 133, Anm. 21.

187 Vgl. die Statistik in Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST): Suicide Attack Database.

188 Die folgende Darstellung beruht in Teilen auf Verena Straub: »Lebende Tote? Die (Selbst-)Inszenierungen der palästinensischen Selbstmordattentäterinnen«, in: Philipp Stoellger und Jens Wolff (Hg.): Bild und Tod. Grundfragen der Bildanthropologie, Bd. I, Tübingen: Mohr Siebeck 2016, S. 401–424; sowie Straub: »The Making and Gendering of a Martyr«.

189 Zitiert nach Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 31.

190 Vgl. Graittl: Sterben als Spektakel, S. 213.

participation in martyrdom operations, like men. We cannot absorb the growing number of applications from youths wanting to carry out martyrdom operations.«¹⁹¹ Von der säkularen Fatah wurde Wafa Idris hingegen schon wenige Tage nach ihrem Anschlag als Ikone der Gleichberechtigung gepriesen. Wie bereits erwähnt, veranstaltete das Fatah-Frauenkomitee am 30. Januar 2002 eine Gedenkfeier zugunsten der Attentäterin, bei der die weiblichen Teilnehmerinnen stolz verkündeten: »Der Dschihad ist nicht nur für Männer!« (vgl. Kapitel 2.1).¹⁹² In den arabischen Medien wurde diese neue weibliche Beteiligung gleichzeitig als Gegenentwurf zur westlichen Emanzipationsbewegung gedeutet.¹⁹³ So schrieb die ägyptische Zeitung *al-Sha'ab* am 1. Februar 2002:

»It's a woman who is showing you today, Muslim women, the meaning of true freedom, with which women's rights activists have tempted you...It's a woman who has now proved that the meaning of women's liberation is to free their body from this world's trials, and to accept death with a powerful brave embrace.«¹⁹⁴

Dasselbe Erklärungsmuster wurde auch von der jordanischen Zeitung *al-Dustur* aufgegriffen, die am 5. Februar schrieb: «Wasn't it the West that kept demanding that the Eastern woman become equal to men? Well, this is how we understand equality.«¹⁹⁵ Die arabischen Zeitungskommentare deuteten die westliche Emanzipationsbewegung als machtpolitische Bevormundung und Gefahr. Mit der weiblichen Selbstmordattentäterin wurde diesem Frauenbild ein anderes, arabisches Konzept von Geschlechtergleichheit entgegengesetzt.

191 Zitiert nach ebd. Graitl bezieht sich dabei auf die englische Übersetzung des arabischen Zeitungsartikels in BBC: «*Hamas Founder on Role of Palestinian Women in Suicide Bombings*«, 02.02.2002.

192 Zitiert nach Pannewick: »Wafa Idris. Eine Selbstmordattentäterin zwischen Nationalheldin und Heiliger«, S. 111.

193 Rivka Yadlin führt etliche Reaktionen aus islamistisch-arabischen Kreisen an, die sich auf diese Argumentationsstruktur stützen. Rivka Yadlin: »Female Martyrdom: The Ultimate Embodiment of Islamic Existence?«, in: Yoram Schweitzer (Hg.): *Female Suicide Bombers. Dying for Equality?*, Tel Aviv 2006, S. 51–61, hier S. 54f.

194 *Al-Sha'ab*, 01.02.2002, zitiert nach ebd., S. 54.

195 *Al-Dustur*, 05.02.2002, zitiert nach ebd.

Das »weibliche« Videotestament?

Dieser neue »feministische Stolz«¹⁹⁶, der sich unter einigen Palästinenserinnen herausbildete, mag vielleicht ein Grund dafür gewesen sein, warum sich auch die Hamas-Aktivistin Darin Abu Aisheh dazu entschloss, dem Vorbild von Wafa Idris nachzueifern – trotz der Ablehnung durch ihre eigene Partei. Während die Märtyrerbilder von Wafa Idris nachträglich aus privaten Familienfotos montiert wurden und in Form von Postern ihre Verbreitung fanden, war Abu Aisheh die erste der palästinensischen Selbstmordattentäterinnen, die ein Videotestament hinterließ, in dem sie sich als »lebende Märtyrerin« bezeichnete.¹⁹⁷ Die 20-jährige Studentin englischer Literatur galt als strenggläubige Muslima und engagierte sich für die radikalislamische Hamas.¹⁹⁸ Nachdem ihr Wunsch, Märtyrerin zu werden jedoch sowohl von der Hamas als auch vom Islamischen Dschihad aufgrund ihres Geschlechts abgelehnt wurde, wandte sie sich an die al-Aqsa Märtyrer Brigaden, in deren Namen sie ihren Anschlag schließlich verübte.¹⁹⁹ Am 27. Februar 2002, genau einen Monat nach dem Attentat von Wafa Idris, fuhr sie mit einer Autobombe in eine israelische Straßensperre unweit von Ramallah und verletzte dabei drei israelische Soldaten.²⁰⁰ Außer ihr selbst kam bei dem Attentat niemand ums Leben. In ihrem Videotestament, das bereits wenige Stunden nach dem Attentat im arabischen Satellitensender ANN ausgestrahlt wurde,²⁰¹ kritisierte Abu Aisheh die konservative Haltung der Hamas gegenüber der Partizipation von Frauen. Sie verkündete in ihrem Videotestament: »Because the role of the Muslim Palestinian woman is no less important than the role of our fighting brothers, I have decided to be the second female martyr to continue in the path that was forged by the

196 Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 35.

197 So schloss sie ihr Videotestament mit den Worten: »Your daughter the living martyr: Daren Muhammad Tawfiq Abu Ayshe.« Eine englische Übersetzung des arabischen Videotestaments findet sich in Hafez: *Manufacturing Human Bombs*, S. 89–90.

198 Vgl. Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 31.

199 Vgl. ebd., S. 28; Brunner: *Männerwaffe Frauenkörper?*, S. 98..

200 Vgl. die internationalen Presseberichte zitiert in Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST): *Suicide Attack Database*, Attack ID: 736217851.

201 Vgl. Sophie Claudet: »More Palestinian Women Suicide Bombers Could be on the Way«, *Agence France Presse*, 28.02.2002, <http://www.metimes.com/2k2/issue2002-9/women/morepalestinianwomen.htm> (zugegriffen am 23.4.2017, nicht mehr verfügbar).

female martyr Wafa al-Idris.«²⁰² Eingeleitet wurde diese Absichtsbekundung mit der Rezitation eines Koranverses (3:195), wodurch Gott verkündet haben soll: »Ich werde keine Handlung unbelohnt lassen (w. verloren gehen lassen), die einer von euch begeht, (gleichviel ob) männlich oder weiblich.«²⁰³ Lorenz Graitl geht in seiner Textanalyse des Testaments davon aus, dass diese Stelle von Abu Aisheh deshalb ausgewählt wurde, »weil sich daraus eine Gleichheit der Geschlechter ableiten lässt und sie so ihr eigenes Handeln unter Berufung auf den Koran legitimieren kann.«²⁰⁴ Vor laufender Kamera betonte Abu Aisheh anschließend, dass die Rolle der Frau nicht länger darauf beschränkt sei, den Tod des Sohnes, Bruders oder Ehemannes zu betrauern. Ihre Worte schienen direkt gegen Yassin gerichtet zu sein, der wenige Wochen zuvor dem weiblichen Widerstand eine sekundäre Bedeutung beimaß und Frauen auf ihre Rolle als Trauernde verwies. Stattdessen rief Abu Aisheh auch die anderen Frauen dazu auf, ihre Körper in »menschliche Bomben« zu verwandeln:

»I call upon my sisters to continue on this path of all those who are free and honorable. [...] The role of the Palestinian woman will no longer be limited to grieving over the death of their husbands, brothers, and fathers; we will transform our bodies into human bombs that spread here and there to demolish the illusion of security for the Israeli people.«²⁰⁵

Im Unterschied zu vorangegangenen Videotestamenten zielte ihr Appell nicht nur darauf ab, Nachahmerinnen zu mobilisieren – es war zugleich als ein Aufruf zu verstehen, das traditionelle Geschlechterverständnis der Hamas und anderer radikal-islamischer Gruppen zu dekonstruieren. Die appellative Bildoperation des Videotestaments erhielt damit eine offensiv genderpolitische Dimension.

Ein iranischer Dokumentarfilm macht einige Sequenzen des Videotestaments auch visuell zugänglich.²⁰⁶ Bekleidet mit einem schwarzen Mantel und einem weißen Hijab liest Abu Aisheh ihr Testament von einem Zettel ab und blickt dabei immer wieder direkt in die Kamera (Abb. 3.19 a).

202 Zitiert nach Hafez: *Manufacturing Human Bombs*, S. 89f.

203 Paret (Hg.): *Der Koran. Kommentar und Konkordanz* von Rudi Paret, Sure 3:195, online abrufbar unter <http://www.corpuscoranicum.de/index/index/sure/3/vers/195> (zugegriffen am 6.6.2021).

204 Graitl: *Sterben als Spektakel*, S. 201.

205 Zitiert nach Hafez: *Manufacturing Human Bombs*, S. 89f.

206 KAM (Komitee zur Achtung der Märtyrer der islamischen Bewegung), *Dähtarān-e Zaitūn*, CD-Rom, Teheran, o.J. Ich danke Britt Ziolkowski für die Hilfe bei der Beschaffung dieses Dokuments.

Abbildung 3.19 a-d: Videotestament von Darin Abu Aisheh, al-Aqsa Märtyrer Brigaden, Aufnahme am oder vor dem 27. Februar 2002, Ausschnitt, 0:57 min, arabisch.



