

für die »Verteidigung ihrer reinsten Ideen und nobelsten Ziele« kämpft.⁵⁷ Der transnationale Befreiungsdiskurs knüpfte zwar an einen religiösen Märtyrerbegriff an, übertrug diesen jedoch in einen säkularen Kontext, bei dem die Nation anstelle der Religion zum Objekt der Verehrung wurde.

Der Aufopferungswille wurde zur höchsten Tugend palästinensischer Kämpfer*innen stilisiert und deren »Selbstsprengung geradezu zu einer Voraussetzung für das wahre Heldentum eines Fedayi« erklärt, so fasst Croitoru die Erkenntnisse seiner historischen Untersuchung zusammen.⁵⁸ Der damit einhergehende Märtyrerkult war zu einem wichtigen Mobilisierungsfaktor innerhalb der bewaffneten Widerstandsbewegung geworden. Die Sichtbarkeit von Märtyrer*innen stellte für die Parteien folglich ein probates Mittel dar, um politische Macht zu demonstrieren. Während Croitoru allerdings nur die Fotografien erwähnt, die in den Parteipublikationen und Tageszeitungen veröffentlicht wurden, blieben die zahlreichen Poster, die in den Folgejahren von den palästinensischen Widerstandsparteien produziert wurden, bislang unbeachtet und zum großen Teil auch unveröffentlicht. Wie ich im Folgenden zeigen werde, entwickelten die Fotografien der ersten Selbstmordattentäter bald schon ein Eigenleben und lieferten das Material für zahlreiche Bildmontagen, mit denen die Parteien ihre Attentäter*innen als populäre Märtyrerikonen präsentierten. Wurde der Bezug zum »Martyrium« bei den Fotografien primär durch begleitende Bildunterschriften hergestellt, schufen die Poster erstmals Bühnen, auf denen das Martyrium der Dargestellten auch visuell bezeugt wurde.

2.3 KOPIEREN UND ÜBERZEUGEN. PALÄSTINENSISCHE MÄRTYRERPOSTER ALS POP-IKONEN

Wie ein Blick in die private Postersammlung des Beiruter Publizisten Abboudi Bou Jawdeh zeigt,⁵⁹ veröffentlichte die PFLP-GC in den Jahren nach dem Selbstmordanschlag auf Kirjat Schmona gleich mehrere Poster zu Ehren der drei Attentäter. Auf einem dieser Poster ist auch die oben besprochene Fotografie

57 Ernesto Che Guevara: *Venceremos! The Speeches and Writings of Che Guevara*, hg. von John Gerassi, London: Panther Books 1969, S. 363 [meine Übersetzung].

58 Croitoru: *Der Märtyrer als Waffe*, S. 93.

59 Ich danke Abboudi Bou Jawdeh für den Einblick in sein Privatarchiv, das ich während meines Forschungsaufenthalts im Mai 2016 besuchen konnte, sowie für die Möglichkeit zur Reproduktion der bislang unveröffentlichten Poster im Kontext dieser Arbeit.

wiederzuerkennen, die am 12. April 1974 auf der Titelseite von al-Anwar abgedruckt wurde und hier nun drei Mal hintereinander kopiert erscheint (Abb. 2.9, vgl. Abb. 2.4).

Abbildung 2.9: Poster zu Ehren der drei Attentäter von Kirjat Schmona, PFLP-GC, o.D.



Über der Darstellung ist auf Arabisch zu lesen: »Die Helden der Märtyreroperation in Al-Khalisa (Kirjat Schmona), 11. April 1974.«⁶⁰ Darunter werden die Attentäter namentlich aufgezählt und als »Märtyrerhelden« (*al-šahīd al-baṭal*) bezeichnet: »der Märtyrerheld Ahmed al-Schaikh Mahmoud, Syrer«, »der Märtyrerheld Mounir Al Maghrebi, Palästinenser« und »der Märtyrerheld Yassin Mousa Faza'a Almouzani, Iraker«. Das Poster wird oben und unten von einem roten Farbstreifen begrenzt, der wie Blut in die Fotoreproduktionen hineinzufießen scheint und auf das »Blutzeugnis« der drei Dargestellten verweist. Das Blut von Märtyrer*innen hat im Islam eine besondere Stellung, da es durch den Märtyrertod als gereinigt gilt. Im Gegensatz zur gängigen islamischen Begräbnispraxis, bei der Waschungen und die vollständige Entkleidung des Leichnams vorgesehen sind, werden Märtyrer*innen ungewaschen und mitsamt ihren Blut getränkten Kleidern begraben.⁶¹ Diese Praxis spiegelt sich nicht nur in religiösen, sondern auch in politischen Ritualen wider, etwa wenn die Leichname der Verstorbenen in blutigen Laken durch die Straßen getragen werden. Die Präsentation des als rein geltenden Märtyrerblutes dient dabei nicht nur als Beweis für das Martyrium der Gestorbenen, sondern auch als politisches Symbol des andauernden Widerstandskampfes, der keine Opfer scheut.⁶² Allein die Sichtbarkeit des Blutes im Poster, das im farblichen Kontrast zur blassen schwarz-weiß Fotografie besonders dominant hervortritt, kann in diesem Sinne als Zeugnis für den Märtyrerstatus der drei Dargestellten gelten.

Indem die Körper der drei Männer vom Hintergrund der Fotografie losgelöst und vervielfältigt wurden, bezeugt das Poster aber noch etwas Weiteres. Aus drei werden neun Märtyrer gemacht, die wie in einer Armee aufmarschieren und den Eindruck einer prinzipiell endlos erweiterbaren Serie vermitteln. Die Verdreifachung der Portraits im Bild scheint auf den vielfach betonten »Nachahmungseffekt« des Martyriums zu verweisen. Im Kontext des revolutionären Befreiungskurses wurde das Selbstopfer nicht als ein Zelebrieren des Todes um seiner selbst willen verstanden, sondern als Aufforderung zum Widerstand und Antriebskraft

60 Das genaue Veröffentlichungsdatum des Posters ist unbekannt