Im Unterschied zu ihren libanesischen Vorgängerinnen war Abu Aisheh die erste Frau, die mit einem Kopftuch vor die Kamera trat und damit ein sichtbares Zeugnis ihres Glaubens ablegte.²⁰⁷ In einer anderen Szene posiert sie mit einer Pistole in der linken Hand und einem Koran in der rechten frontal für der Kamera, wobei sie wie für ein Fotoshooting für kurze Zeit in unterschiedlichen Posen verharrt (Abb. 3.19 b). Eine weitere Szene zeigt die Close-Up-Aufnahme des Emblems der al-Aqsa Märtyrer Brigaden; von dort schwenkt die wacklige Handkamera nach links, wo Darin Abu Aisheh erneut von unten ins Bildfeld tritt. Aus einer knienden Gebetsposition steht sie auf und vollzieht das rituelle Gebet in Richtung Mekka, wobei ihr Körper dieses Mal der Kamera abgewandt ist (Abb. 3.19 c-d). Der Reihe nach werden unterschiedliche Handlungen aufgeführt, die unmittelbar als Reenactments vorangegangener Videotestamente zu erkennen sind. Das rituelle Gebet Richtung Mekka tauchte bereits in den Videotestamenten der Hisbollah auf (vgl. Abb. 3.17 c-d). Das Posieren mit Waffe und Koran avancierte hingegen in

207 Abu Aishehs strenge Religiosität kam auch im gesprochenen Testament immer wieder zum Ausdruck, so hat Lorenz Graitl in seiner Analyse ihres Testaments ausführlich dargestellt. Vgl. Graitl: Sterben als Spektakel, S. 198–211.

den Videotestamenten der Hamas und des Islamischen Dschihad zu einer feststehenden Formel.²⁰⁸

Die Szenen des Videotestaments von Darin Abu Aisheh wurden allesamt vor einem großen weißen Tuch aufgenommen, auf dem verschiedene politische Insignien zu erkennen sind: Das Bildfeld wird links von einer an der Wand hängenden Kufiya begrenzt – dem ikonischen Palästinensertuch, das zum Symbol für den palästinensischen Freiheitskampf geworden war. Auf der rechten Seite ist das Logo der al-Aqsa Märtyrer Brigaden sichtbar, die sich zu diesem Selbstmordattentat bekannten. Gegen Ende des Videoausschnitts rückt ein weiteres Emblem ins Blickfeld, das auf den weiß bespannten Hintergrund gemalt wurde und eine Palästina-Israel-Karte in den Farben der palästinensischen Flagge zeigte (Abb. 3.19 d). Der Bereich, der den besetzten palästinensischen Gebieten im Westjordanland entspricht, wurde mit dem schwarz-weiß karierten Muster der Kufiya ausgefüllt und mit einem Schlitz versehen, hinter dem zwei Augen zu erkennen sind. Aus der personifizierten Landkarte ragt eine Hand, die ein Maschinengewehr umfasst und auf die Kampfbereitschaft der Palästinenser*innen verweist. Unter der Abbildung einer grünen Granate ist schließlich ein roter arabischer Schriftzug zu lesen, der die Urheberschaft dieser Videoinszenierung erneut klarstellt: »al-Aqsa Märtyrer Brigaden, Fatah«. Die nationalistischen Symbole, insbesondere die Allgegenwart der Kufiya, sollten in weiteren Videotestamenten zum Erkennungsmerkmal der al-Aqsa Märtyrer Brigaden werden, die sich damit schon auf den ersten Blick von den Videos ihrer Konkurrenzparteien unterscheiden. Während sich die Hamas-Märtyrer meist vor grünen Parteiflaggen und mit grünem Märtyrerstirnband präsentierten, dominierten die Farben Schwarz und Gold in den Videotestamenten des Islamischen Dschihad in Palästina.²⁰⁹ Die Islamwissenschaftlerin Britt Ziolkowski geht dementsprechend davon aus, dass die Verantwortung für die bildliche Inszenierung dieses Videos bei den Organisator*innen der al-Aqsa Märtyrer Brigaden lag, zumal Abu Aisheh selbst eigentlich Hamas-Sympathisantin war: »Das Video zeigt wohl umso mehr ihre Anpassung an die Aqsa-Märtyrer-Brigade, in deren Namen sie die Märtyreroperation durchführte«²¹⁰, so folgert Ziolkowski.

208 Vgl. dazu etwa die Sammlung von Videotestamenten männlicher palästinensischer Selbstmordattentäter der zweiten Intifada, die Joshua Simon für sein Projekt »Shahids« zusammengestellt hat (DVD, Laufzeit 52:04 min). Ich danke Joshua Simon für die Bereitstellung dieses Materials.

209 Vgl. ebd. Zum typischen Muster der Hamas-Videotestamente siehe auch Abb. 3.25.

210 Ziolkowski: Palästinensische Märtyrerinnen, S. 63.

Abbildung 3.20: Fotografie von Darin Abu Aisheh, von ihrer Familie in Nablus am 28. Februar 2002 verbreitet.



In diesem Zusammenhang ist allerdings eine weitere Serie von Fotografien interessant, die von Abu Aishehs Familie nach dem Attentat veröffentlicht wurde und die kopftuchtragende Frau überraschenderweise mit den grünen Bannern der Hamas zeigt (Abb. 3.20).²¹¹ In ihrer linken Hand hält die Attentäterin ein Messer, das auf ihren eigenen Körper gerichtet ist, während ihr rechter Zeigefinger nach oben weist. Diese Geste kann zum einen als symbolischen Verweis auf den »einen Gott« gedeutet werden,²¹² die geballte rechte Faust mit dem ausgestreckten Zeigefinger

211 Eine zweite Fotografie, die ebenfalls von ihrer Familie verbreitet wurde, zeigt Abu Aisheh in derselben Pose, dieses Mal jedoch mit ernsterem Gesichtsausdruck. Diese Version wurde für die Montagen der Hamas und Fatah (Abb. 2.2 und 2.15) verwendet.

212 Vgl. Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 31.

wird aber auch als islamistisches Zeichen für Sieg gelesen.²¹³ Wie auch die männlichen Hamas-Märtyrer trägt Abu Aisheh ein grünes Stirnband über ihrem Hijab, dessen Inschrift sie als »The Martyr 'Izz al-Din al-Qassam Brigades« ausweist.²¹⁴ Über ihre Schultern legt sich ein weiteres dunkelgrünes Band: Auf der einen Seite ist die Nationalflagge Palästinas zu sehen, die andere Seite ist mit dem Emblem der Hamas verziert, das sich aus zwei gekreuzten Schwertern, einer Abbildung des Felsendoms sowie einer historischen Palästina-Karte zusammensetzt. Auch das grüne Tuch, das rechts hinter ihr an der Wand hängt, ist mit dem Hamas-Symbol geschmückt und folgt der Bildtypologie der männlichen Hamas-Attentäter.

Doch warum stellt sich Abu Aisheh als Märtyrerin jener Organisation dar, die sie wegen ihres Geschlechts für ein Attentat nicht zugelassen hat? Es ist anzunehmen, dass Abu Aisheh für diese Inszenierung selbst verantwortlich war und es sich um eine von der Hamas (zumindest zunächst) nicht autorisierte Aufnahme handelt.²¹⁵ Durch die alternative Inszenierung brachte Abu Aisheh ihre eigentliche Überzeugung zum Ausdruck und lenkte damit die posthume Rezeption ihrer Tat: Sie wollte als Märtyrerin der Hamas und nicht der al-Aqsa Märtyrer Brigaden im Gedächtnis bleiben. Zugleich kann die Produktion eines solchen Bildnisses als bewusste Provokation gegenüber der Hamas gedeutet werden, die sich zu diesem Zeitpunkt noch radikal gegen den Einsatz weiblicher Selbstmordattentäter aussprach. Das Bild selbst wurde hier zu einem machtvollen Instrument mithilfe dessen sich Abu Aisheh der offiziellen Politik der Hamas widersetzte und sich trotz ihres Geschlechts zur Schahida in deren Namen machte. Im Unterschied zu Wafa Idris (Kapitel 2.1) nahm Abu Aisheh hier also die *Erzeugung* ihres Martyriums selbst in die Hand – und brachte das Bild einer Hamas-Märtyrerin in Umlauf, lange bevor die Hamas Frauen für Märtyrertod-Operationen zuließ. Im Sinne einer epistemischen Bildoperation schuf ihr fotografisches Märtyrerzeugnis damit Fakten, die Einfluss auf die Geschlechterpolitiken in Palästina hatten.

Ironischerweise waren es ausgerechnet diese selbstautorisierten Aufnahmen mit fingierter Partei-Affiliation, die nach ihrem Attentat am häufigsten reproduziert wurden. Scheinbar ungeachtet der Tatsache, dass das grüne Märtyrer-

213 Vgl. Hassan: »An Arsenal of Believers«, o.S.: »[...] the islamist sign for victory – right fist with raised forefinger [...]«.

214 Die 'Izz al-Din al-Qassam Brigaden gelten als der militante Arm der Hamas. Englische Übersetzung des arabischen Schriftzugs in Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 31.

215 Die Fotografie wurde angeblich im Haus ihres Onkels aufgenommen, so berichtete die Schwester der Attentäterin, mit der Britt Ziolkowski am 3. Mai 2002 in Ramallah sprach. Ziolkowski: Palästinensische Märtyrerinnen, S. 61.

stirband auf die Konkurrenzpartei verweist, wurde eine der Fotografien (und nicht etwa ein Still aus dem Videotestament) auch von der Fatah für digitale Bildmontagen verwendet (vgl. Abb. 2.15). Die Eigendynamik, die diese spezifische Fotografie auch im Laufe weiterer Postproduktionen entwickelte, ist bemerkenswert. Was als unautorisierte, provokative Aneignung der Hamas-Ikonografie begann, wurde schließlich auch von der Hamas selbst vereinnahmt, als diese ab Januar 2004 ihre bisherige Linie revidierten und ebenfalls begannen, weibliche Selbstmordattentäterinnen einzusetzen (vgl. S. 193f). Trotz der einstigen Ablehnung wurde Abu Aishehs Bild retrospektiv in eine visuelle Genealogie von Märtyrerinnen integriert, die von Hamas-Sympathisierenden gestaltet wurde (vgl. Abb. 2.2). Gerade in dieser dreifachen Bewegung entgegengesetzter Aneignungen offenbart sich die instabile Bedeutung dieser Fotografie, die je nach Kontext mit anderen politischen Absichten verbunden wurde und damit ganz heterogene Bildoperationen auslöste.

Die Ausstattung und das Setting von Abu Aishehs fotografischer Märtyrer-Inszenierung unterscheiden sich zunächst kaum von den Videos der Hamas-Männer. Umso auffälliger erscheint deshalb die ungewöhnliche Waffe in Abu Aisheh Hand. Gegenüber dem Maschinengewehr, das in den meisten Videotestamenten der Hamas zu sehen ist, umgibt das Messer als Tatwaffe eine archaische, anachronistische Aura. Im Zeitalter hochtechnologisierter Kriege stellt das Messer keine ernstzunehmende Bedrohung dar und wird stattdessen als Zeichen der Rückständigkeit gelesen. Im Gegensatz zur Schusswaffe erscheint der Angriff mit dem Messer besonders brachial und körperlich. Warum Darin Abu Aisheh genau diese Waffe gewählt hat, um ihr zukünftiges Sprengstoffattentat zu symbolisieren, kann nicht beantwortet werden. Da die Inszenierung ohne Unterstützung der Hamas erfolgte, stand ihr möglicherweise keine andere Waffe als ›Requisit‹ zur Verfügung. Im Unterschied zu den Videos männlicher Märtyrer, die ihre Gewehre häufig zum Schuss auf den imaginierten Feind ansetzen und dadurch in erster Linie als Aggressoren dargestellt werden,²¹⁶ richtet sich die militante Geste Abu Aishehs gegen sie selbst. Das Messer lenkt den Blick auf ihren eigenen Körper und verweist auf ihn als eigentliche Waffe. Die dem Selbstmord-Attentat zugrunde liegende Dichotomie von Täterschaft und gleichzeitigem Selbstopfer scheint sich hier geschlechterspezifisch aufzuspalten: Liegt die Betonung in den männlichen Videotestamenten auf der Täterschaft, tritt bei Abu Aishehs Fotografie der selbstzerstörerische Opferstatus in den Vordergrund. Obwohl Darin Abu Aisheh in ihrem

216 Vgl. dazu erneut die Videotestamente männlicher palästinensischer Selbstmordattentäter der zweiten Intifada, die Joshua Simon für sein Projekt »Shahids« zusammengestellt hat (DVD, Laufzeit 52:04 min).

wörtlichen Bekenntnis die klassische Rolle der palästinensischen Frau als passiv Trauernde in Frage stellt, bleibt die bildliche Inszenierung – zumindest durch die Hervorhebung des Selbstopfers – typisch weiblichen Mustern verhaftet.²¹⁷

Die auf den ersten Blick bruchlos erscheinende Assimilation der weiblichen Märtyrerin in ein männlich geprägtes Bildschema wird auch in den Darstellungen der nachfolgenden Selbstmordattentäterinnen immer wieder gestört. Die auffälligste Abweichung von den männlichen Bekennervideos zeigt sich in der expliziten, teils scharfen Geschlechterkritik, die ähnlich wie bei Darin Abu Aisheh in den meisten Videotestamenten der Frauen formuliert wird. So übt auch Ayat al-Akhras in ihrem Bekenntnis explizite Kritik an den männlichen Machthabern der arabischen Nachbarländer: »I say to the Arab leaders, Stop sleeping. Stop failing to fulfill your duty. Shame on the Arab armies who are sitting and watching the girls of Palestine fighting while they are asleep. It is intifada until victory.«²¹⁸ Neben ihrem Widerstand gegen die israelische Besatzung soll ihre Tat – als Doppelbotschaft – gleichzeitig als Vorwurf an die arabischen Männer verstanden werden, die eigentlich an ihrer Stelle kämpfen sollten. Ebenso setzt die erste Hamas-Attentäterin Rim Riyashi ihr Videobekenntnis in einen genderpolitischen Kontext. Wie Britt Ziolkowski in ihrer Übersetzung des Textes deutlich macht, wirft Riyashi den muslimischen Männern vor, nur noch so genannte »Halbmänner« zu sein, die die palästinensische Gemeinschaft in »Unterwürfigkeit und Entblößtheit« geführt haben.²¹⁹

Mit Blick auf die bildliche Darstellung kommt Britt Ziolkowski hingegen zu dem Schluss: »Anders als die Testamente scheint es für die Videos und die Fotos keine geschlechterspezifischen Aspekte zu geben. Die Gesichter der Frauen scheinen so austauschbar mit denen der Männer.«²²⁰ Sie resümiert: »Das einzige, womit sich Dārīn und die anderen Frauen von den Männern unterscheiden, ist ihre Kleidung, die allerdings der Konvention entspricht.«²²¹ Obwohl die Inszenierungen der Schahidat grundsätzlich an die der männlichen Vorbilder anknüpfen, macht

217 Die Geschlechterforschung hat deutlich gemacht, dass Frauen in Kriegssituationen typischerweise als Opfer von Gewalt portraitiert werden, während Männern typischerweise die Rolle der Kämpfer und Verteidiger zugesprochen wird. Vgl. Elisabeth Anker, Silvia Arzt, Kirstin Eckstein und Julia Neissl (Hg.): *Männerkrieg und Frauenfrieden: Geschlechterdimensionen in kriegerischen Konflikten*, Wien: Promedia 2003.

218 Zitiert nach Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 29.

219 Zitiert nach Ziolkowski: *Palästinensische Märtyrerinnen*, S. 57.

220 Ebd., S. 122.

221 Ebd., S. 63.

eine genaue Bildanalyse ihrer Videotestamente und Fotografien deutlich, dass diese Beobachtung zu kurz greift.

Abbildung 3.21 a-b: Videotestament von Ayat al-Akhras, al-Aqsa Märtyrer Brigaden, Aufnahme am oder vor dem 29. März 2002, 0:31 min, arabisch.



Zunächst muss die uneinheitliche Verschleierung der Attentäterinnen differenzierter betrachtet werden. Die Beobachtung Ziolkowskis, »dass nur die Frauen mit hiġāb und Mantel vor die Kamera treten«²²², wird mit Blick auf Ayat al-Akhras in Frage gestellt, die in ihrem Videotestament die Kufiya nicht wie einen weiblichen Hijab, sondern auf traditionell männliche Weise um den Kopf gebunden trägt, so dass das Tuch links und rechts locker über ihre Schultern fällt. Das Video, das kurz vor ihrem Selbstmordattentat am 29. März 2002 aufgenommen wurde,²²³ zeigt die 18-Jährige in einem Innenraum stehend, vor einem mit hellen Vorhängen verdeckten Fenster (Abb. 3.21 a-b). Durch das Gegenlicht ist ihre Gestalt manchmal nur dunkel auszumachen, die Zoombewegungen der Kamera lassen ihr Gesicht jedoch mehrmals deutlich ins Bild treten. Abgesehen von der Kufiya verzichtet ihre Inszenierung auf nationale und religiöse Symbole (Felsendom, al-Aqsa-Moschee, Palästina-Karte, Koranverse etc.) oder Attribute (Waffe, Koran), die in den meisten anderen palästinensischen Videotestamenten durchdekliniert werden. Obwohl sich auch in diesem Fall die al-Aqsa Märtyrer Brigaden zur Tat bekannten, erscheint deren Emblem nirgendwo im Bildraum. Die fehlenden Märtyrer-Requisiten lassen darauf schließen, dass al-Akhras' Inszenierung in Eigenregie und ohne die Hilfe der Organisation erfolgte. Die ganze Zeit über hält Akhras einen Zettel in der Hand, von dem sie ihren Text abliest; nur gegen Ende hin hebt

222 Ziolkowski: Palästinensische Märtyrerinnen, S. 122.

223 Ayat al-Akhras sprengte sich am 29. März 2002 in einem Supermarkt in Jerusalem in die Luft und tötete dabei ein siebzehnjähriges israelisches Mädchen.

sie den Kopf und richtet ihre Augen für einige Sekunden in die Kamera. Die in maskuliner Manier getragene Kufiya kann als Betonung der von ihr angeprangerten verkehrten Geschlechterrollen interpretiert werden (»Shame on the Arab armies who are sitting and watching the girls of Palestine fighting while they are asleep«). Die Verschleierung folgt hier also gerade nicht der islamischen Kleidernorm für Frauen, sondern ist als politische Botschaft zu verstehen.

Abbildung 3.22 (links): Ayat al-Akhras, Fotografie am oder vor dem 29. März 2002 entstanden; Abbildung 3.23 (rechts): Leila Khaled, Fotografie aus den 1970er Jahren, unbekannter Fotograf.



Neben der Videoaufnahme hinterließ Ayat al-Akhras eine Fotografie, die vermutlich im selben räumlichen Kontext entstanden ist und die junge Frau ebenfalls mit Kufiya zeigt (Abb. 3.22). Dieses Mal trägt sie das Tuch jedoch nicht auf die traditionell männliche Weise, sondern wie den Hijab der Frauen, der das Haupt vollständig bedeckt, hier aber nur locker um die Schultern geschwungen ist. Trat sie für das Video gänzlich unbewaffnet vor die Kamera, hält sie nun eine Pistole in ihrer Rechten, die in Brusthöhe vor ihrem Körper unbestimmt nach oben weist. Der intensive Blick in die Kamera sowie der leicht geöffnete Mund wirken auf geradezu verführerische Art herausfordernd; gleichzeitig entzieht sie sich durch die körperliche Abwendung den Augen der Betrachtenden. Obwohl die Pistole typischerweise als Zeichen maskuliner Aggression gelesen wird und ihr Posieren mit der Waffe an die männlichen Märtyrerbilder anschließt, greift al-Akhras' kokettierende Körpersprache zusammen mit der Verschleierung auch auf stereotype Inszenierungen des Weiblichen zurück.

Nähert sich al-Akhras mit ihrer Verschleierung im Video männlichen Konventionen an, orientiert sie sich in ihrer Inszenierung für das Foto in erster Linie an einem weiblichen Vorbild: der berühmten Fotografie von Leila Khaled, die durch ihre Beteiligung an zwei Flugzeugentführungen der PFLP in den Jahren 1969 und 1970 als weibliche Ikone des palästinensischen Widerstands in die Geschichte einging. Die bekannteste Darstellung zeigt sie mit einem Gewehr in der Hand und der Kufiya locker um Kopf und Schultern gehüllt (Abb. 3.23). Das Tragen der Kufiya war traditionell ausschließlich Männern vorbehalten und »hat in der palästinensischen Kultur des politischen Widerstands eine ›macho‹-spezifische Aura angenommen«²²⁴, so die Islamwissenschaftlerin Angelika Neuwirth. Durch die prominente Aneignung dieses maskulinen Nationalsymbols rüttelte Khaled erstmals an den geschlechtlich festgeschriebenen Rollen im Widerstandskampf und setzte ein visuelles Exempel der Gleichberechtigung.²²⁵ In der Folge wurde Khaled von den Medien allerdings primär in Bezug auf ihren ›Sexappeal‹ wahrgenommen, der ihr den Ruf als »deadly beauty« oder »pin-up of armed struggle«²²⁶ bescherte – und sie somit wieder in einen stereotypisch weiblichen Bezugsrahmen einbettete.

Nach Leila Khaled avancierte das Bild der bewaffneten, mit einer Kufiya umhüllten Frau in den 1980er-Jahren zu einer bekannten Ikonografie des weiblichen Widerstands und wurde durch zahlreiche Posterdrucke Teil der visuellen Tradition Palästinas.²²⁷ Nationalistische Poster, die erstmals in den 1960er-Jahren von der Palästinensischen Befreiungsorganisation (PLO) gedruckt wurden, bilden bis heute ein wichtiges Mittel der Mobilisierung zum Widerstand und werden

224 Angelika Neuwirth: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift: Biblische und koranische Erinnerungsfiguren im vorderasiatischen Märtyrerdiskurs«, in: Andreas Kraß und Thomas Frank (Hg.): Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums, Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 25–58, hier S. 52.

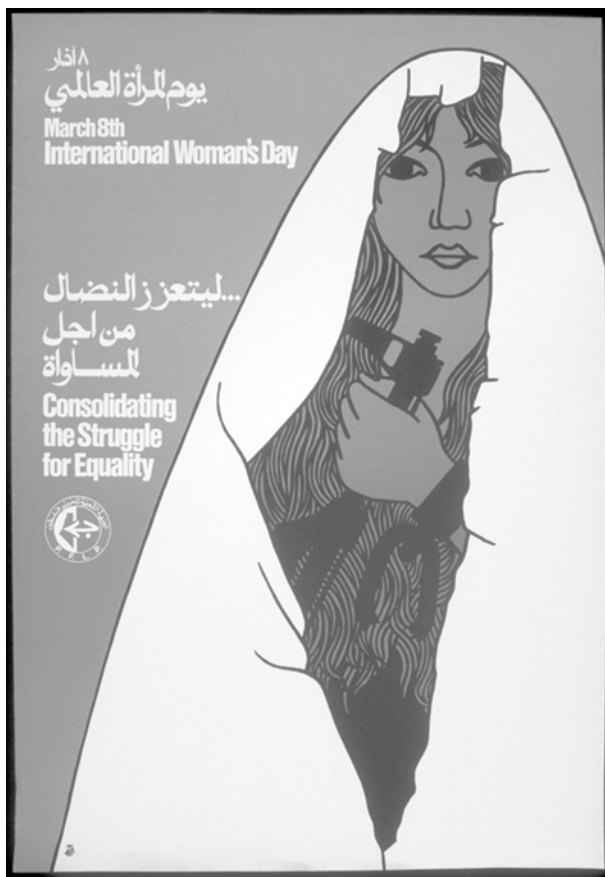
225 Im Interview mit dem Guardian 2001 sagte Leila Khaled rückblickend: »In the beginning, all women had to prove that we could be equal to men in armed struggle, so we wanted to be like men – even in our appearance.« Katherine Viner: »I made the ring from a bullet and the pin of a hand grenade«, The Guardian, 26.01.2001, <http://www.guardian.co.uk/world/2001/jan/26/israel> (zugegriffen am 6.6.2021).

226 Ebd.

227 Das von Dan Walsh gegründete Palestine Poster Project Archive versammelt allein knapp 1500 Poster mit weiblichen Figuren. Die Ikonografie der bewaffneten Frau bildet dabei ein häufig wiederkehrendes Motiv, <http://www.palestineposterproject.org> (zugegriffen am 6.6.2021).

(ähnlich wie die Märtyrerposter) an Hauswände und in öffentliche Einrichtungen gehängt.²²⁸

Abbildung 3.24: Marc Rudin, *Consolidating the Struggle for Equality*, Poster der PFLP, 1985, ca. 58 x 40,5 cm.



228 Vgl. Basma Guthrie: »Embodying a Stateless Nation: A Closer Look at Representations of Palestinian Women in Nationalist Posters – 1960's 1980's« The Palestine Poster Project (2012), S. 1-35, hier S. 6, <http://www.palestineposterproject.org/poster/embodying-a-stateless-nation-a-closer-look-at-representations-of-palestinian-women-in> (zugegriffen am 6.6.2021).

Ein von der PFLP anlässlich des internationalen Frauentages 1985 in Auftrag gegebenes Plakat zeigt eine bewaffnete Frauenfigur mit Schleier, die eindeutige Parallelen zu al-Akhras' Inszenierung erkennen lässt (Abb. 3.24). Die Öffnung des weißen Tuches entspricht den Umrissen des historischen Palästinas, wodurch das Bild einen eindeutig nationalen Kontext bekommt. Durch den Titel *Consolidating the Struggle for Equality* wird der nationale Befreiungskampf hier gleichzeitig mit dem Kampf um Geschlechtergleichheit identifiziert.²²⁹ Am Handgelenk der Frau baumelt eine aufgebrochene Fessel als Zeichen der Befreiung, während ihre Hand ein Maschinengewehr umfasst. Die Waffe wird als Kontrast zur betont femininen Erscheinung der weiblichen Figur inszeniert – ein Gegensatz der auch in al-Akhras' Bild hervorsteht. Wie Basma Guthrie in ihrer Studie dieser Poster deutlich macht, ist das Bild der bewaffneten Frau in der palästinensischen Kultur fest verankert: »While the PLO did not formally encourage women's military participation, many PLO posters portrayed women in arms.«²³⁰ Bild-Symbolik und Realität klaffen dabei jedoch weit auseinander. Eine aktive Beteiligung am bewaffneten Widerstand war für die Frauen bis zur zweiten Intifada nicht vorgesehen und Figuren wie Leila Khaled blieben eine Ausnahme. Mit ihrer Inszenierung stellt sich Ayat al-Akhras eindeutig in diese Bildtradition und nimmt damit Bezug auf den säkularen und teilweise feministisch ausgerichteten Widerstand der 1970er und 1980er Jahre. Das männlich geprägte Bildschema der Videotestamente vermischt sich hier mit der nationalen Ikonografie der kämpfenden Palästinenserin.

Neben der Verschleierung treten in den Bildern weitere Besonderheiten auf, die sich von den Darstellungen der Männer unterscheiden und geschlechterspezifische Elemente einführen. Am auffälligsten ist sicherlich die Verschränkung von Militanz und Mutterschaft. Wenn auch nicht immer auf visueller Ebene vermittelt, so hat sich das Thema in die Tonspuren einiger Videobekennnisse eingeschlichen (siehe dazu auch das Videotestament von Wajdi al-Sayigh, S. 108). Als Attentäterin des Islamischen Dschihad in Palästina sprengte sich Mirfat Mashud am 6. November 2006 in die Luft und hinterließ ein Video, das sich auf den ersten Blick weitgehend in die visuelle Schablone der männlichen Märtyrer des Islamischen

229 1979 verkündete die PFLP, dass die Befreiung der Frau in den nationalen Befreiungskampf mit eingebunden werden sollte. Jedoch stellte dies lediglich ein nachgeordnetes Ziel dar, während Klassengleichheit und der Kampf um Landeigentum die primären Ziele der Befreiung waren. Vgl. Guthrie: »Embodying a Stateless Nation«, S. 18.

230 Ebd., S. 20.

Dschihad einfügte.²³¹ Eine Kalaschnikow fest in der Hand haltend, befindet sich die Attentäterin hinter einem Tisch, auf dem neben anderen schwer definierbaren Gegenständen (vermutlich Granaten) eine Koran Ausgabe liegt. Der Hintergrund wird von einem schwarzen Tuch mit goldenen arabischen Lettern begrenzt, wie es für die Videobekennnisse des Islamischen Dschihad in Palästina bis heute typisch ist. Während die Attentäterin ihr Bekenntnis in ernstem Ton vorliest, sind im Hintergrund lebendige Kinderstimmen zu vernehmen. Eine ähnlich verstörende Verbindung von Mordbekundung und der gleichzeitigen Anwesenheit fröhlich spielender Kinder ist auch in Darin Abu Aishehs Video zu hören. Abu Aisheh hatte keine eigenen Kinder, daher ist zu vermuten, dass es sich hier um Geschwister oder Verwandte handelte. Die Settings der beiden Videoaufnahmen, die eine räumliche Kontextualisierung zunächst verweigern, werden durch diese unscheinbaren Details wieder in einen privathäuslichen – und insbesondere weiblichen – Bezugsrahmen gestellt.

In den Bildern von Rim Riyashi erfährt diese Kollision einen grotesken Höhepunkt. Im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen, die meist alleinstehend und kinderlos starben, war die 22-jährige Riyashi verheiratet und Mutter von zwei Kindern. Mit ihrem Selbstmordattentat auf einen israelischen Checkpoint am 14. Januar 2004 war Riyashi außerdem die erste Märtyrerin der Hamas. Lehnte deren geistiger Führer, Scheich Ahmed Yassin, das weibliche Selbstmordattentat im Januar 2002 noch kategorisch ab, änderte er nun seine Meinung und befürwortete ihre Tat.²³² Wie die Nahost-Historikerin Mira Tzoreff jedoch bemerkt, wurde gleichzeitig durch inoffizielle Quellen bekannt, dass Yassin weibliche Selbstmordattentäterinnen nur dann billigte, wenn diese zuvor die Ehre ihrer Familie »beschmutzt« hatten.²³³ Kurze Zeit nach Rim Riyashis Attentat wurden Gerüchte über eine außereheliche Affäre laut, die Schande über sie und ihre Familie gebracht hätte. Ehemann und Liebhaber beschlossen angeblich gemeinsam, dass das Martyrium für Rim Riyashi der letzte Ausweg darstelle, die Ehre der Familie sowie ihr eigenes Ansehen wiederherzustellen.²³⁴ Die undurchsichtige, von

231 Das Video (1:52 min) wurde von der Autorin am 13.2.2014 von <http://www.dailymotion.com/video/xjo2op> heruntergeladen (nicht mehr verfügbar).

232 Vgl. Mira Tzoreff: »The Palestinian Shahida: National Patriotism, Islamic Feminism, or Social Crisis«, in: Yoram Schweitzer (Hg.): *Female Suicide Bombers. Dying for Equality?*, Tel Aviv 2006, S. 12–23, hier S. 21.

233 Vgl. ebd.

234 So der Bericht des israelischen Sicherheitsdienstes. Zitiert in Mia Bloom: »Terror's Stealth Weapon: Women«, *Los Angeles Times*, 29.11.2005, <http://articles.latimes.com/2005/nov/29/opinion/oe-bloom29> (zugegriffen am 6.6.2021). Ähnlich wurde

Gerüchten durchzogene Quellenlage, wie sie auch bei den anderen Selbstmordattentäterinnen zu beobachten ist, lässt es jedoch nicht zu, eindeutige Schlüsse in Bezug auf die tatsächliche Motivation und Selbstbestimmtheit der Selbstmordattentäterinnen zu ziehen. Anderen Berichten zufolge bezog Yassin eine weitaus pragmatische Position: Während die verschärften Sicherheitsbestimmungen an israelischen Checkpoints dazu führten, dass männliche Attentäter ihre Angriffsziele nur noch schwer erreichten, hätten es Frauen leichter, die Sperren zu passieren und »erfolgreiche« Attentate zu verüben.²³⁵

Das Videobekennnis, das die Hamas nur wenige Stunden nach Rim Riyashis Attentat am 14. Januar 2004 veröffentlichte, folgt der vertrauten Inszenierung früherer (männlicher) Hamas-Videos: Hintergrund und Tisch, vor dem Riyashi wie eine Fernsehsprecherin sitzt, sind vollständig in grüne Tücher gehüllt auf denen Koranverse und das Zeichen der Hamas zu sehen sind (Abb. 3.25). Das grüne Stirnband, das über Riyashis schwarzen Hijab gebunden ist sowie die quer über die Brust gelegte Schärpe zitieren das islamische Glaubensbekenntnis. Auch ein beträchtliches Aufgebot an Waffen fehlt nicht: Auf dem Tisch liegen vier Handgranaten, die links und rechts von zwei länglichen Granatwerfern gesäumt werden. Während Riyashi Verse aus dem Koran und anschließend ihr Testament verliest, umfasst sie mit ihrer linken Hand ein Maschinengewehr. Im Unterschied zu ihren Vorgängerinnen trägt sie zudem eine Militäruniform. Die Uniform suggeriert eine aktive Beteiligung am Straßenkampf, obwohl dies für Frauen während der zweiten Intifada nicht üblich war.²³⁶ Während die Selbstmordattentäterinnen der al-Aqsa Märtyrer Brigaden meist mit Kufiya auftraten und die Attentäterinnen des Islamischen Dschihad streng muslimisch verschleiert blieben, bricht die Militärluft der Hamas-Märtyrerin mit diesen Konventionen und macht stattdessen das Martialische ihrer Tat explizit.

dies auch von einem Hamas-Mitglied berichtet, den Yoram Schweitzer im Gefängnis interviewte. Schweitzer: »Palestinian Female Suicide Bombers: Reality vs. Myth«, S. 29.

235 Vgl. Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«, S. 34.

236 Vgl. Ziolkowski: Palästinensische Märtyrerinnen, S. 29f.

Abbildung 3.25: Videotestament von Rim Riyashi, Hamas, Aufnahme am oder vor dem 14. Januar 2004, arabisch.



Abbildung 3.26: Fotografie von Rim Riyashi mit ihrer Tochter, am 26. Januar 2004 von der Hamas verbreitet.



Demgegenüber stehen eine Reihe von Fotografien, die ebenfalls nach Riyashis Attentat von der Hamas veröffentlicht wurden und sie zusammen mit ihren ein- und dreijährigen Kindern zeigen (Abb. 3.27 a-b).²³⁷ Die zukünftige Attentäterin erscheint darauf in derselben militärischen Bekleidung mit Märtyrersymbolen wie im Video. Das Spielzeuggefährt und die Matratze mit Kissen im Hintergrund markieren die Umgebung eindeutig als privaten Wohnraum, auf dessen Teppichboden die glücklich lächelnde Rim Riyashi mit ihren beiden Kindern sitzt. Die Art und Weise ihrer Zuwendung erscheint zärtlich und fürsorgend; auf einer der Fotografien umarmt Riyashi ihre Tochter und küsst sie – wie zum Abschied – auf die Wange (Abb. 3.27 b). Das Bild dieser liebevollen Mutter-Kind-Beziehung erfährt durch die Anwesenheit der Waffen eine makabre Brechung. Neben dem Gewehr in Riyashis Hand, hält auch das Mädchen einen Granatwerfer wie ein unschuldiges Spielgerät in ihrer Linken. Die Insignien, die auf Riyashis Tat und das kommende Martyrium hinweisen, werden voller Stolz in Szene gesetzt, als ob sie Grund zur Freude darstellten. Der älteren Tochter wurde ebenfalls ein grünes Märtyrerstirnband umgebunden. Dies kann als Hinweis gelesen werden, dass durch die Tat der Mutter auch deren Familienmitglieder eine besondere Würdigung erfahren (ohne dass diese selbst den Märtyrertod sterben).

Abbildung 3.27 a-b: Fotografien von Rim Riyashi mit ihren Kindern, am 26. Januar 2004 von der Hamas verbreitet.



Mediale Bekanntheit erlangten jedoch weniger diese informellen Schnappschüsse, sondern eine weitere Fotografie, die durch ihren streng symmetrischen und formalisierten Bildaufbau besticht. Sie zeigt Riyashi vor demselben grünen Tuch, das

²³⁷ Das Alter der Kinder wird in den verschiedenen Publikationen unterschiedlich angegeben. Von einem ein- und dreijährigen Kind spricht Brunner: *Männerwaffe Frauenkörper?*, S. 105.

auch in ihrem Videotestament zu sehen ist (Abb. 3.26). Auf ihrem linken Arm sitzt die dreijährige Tochter, die erneut eine Handgranate wie ein unschuldiges Spielgerät umklammert. Mutter und Kind blicken direkt in die Kamera, was dieser Szene eine besonders intensive Wirkung verleiht. Die weiße Schrift fungiert als Rahmung des Doppelportraits und das runde Ornament, welches die Worte »Al-lahu Akbar« enthält, erscheint wie ein leicht nach rechts verrutschter Heiligenschein über Riyashis Kopf. Die frontale Stellung vor dem flachen Hintergrund, die Pose des Kindes und der in sich ruhende Gesichtsausdruck der verschleierte Frau evozieren – vielleicht unbeabsichtigt – den christlichen Bildtypus der Madonna-mit-Kind, der in diesem Kontext wie eine Provokation erscheint. Die Inszenierung erschüttert jedoch nicht nur vertraute westliche Bildformeln sondern irritiert (zumindest auf den ersten Blick) auch traditionelle palästinensische Geschlechterrollen. Britt Ziolkowski bemerkt in diesem Zusammenhang: »Vor allem in einer konservativ-traditionellen Gesellschaft, wie man sie in Palästina vorfindet, wird der Betrachter Gewehr und Granate nicht mit seinem Bild von Weiblichkeit und weiblichem Verhalten vereinen können.«²³⁸ Auch wenn diese Beobachtung für den Kontext der zweiten Intifada zutreffen mag, ergibt sich ein ganz anderer Eindruck, wenn man sich erneut der Bildtradition des Landes zuwendet. Gerade in der nationalistischen Kunst Palästinas zeigt sich, dass kämpfende Mütter ein rekurrendes Motiv darstellen.²³⁹ Ein Plakat das 1976 für die Fatah produziert wurde, zeigt etwa die weißen Umriss einer Frau, die vor sich ein Bündel mit einem Baby trägt (Abb. 3.28). Zusätzlich ist um ihren Körper ein Maschinengewehr gebunden, das hinter ihrem Rücken sichtbar wird. Basma Guthrie bemerkt: »This poster seems riddled with ambiguity, with dichotomous representations of childrearing and warfare, as well as domesticity and armed struggle, side-by-side.«²⁴⁰ Gleichzeitig betont sie: »The woman in this poster does not appear prepared for battle. This indicates that the gun and the child share a symbolic rather than literal parallel.«²⁴¹ Auf einem anderen Poster, das 1986 für die PFLP gestaltet wurde, ist eine bewaffnete Frau zu sehen, die zusammen mit ihrem Baby in eine Kufiya gehüllt ist (Abb. 3.29). Während sie mit der einen Hand den Kopf des Kindes schützend umfasst, ragt aus der Öffnung des Tuches ein Gewehrlauf, dem sie mit ihrem wachsamem Auge folgt. Der Titel *The Land* sowie die Kufiya als nationales Symbol charakterisieren die Frau als idealtypische Verkörperung des

238 Ziolkowski: Palästinensische Märtyrerinnen, S. 63.

239 Vgl. Guthrie: »Embodying a Stateless Nation«, S. 13.

240 Ebd., S. 16.

241 Ebd.

weiblichen Widerstandes, deren Aufgaben sowohl die Kindererziehung als auch den bewaffneten Kampf umfassen.

Abbildung 3.28 (links): Adnan al-Sharif: *The Women Struggle a Corner Stone on the Road to Liberation*, Poster der Fatah, 1976;

Abbildung 3.29 (rechts): Marc Rudin, *The Land*, Poster der PFLP, 1986.



Wie die beiden Poster exemplarisch zeigen (und wie zahlreiche weitere Poster aus dem Archiv des Palestine Poster Project belegen),²⁴² waren Mutterschaft und Militanz im Palästina der 1970er und 1980er Jahre symbolisch eng miteinander verknüpft. In Flugblättern der ersten Intifada wurden palästinensische Frauen als »Männerproduktionsmaschinen« (*manabit*) mit »militärischer Gebärmutter« (*batn askari*) bezeichnet.²⁴³ Als »Mütter der Nation« sollten die Frauen in erster Linie zukünftige Kämpfer und Märtyrer gebären.²⁴⁴ Der weibliche Körper wurde als nationale Waffe stilisiert und als demografische Kriegsstrategie gegen Israel eingesetzt, wie Basma Guthrie ausführt.²⁴⁵ Trotz der militärischen Rhetorik und Bildsprache beschränkte sich das Aktionsfeld der Frau während der ersten Intifada

242 Vgl. das Online-Archiv des Palestine Poster Project, <http://www.palestineposterproject.org> (zugegriffen am 6.6.2021).

243 Zitiert in Tzoreff: »The Palestinian Shahida«, S. 13.

244 Ebd.

245 Vgl. Guthrie: »Embodying a Stateless Nation«, S. 17.

jedoch ausschließlich auf den Privatraum und forderte ihre Teilnahme am nationalen Kampf nur innerhalb geschlechtsspezifischer Rollen. Die fotografische Inszenierung Riyashis scheint an diese Bildtradition anzuknüpfen; das Mädchen auf ihrem Arm kann neben dem Gewehr als weitere Waffe in diesem übertragenen Sinne begriffen werden. Allerdings wird die symbolische Militanz hier in die Tat umgesetzt: Als Subversion jenes Märtyrermutter-Ideals der ersten Intifada verwandelt Riyashi ihren Körper in eine Waffe, die nicht nur als »Männerproduktionsmaschine« dient, sondern auch zur Vernichtung von Menschenleben eingesetzt wird. Die Bilder der bewaffneten Märtyrerinnen – so ließe sich folgern – stellen für Palästinenser*innen kein schockierendes Novum dar (wie es aus westlicher Perspektive zunächst erscheinen mag), sondern knüpfen an eine bekannte Darstellungstradition an, die nun allerdings realisiert und damit radikalisiert wird.

Wie die medialen Inszenierungen der Selbstmordattentate von Dalal Mughrabi (1978) oder Sana Muhaydli (1985) gezeigt haben, waren Bilder von weiblichen Märtyrerinnen Anfang des neuen Jahrtausends an sich keineswegs neu. Das eigentlich Neue war nun jedoch, dass das Geschlecht zu einer zentralen Kategorie erhoben und explizit thematisiert wurde. Die Videotestamente der palästinensischen Selbstmordattentäterinnen ab 2002 enthalten teilweise genderpolitische Forderungen und üben offene Kritik an den arabischen Männern. Auch wenn ihre visuellen Inszenierungen zum Großteil auf männliche Vorbilder rekurrieren, knüpfen sie zum Teil auch an palästinensische Frauenbilder der 1970er und 1980er Jahre an und stellen das Bild der Märtyrerin damit in einen (mehr oder weniger expliziten) feministischen Zusammenhang. Insgesamt ergibt sich ein sehr heterogenes Bild der weiblichen Selbstmordattentäterin, das stereotypisch »weibliche« Rollenzuschreibungen auch reproduziert, beispielsweise in der Betonung des Opferstatus bei Darin Abu Aisheh. Die von Ziolkowski formulierte Annahme, die Märtyrerportraits der Frauen reihten sich unterschiedslos in die ikonografische Tradition der Männer ein, ist vor diesem Hintergrund nicht haltbar, übersieht sie doch eine Reihe von Elementen, die ganz im Gegenteil typisch »weiblichen« Darstellungskonventionen folgen. Mit dem Motiv der Mutterschaft wurde etwa ein grundlegend neues Element in die Märtyrerikonografie eingeführt, das exklusiv auf weibliche Werte zugeschnitten ist. Bei den Bildern der Frauen handelt es sich also nicht nur um Imitationen der männlichen Märtyrer-Inszenierungen, sondern um eine Hybridisierung verschiedener Bildtraditionen und Geschlechterrollen. Die Portraits der Attentäterinnen konfrontieren uns mit einem Frauenbild, das zwischen Mutterschaft und militanter Gewalt, betonter Weichheit und kompromissloser Kampfbereitschaft changiert.

Digitale und künstlerische Postproduktionen

Wurden die Videotestamente libanesischer Selbstmordattentäter*innen zunächst in den regionalen Nachrichten, über eigene Fernsehkanäle (zum Beispiel Hisbolahs al-Manar) oder durch den Verkauf von Videokassetten verbreitet, zirkulieren die palästinensischen Märtyreraufnahmen seit der zweiten Intifada fast ausschließlich im Internet.²⁴⁶ Sie werden auf den Webseiten der verantwortlichen Organisationen gepostet, auf YouTube, Facebook und Twitter hochgeladen oder in einschlägigen Foren geteilt. Videotestamente und Märtyrerfotografien, die von den verantwortlichen Parteien ins Netz gestellt werden, können prinzipiell von jedem internetfähigen Computer und Smartphone aus heruntergeladen, bearbeitet und neu in Umlauf gebracht werden, was einen kontinuierlichen Prozess des Austausches und der Wiederaneignung der Bilder zur Folge hat. Das gilt insbesondere für die Bilder weiblicher Selbstmordattentäterinnen ab 2002, über die in arabischen wie in westlichen Medien mit großem Interesse berichtet wurde.²⁴⁷ Die (Selbst-)Inszenierungen der Frauen lösten eine regelrechte Kaskade an digitalen Bildmontagen aus, die von affirmativen ›Tribute Songs‹ auf YouTube bis hin zu radikalen Neukontextualisierungen reichten und den palästinensischen Märtyrerkult mit westlichen Geschlechterdiskursen in Verbindung brachten.

Die Macht der Bilder im digitalen Zeitalter, so argumentiert der Kunsttheoretiker und Kurator Nicolas Bourriaud, liegt nicht mehr allein in ihrer Produktion, sondern zunehmend im Bereich der Postproduktion. Damit bezieht sich Bourriaud auf einen technischen Terminus der Fernseh-, Film- und Videoproduktion, der sämtliche Nachbearbeitungsprozesse wie Bildmontage, Untertitelung, Voiceover sowie das Hinzufügen bestimmter Special Effects umfasst. Jedem Bildprodukt

246 Teile dieses Unterkapitels basieren auf Verena Straub: »Digitale Postproduktionen. Die Zirkulation von Bildern palästinensischer Selbstmordattentäterinnen im Internet, in: Isabelle Busch, Uwe Fleckner und Judith Waldmann (Hg.): Nähe auf Distanz. Eindynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Berlin: De Gruyter 2020, S. 157–175.

247 Dies haben zahlreiche Medienanalysen eindrücklich gezeigt. Vgl. Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«; Avi Issacharoff: »The Palestinian and Israeli Media on Femal Suicide Terrorists«, in: Yoram Schweitzer (Hg.): Female Suicide Bombers. Dying for Equality?, Tel Aviv 2006, S. 43–50; Naaman: »Brides of Palestine/Angels of Death«; Brigitte L. Nacos: »The Portrayal of Female Terrorists in the Media: Similar Framing Patterns in the News Coverage of Women in Politics and Terrorism«, Studies in Conflict & Terrorism 28 (2005), S. 413–419.

gehen folglich schon eine Vielzahl von Bearbeitungen voraus, was die Existenz eines ›ursprünglichen‹, abgeschlossenen oder ›originalen‹ Werks in Frage stellt. Ausgehend von der Beobachtung, dass auch zeitgenössische Künstler*innen zunehmend auf Techniken der Postproduktion zurückgreifen, indem sie beispielsweise vorgefundenes Bildmaterial ›remixen‹, erweitert Bourriaud den technischen Terminus im Hinblick auf sein kritisches Potenzial. Auch wenn künstlerische Praktiken des Zitierens, der Aneignung von Bildmaterial und des *Détournements* keineswegs erst mit der Zirkulation der Bilder im Internet auftauchten, erreichten sie dort eine neue Stufe.²⁴⁸ Die »Kunst der Postproduktion« im digitalen Zeitalter arbeite, so Bourriaud, nicht mehr auf der Basis von Bildern als »Rohmaterial« sondern ausgehend von Bildern, die bereits auf dem kulturellen Markt zirkulieren und durch andere Bilder geprägt, durch Aneignungen und Bearbeitungen geformt und damit immer schon postproduziert sind.²⁴⁹ Jede neue Postproduktion, jedes Sampling, jede Montage wird dann zum Ausgangspunkt neuer Bearbeitungen, wobei das Bild nicht mehr als fertiges Produkt zu begreifen ist, sondern als »site of navigation«²⁵⁰ (Navigationsort), als Portal und Auslöser immer neuer Bild-Aktivitäten. Die Schnelligkeit und Simultanität, mit der diese Prozesse ablaufen, wird durch die interaktive Struktur des Webs 2.0 auf nie zuvor dagewesene Weise potenziert. Traditionelle Unterscheidungen zwischen Produktion und Konsumtion, zwischen Schöpfung und Kopie, zwischen Readymade und Original lösen sich dabei immer mehr auf. Mehr noch als der Begriff der Appropriation, der Bourriaud zufolge immer noch von einem originalen ›Besitzer‹ des Bildes ausgeht, wird das Konzept der Postproduktion einem kollektiven Ideal des ›Sharing‹, des konstanten In-Bewegung-Setzens von Bildern gerechter.²⁵¹

Was Bourriaud vor allem anhand künstlerischer Strategien zeigt, trifft auch auf den politischen Umgang mit digitalen Bildern zu – so soll im Folgenden deutlich werden. Schon die veröffentlichten Fotografien und Videotestamente der Selbstmordattentäterinnen, die von den verantwortlichen Parteien meist nachträglich geschnitten, mit digitalen Parteiemblemen, Überschriften und teilweise mit englischen Untertiteln versehen werden, sind Ergebnis etlicher Bearbeitungsprozesse. Wie die Beispiele von Wafa Idris und Darin Abu Aisheh bereits gezeigt

248 *Détournement* ist ein Begriff, der von der Situationistischen Internationale um Guy Debord geprägt wurde und unter anderem die Zweckentfremdung von Bildern durch veränderten Gebrauch meint.

249 Nicolas Bourriaud: *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, 2. Aufl., New York: Lukas & Sternberg 2007, S. 13.

250 Ebd., S. 19.

251 Ebd., S. 11.

haben, waren ihre Märtyrerbilder von Anfang an Teil widersprüchlicher Aneignungsprozesse, bzw. Postproduktionen.

Dank weit verbreiteter Bildbearbeitungssoftwares wie Adobe Photoshop oder Apple Final Cut können aber nicht nur militante Organisationen, sondern auch private Internet-User*innen ohne große technische Vorkenntnisse die Aufnahmen der Selbstmordattentäterinnen bearbeiten und mit wenigen Klicks neu kontextualisieren. Ausgehend von Bourriauds Überlegungen lässt sich das Bild der Selbstmordattentäterin daher als kollektiver, fluider und damit instabiler Prozess von Bedeutungszuschreibungen fassen. Die einzelnen Bilder sind nicht als Endpunkte zu begreifen, sondern stellen lediglich Stationen in einer Reihe von Bildbearbeitungen dar. Im Internet verbreitete Märtyrermontagen, die prinzipiell von jeder Person, überall auf der Welt hergestellt und weiterbearbeitet werden können, sind damit ebenso aktiv an der Konstitution der Selbstmordattentäterin als Märtyrerin (dem ›Erzeugen‹ ihres Martyriums) beteiligt wie die Bilder der militanten Parteien selbst.

Als anonyme *Post-Post*produktion der bereits besprochenen Hamas-Genealogie (Abb. 2.2, S. 47) kursierte im Netz eine leicht veränderte Montage, die durch zwei weitere Attentäterinnen aus dem Jahr 2006 ergänzt wurde (Abb. 3.30).²⁵² Während die teils retuschierten Hijabs der Hamas-Montage bestehen blieben, wurden sowohl die grünen Stirnbänder der Hamas, als auch die gold-schwarzen des Islamischen Dschihad restlos von den Portraits entfernt. Die Portraits erscheinen nicht mehr eingebettet in die *corporate identity* einer bestimmten Partei, sondern in einer transzendentalen Umgebung, die sich einem konkret politischen Zusammenhang verweigert. Statt des grünen Hintergrunds, der auf die visuelle Identität der Hamas verweist, werden die Attentäterinnen nun vor einem violetten Farbverlauf präsentiert. Der vordere linke Bildrand wird zudem von einer Blumenranke begrenzt, die als Verweis auf den Eintritt ins Paradies zu lesen ist. Der Titel weist die Dargestellten als »Leuchttürme auf dem Weg ins Licht« aus, was diese Paradiessymbolik zusätzlich unterstreicht. Im Gegensatz zu den digitalen Montagen der Fatah und Hamas, die mit integrierten Parteiemblemen und der Verbreitung durch parteieigene Social-Media-Kanäle ihre Autorschaft zum Ausdruck bringen, sind Urheberschaft und Entstehungskontext dieses Bildes kaum nachzuvollziehen. 2008 wurde es zusammen mit anderen Bildern palästinensischer Selbstmordattentäterinnen im arabischen Forum »Die Welt der Frauen« von einer

252 In erster Reihe ist nun die 64-jährige Fatimah Omar Mahmoud Al-Najar zu sehen, die am 23. November 2006 ein Selbstmordattentat für die Hamas verübte; hinten rechts erscheint zusätzlich das Bild von Mirfat Mashud, die am 6. November 2006 ein Selbstmordattentat im Namen des Islamischen Dschihad in Palästina verübte.

Person aus Saudi-Arabien gepostet; 2011 tauchte dieselbe Montage auf einem ägyptischen Blog zusammen mit Märtyrerbildern der ägyptischen Proteste auf.²⁵³ Schließlich kursierte die Montage auch als Teil mehrerer Clips auf YouTube, in denen sämtliche Bilder palästinensischer Selbstmordattentäterinnen wie in einer Ehrenprozession aufeinander folgen.²⁵⁴ Mit Liedern und kämpferischen Gesängen unterlegt, verstehen sich solche Clips häufig als ›Tribute Songs‹ für die palästinensischen Märtyrerinnen und werden von anonymen Sympathisant*innen erstellt und hochgeladen.

Abbildung 3.30: Anonyme, undatierte Montage mit Fotos palästinensischer Selbstmordattentäterinnen (2002-2006).



253 Vgl. <http://www.4women.co/t100073.html> (zugegriffen am 14. 5. 2016, nicht mehr verfügbar) und <http://e7sasmero.blogspot.de> (zugegriffen am 6.6.2021).

254 Vgl. eine als »Tribute Song to Female Palestinian Martyr« betitelte Montage, die am 9.9.2009 von »2007Revolution« auf YouTube geladen wurde: <http://www.youtube.com/watch?v=sfRpEbCJohU> (zugegriffen am 30.9.2012, nicht mehr verfügbar).

Allein diese Beispiele machen deutlich, dass sich die Postproduktionen der palästinensischen Selbstmordattentäterinnen als transnationale Phänomene beschreiben lassen, die sich jenseits regionalpolitischer Ziele wie Memes im Internet verbreiten. Durch das Posten der Bilder realisiert sich einerseits eine internationale Gemeinschaft der Solidarisierung mit dem militanten Widerstand palästinensischer Frauen, gleichzeitig scheinen die Bilder aber auch in den Kontext anderer politischer Zusammenhänge gestellt zu werden (wie am ägyptischen Beispiel deutlich wird). Mit Nicholas Mirzoeff lässt sich hier auch von einer »Deterritorialisierung«²⁵⁵ der Bilder sprechen, die durch unterschiedlichste gesellschaftliche und kulturelle Kontexte wandern und dadurch ihre Bedeutung verändern. Im Gegensatz zu den Fatah- und Hamas-Montagen (Abb. 2.2 und Abb. 2.15), deren Bildpolitiken in lokale Machtpolitiken eingebunden sind, werden die Kontexte dieser meist anonymen Postproduktionen zunehmend diffus. Gerade in Zeiten der digitalen Zirkulation der Videotestamente und Märtyrerfotografien im Internet sind die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption nicht mehr klar voneinander zu trennen und Bildphänomene lassen sich am besten als kontinuierliche Bewegung von Postproduktionen fassen.

Mit der weltweiten Verbreitung der Videotestamente, Fotografien und Montagen im Internet wurden die Bilder palästinensischer Selbstmordattentäterinnen zunehmend auch in nicht-arabischsprachigen Kontexten rezipiert. In westlichen Medien lösten die Bilder der Selbstmordattentäterinnen ab 2002 in erster Linie Reaktionen der Verwunderung und des Schocks aus. Wie etliche Analysen der westlichen Berichterstattung bereits ausführlich gezeigt haben, wurde das Auftreten weiblicher Selbstmordattentäterinnen als »Anomalie« und Abweichung von einem traditionellen Frauenbild angesehen, das muslimischen Gesellschaften vom Westen häufig zugeschrieben wird.²⁵⁶ Die ungleich höhere Aufmerksamkeit, die den weiblichen Selbstmordattentäterinnen im Vergleich zu ihren männlichen Mitstreitern in westlichen Medien zukam, verdeutlicht, dass das Bild der Selbstmordattentäterin offenbar immer noch spektakulärer und erklärungsbedürftiger

255 Nicholas Mirzoeff: »Von Bildern und Helden. Sichtbarkeit im Krieg der Bilder«, in: Lydia Hausteil, Bernd M. Scherer und Martin Hager (Hg.): *Feindbilder: Ideologien und visuelle Strategien der Kulturen*, Göttingen: Wallstein 2007, S. 135–156.

256 Zur westlichen Berichterstattung über die palästinensischen Selbstmordattentäterinnen vgl. Brunner: *Männerwaffe Frauenkörper?*; Issacharoff: »The Palestinian and Israeli Media on Femal Suicide Terrorists«; Naaman: »Brides of Palestine/Angels of Death«; Nacos: »The Portrayal of Female Terrorists in the Media: Similar Framing Patterns in the News Coverage of Women in Politics and Terrorism«; Yadlin: »Female Martyrdom: The Ultimate Embodiment of Islamic Existence?«

erscheint. Im Unterschied zu den männlichen Selbstmordattentätern, deren politisch-religiöse Motivation als selbstverständlich galt, wurde bei den Frauen immer auch nach persönlichen Beweggründen und psychologischen Erklärungsmustern gesucht.²⁵⁷ Neben dem äußeren Erscheinungsbild beschäftigten sich westliche und israelische Medien geradezu obsessiv mit dem sozialen Hintergrund der Attentäterinnen, mit individuellen Problemen (wie Scheidung oder unerfülltem Kinderwunsch) und traumatischen Erfahrungen (wie dem Tod von Familienangehörigen).²⁵⁸ Etliche journalistische wie akademische Texte stellten die Frauen zudem weniger als Täterinnen, sondern als Opfer patriarchaler Strukturen dar, als hilflose Waffen in Männerhand, die von den Drahtziehern manipuliert und missbraucht wurden.²⁵⁹ Eine rein politische Motivation wurde den Frauen dadurch häufig abgesprochen, stattdessen wurden sie wieder in stereotypisch weibliche und orientalistische Narrative eingepasst.

Ähnliches lässt sich über die meisten Kunstwerke sagen, die als Reaktion auf die weiblichen Selbstmordattentäterinnen entstanden sind. Grundsätzlich lassen sich zwei künstlerische Tendenzen erkennen, die die Frauen entweder sexualisieren oder mythisch überhöhen. Werke wie die *Suicide Bomber Barbie* (2002) des britischen Künstlers Simon Tyszko oder die *Global Pinup Drawings* (2008) von Ivana Spinelli setzen auf eine Kollision zwischen der sexualisierten Bildsprache der Werbe- und Modewelt und dem weiblichen Selbstmordattentat, das angeblich zu einer »lifestyle choice«²⁶⁰ für junge Palästinenserinnen geworden sei. Auch der

257 Vgl. Brunner: Männerwaffe Frauenkörper?, S. 108; Issacharoff: »The Palestinian and Israeli Media on Femal Suicide Terrorists«, S. 43f.; Naaman: »Brides of Palestine/Angels of Death«, S. 936.

258 Vgl. Issacharoff: »The Palestinian and Israeli Media on Femal Suicide Terrorists«, S. 43f.; Nacos: »The Portrayal of Female Terrorists in the Media: Similar Framing Patterns in the News Coverage of Women in Politics and Terrorism«, S. 438f.

259 Als paradigmatisch kann hierfür das Buch der Journalistin Barbara Victor gelten, die Selbstmordattentäterinnen als »example of the exploitation of women taken to a cynical and lethal extreme« rahmt. Barbara Victor: *Army of Roses: Inside the World of Palestinian Women Suicide Bombers*, Emmaus: Rodale 2003, S. 8. Dorit Naaman nennt aber auch akademische feministische Positionen wie die von Andrea Dworkin oder Mia Bloom, die sich einer ähnlichen Argumentation bedienen. Vgl. Naaman: »Brides of Palestine/Angels of Death«, S. 943. Vgl. dazu auch Brunner: Männerwaffe Frauenkörper?, S. 23f.

260 Institute of Contemporary Arts (ICA): »Simon Tyszko, Suicide Bomber Barbie«, London 2002, in Simon Tyszko: »Suicide Bomber Barbie«, <http://www.theculture.net/barbie/index.html#texts> (zugegriffen am 6.6.2021). Zu den Global Pinup

norwegische Künstler Stahl Stenslie rahmte das Selbstmordattentat als Modeerscheinung, als »fashionable phenomenon«²⁶¹. Für seine Performance *S.U.F.I. – Suicide Fashion International* (2005) entwarf er »suizidtaugliche« und hypersexualisierte Kleidungsstücke, mit denen die Attentäterinnen selbst noch im Tod gut aussehen sollten (»looking great while dying«).²⁶² Auch wenn die Werke als Kritik an der Glorifizierung der Selbstmordattentäterinnen angelegt sind, kommen sie kaum über einen oberflächlichen Schockeffekt hinaus. Durch die Verschränkung von Sex und Gewalt zielen diese Werke auf eine Provokation ab, die letzten Endes auf gewohnten westlichen Bildklischees beruht, die Kelly Oliver folgendermaßen beschrieben hat: »Indeed, the association between sex and violence trades on stereotypical images and myths of dangerous or threatening women upon which our culture was, and continues to be, built.«²⁶³ Statt einer Bildkritik wird die Darstellung der Selbstmordattentäterin in einen radikalen »Chic« überführt. Zusätzlich wird die hypersexualisierte Selbstmordattentäterin wieder einem klischeehaft »männlichen« Blick unterworfen: Vom Täter-Subjekt wird sie in ein Sex-Objekt verwandelt, von dem keine ernstzunehmende Gefahr ausgeht. Dabei werden nicht zuletzt die genderkritischen Kommentare ignoriert, die die Attentäterinnen selbst in ihren Videotestamenten formulieren und die sich solchen Projektionen eigentlich widersetzen.

Als eigentliche Postproduktionen im Bourriaud'schen Sinne können schließlich diejenigen künstlerischen Arbeiten gelten, die von den Fotos und Videos der Attentäterinnen selbst ausgehen – und damit eine weitere Stufe der kontinuierlichen Bearbeitung dieser Bilder darstellen. Die Portraitfotografie von Hanadi Jaradat diente als Ausgangspunkt einer Installation, die 2004 in Stockholm gezeigt wurde und einen regelrechten Skandal auslöste. Das Werk des israelisch-schwedischen Künstlerpaares Dror Feiler und Gunilla Sköld-Feiler wurde bei der

Drawings von Ivana Spinelli siehe Manon Slome: »The Aesthetics of Terror«, in: Slome/Simon: *The Aesthetics of Terror*, S. 8–29, hier S. 18.

- 261 Die Performance wurde als Teil des »Touch Me« Festivals 2005 in Zagreb, Kroatien präsentiert. Im Pressetext hieß es: »In this post-catastrophe decade of the 911, suicide has become a fashionable phenomenon.« In: <http://www.kontejner.org/sufi-suicide-fashion-international-presents-ka-boom-edition-english> (zugegriffen am 26.9.2012, nicht mehr verfügbar).
- 262 »The S.U.F.I. project is developing fashion clothing custom fit for suicide. All models are quality controlled and fully functional. Six to ten models will be presented at the Zagreb venue, looking great while dying.« In ebd.
- 263 Kelly Oliver: *Women as Weapons of War: Iraq, Sex, and the Media*, New York: Columbia University Press 2007, S. 3.

Ausstellungseröffnung in Stockholm vom israelischen Botschafter attackiert und beschädigt. Die Installation *Schneeweiß und der Wahnsinn der Wahrheit* (schwedisch: *Snövit och sanningens vansinne*) bestand aus einem langen, rechteckigen Pool, der mit blutrot gefärbtem Wasser gefüllt war und in Kontrast zur schneebedeckten Umgebung des Museumsgartens stand.²⁶⁴ In der Mitte des Pools schwamm ein kleines weißes Boot, dem die Künstler den Namen »Snövit« (»Schneeweiß«, bzw. »Schneewittchen«) gaben und das ein Portraitbild von Hanadi Jaradat trug. Die 27-jährige Jurastudentin aus Jenin verübte am 4. Oktober 2003 ein Selbstmordattentat mit einem Sprengstoffgürtel im Namen des Islamischen Dschihad in Palästina. Der Anschlag auf das Restaurant Maxim in Haifa kostete 21 Menschen das Leben, darunter vier Kinder; 51 weitere Personen wurden schwer verletzt.²⁶⁵ Bei der Portraitaufnahme handelt es sich nicht um ihre Märtyrer-Inszenierung, sondern um ein privates Passbild, auf dem Jaradat mit rot geschminkten Lippen und schwarzem Kopftuch in die Kamera lächelt, was die Künstler*innen offenbar an die Märchenfigur Schneewittchen erinnerte.²⁶⁶ Das Bild der Selbstmordattentäterin wurde durch diese Neurahmung einmal mehr in Bewegung versetzt und mit dem Bedeutungshorizont der westlichen Märchenwelt verschränkt. Die Texte an den Wänden verwoben israelische Presseberichte über Hanadi Jaradat mit Auszügen aus dem Märchen der Gebrüder Grimm.²⁶⁷ Schneewittchen wird vor allem durch ihre außergewöhnliche Schönheit, Unschuld und einen naiven Glauben charakterisiert – eine Beschreibung, die sich mit vielen westlichen Medienberichten überlagert, die sich ebenfalls auf das Aussehen der Attentäterin konzentrierten und sie als Opfer fanatischen Glaubens portraitierten.²⁶⁸ Die Kunstkritikerin Roberta Smith interpretierte die Installation folgendermaßen: »The work's title, ›Snow White and the Madness of Truth,‹ suggests a

264 Die Installation wurde als Teil der Ausstellung »Making Differences« im Historischen Museum in Stockholm gezeigt, die im Januar 2004 begleitend zur Internationalen Anti-Genozid-Konferenz stattfand.

265 David Blair: »Revenge Sparked Suicide Bombing«, *The Daily Telegraph*, 06.10.2003. Vgl. auch die Presseberichte zitiert in Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST): Suicide Attack Database, Attack ID: 1052966610.

266 Gunilla Sköld-Feiler: »Who is Snow White?«, *Avantart* (o.J.), S. 1–8. <http://www.avantart.com/music/feiler/snowwhite.htm> (zugegriffen am 6.6.2021).

267 Ebd., S. 4.

268 Vgl. Daniel Berkowitz: »Promised Virgins and Princess Warriors: News and Mythical Archetypes of Palestinian Suicide Bombers«, Vortragsmanuskript, International Communication Association, New Orleans, 27.05.2004, http://www.allacademic.com/meta/p112565_index.html (zugegriffen am 12.4.2016, nicht mehr verfügbar).

suicide bomber as a person driven by fairy-tale simplicity and pathological faith. It implies that such faith and simplicity have caused bloodshed all over the world, not just in Israel.«²⁶⁹

Die Konfrontation von weiblicher Schönheit und mörderischem Blutbad wurde in der künstlerischen Verarbeitung als Widerspruch und Paradox dargestellt. Wie bereits in den Medienberichten zu beobachten war, stand dahinter die fassungslose Frage: Wie konnte eine Frau *trotz* ihrer Schönheit eine solch mörderische Tat begehen? In Anspielung auf die Märchenfigur Schneewittchen wurde Hanadi Jaradat erneut in einen Opferdiskurs eingebettet und in einem mythisch-romantisierenden Licht präsentiert. In den Augen des israelischen Botschafters Zvi Mazel, der bei der Ausstellungseröffnung am 16. Januar 2004 die Stromzufuhr der Installation unterbrach, die Kabel in den Pool fallen ließ und einen Kurzschluss verursachte, richtete sich das Kunstwerk gegen Israel selbst. Zur Erklärung seiner Tat fügte er an: »There was the terrorist, wearing perfect makeup and sailing placidly along the rivers of blood of my brothers and the families that were murdered.«²⁷⁰ Allein die Attraktivität der Selbstmordattentäterin wurde von ihm offensichtlich als Provokation wahrgenommen, da sie das vertraute Feindbild des männlichen Terroristen dekonstruierte.

Auf Provokation waren schließlich auch die Montagen der russischen Künstlerinnen Galina Bleikh und Lilia Chak angelegt, in denen die palästinensischen Selbstmordattentäterinnen der zweiten Intifada als christliche Madonnen mit Jesuskind erscheinen. Für die Serie *Ferror (Female Terror)* von 2009 kopierten die Künstlerinnen Portraitbilder der Attentäterinnen aus dem Internet, fügten diese in Reproduktionen verschiedener Madonnengemälde von Tizian, Botticelli oder Raffael ein und druckten die Montagen anschließend auf Leinwände. Die Assoziation zur Darstellungskonvention der Madonna-mit-Kind war bereits in Rim Riyashis (Selbst-)Inszenierung angelegt (Abb. 3.26). Überraschenderweise taucht jedoch ausgerechnet Riyashis Portrait in der Bilderserie nicht auf und es bleibt fraglich, ob den Künstlerinnen diese Fotografie bekannt war.

269 Roberta Smith für die New York Times, 13. Mai 2004. Zitiert in Sköld-Feiler: »Who is Snow White?«, S. 5.

270 Yossi Melman: »Swedish Envoy: We Cannot Constitutionally Remove Exhibit«, Haaretz, 19.01.2004, <http://web.archive.org/web/20040201210331/http://www.haaretzdaily.com/hasen/spages/383944.html> (zugegriffen am 6.6.2021).

Abbildung 3.31: Galina Bleikh und Lilia Chak, *Error (Female Terror)*, 2009, digitale Montage mit einem Foto von Darin Abu Aisheh, Druck auf Leinwand, 180 x 96 cm.



Wie die Diskursanalysen von Frances Hasso, Dorit Naaman oder Friederike Pannewick gezeigt haben, wurden die Märtyrerinnen in arabischen Medien häufig in einem mythischen Kontext als »Bräute Palästinas« oder als »Bräute des Himmels« wahrgenommen und damit teilweise in die Nähe von Heiligen gerückt.²⁷¹ Diese Sakralisierung der Attentäterinnen wird in den Montagen von Galina Bleikh und Lilia Chak aufgenommen und überspitzt. Dies könnte auf den ersten Blick als

271 Hasso: »Discursive and Political Deployments by/of the 2002 Palestinian Women Suicide Bombers/Martyrs«; Naaman: »Brides of Palestine/Angels of Death«; Pannewick: »Wafa Idris. Eine Selbstmordattentäterin zwischen Nationalheldin und Heiliger«.

Kritik an der quasi-religiösen Verherrlichung der Märtyrerinnen im arabischen Raum interpretiert werden. Indem die Attentäterinnen jedoch in einen christlichen Kontext überführt werden, scheint die arabische Rezeption der Bilder in den Hintergrund zu rücken. Der muslimische Hijab der Attentäterinnen überlagert sich mit dem Schleier der Madonna und verbindet die muslimische Frau mit der christlichen Bildtradition. Eine der Montagen zeigt die bereits besprochene Fotografie aus der Serie von Selbstdarstellungen Darin Abu Aishehs (vgl. Abb. 3.20), die in Botticellis Gemälde der thronenden Madonna des Bardi-Altars von 1485 hineinretuschiert wurde (Abb. 3.31). Das Messer, das Abu Aisheh gegen ihren eigenen Körper richtet, zielt in der Montage nun gleichzeitig auf das Jesuskind, dessen Handbewegung den Anschein eines abwehrenden Gestus erhält, während sein Blick geradezu hilfeschend den Bildbetrachter*innen zugewandt scheint.

Anlässlich einer geplanten Ausstellung in einem journalistischen Zentrum in Tel Aviv, die den Titel *Woman, Mother, Murderer: An Exhibit on Female Terror* trug, sorgten die Montagen schon vor der Eröffnung weltweit für Empörung.²⁷² Den Künstlerinnen wurde vorgeworfen, die Selbstmordattentäterinnen als »holy terrorists«²⁷³ zu idealisieren und weder Respekt noch Mitgefühl gegenüber den israelischen Opfern zu zeigen. Nachdem die israelische Tageszeitung Yediot Aharonot die Schließung der Ausstellung forderte und zum Protest aufrief, verteidigte Galina Bleikh ihre Werke und betonte: »It isn't at all a political issue, but a personal issue. We are trying to ask how a woman, who is meant to love and give birth, became a source of hatred and murder.«²⁷⁴ Die Bilder der palästinensischen Selbstmordattentäterinnen dienten Galina Bleikh und Lilia Chak offenbar als Projektionsfläche, um Klischees der angeblich friedliebenden »Natur« der Frau zu wiederholen, die hier auf ihre Rolle als fürsorgende Mutter reduziert wird. Interessanterweise (wenn auch sicherlich nicht beabsichtigt) nehmen die Künstlerinnen damit eine Position ein, die zum Zeitpunkt von Abu Aishehs Anschlag auch von der Hamas selbst vertreten wurde. Auch von der Hamas wurden Frauen zunächst auf ihre Rolle als »Märtyrermütter« beschränkt, die in erster Linie zukünftige Kämpfer und Märtyrer gebären sollten. Bis heute gelten Mütter von Märtyrern als besonders ehrwürdig und werden etwa von Aktivistinnen der Hamas zu Stolz

272 Die Ausstellung war vom 2. bis 23. September 2009 im journalistischen Zentrum Beit Solokov geplant und sollte neben den umstrittenen Werken auch Arbeiten anderer Künstler*innen umfassen.

273 Zitiert in Daniel Edelson: »Pictures of »Holy Terrorists« to Be Removed From Exhibition«, Ynetnews, 3.9.2009, <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3771667,00.html> (zugegriffen am 6.6.2021).

274 Zitiert in ebd.

und Freude angehalten, wenn einer ihrer Söhne als Widerstandskämpfer oder Selbstmordattentäter sein Leben lässt.²⁷⁵ Indem sich Abu Aisheh jedoch selbst als Märtyrerin darstellt, wersetzt sie sich dieser Festschreibung weiblicher Rollen, was zumindest teilweise als Subversion des Märtyrermutter-Ideals der Hamas gelesen werden kann. Umso paradoxer mag es erscheinen, dass ausgerechnet diese Fotografie nun wieder mit dem Bild einer anderen Märtyrermutter kurzgeschlossen wird: dem Bild der christlichen Madonna. Die zunächst plakativ wirkende Provokation eines Gegenüberstellens von Maria – als Prototyp einer Frau »who is meant to love and give birth« – und den Attentäterinnen als »source of hatred and murder« wird durch den palästinensischen »Märtyrermutter«-Diskurs um eine weitere Bedeutungsdimension angereichert. In der Montage überlagern sich somit drei widersprüchliche Figurationen: die christliche Märtyrermutter, das politische Märtyrermutter-Ideal der Hamas und die Selbstmordattentäterin, die schließlich selbst zur Märtyrerin wird. Entgegen der Aussage von Galina Bleikh, mit ihren Montagen unpolitische Fragen aufzuwerfen, schreiben sich die Postproduktionen der beiden Künstlerinnen unfreiwillig in den hoch politischen Diskurs um Geschlechterrollen in der palästinensischen Gesellschaft ein.

Allein die Tatsache, dass die Darstellung einer palästinensischen Selbstmordattentäterin von russischen Künstlerinnen angeeignet, mit christlichen Madonnen gemälden überlagert und in Israel ausgestellt werden sollte, verdeutlicht, wie unkontrollierbar die Eigendynamik dieser Bilder ist, die zu unterschiedlichen Assoziationen und Synthesen führten. Wie gezeigt wurde, war die Fotografie von Darin Abu Aisheh schon von Anfang an Teil komplexer Bildpolitiken und widersprüchlicher Aneignungsprozesse, die schließlich auch in *Ferror (Female Terror)* mitschwingen und dort als widerständige Dynamiken präsent sind.

275 Der Dokumentarfilm »Women of Hamas« der palästinensischen Filmemacherin Suha Arraf zeigt eindrücklich, inwiefern diese Performance der Freude zu einem sozialen Erwartungsdruck innerhalb der palästinensischen Gesellschaft im Gazastreifen geworden ist. Der Film zeigt darüber hinaus, dass sich bei der Hamas die Konvention etabliert hat, die Mutter des zukünftigen Märtyrers in das Videobekenntnis miteinzubeziehen: Zum einen wird den »Märtyrermüttern« damit Respekt gezollt, zum anderen sollen sie vor laufender Kamera bezeugen, dass sie bereit sind, ihren Sohn für eine Märtyrertod-Operation zu opfern. Suha Arraf (Regie): »Women of Hamas«, Dokumentarfilm, 56 min, Israel 2010.

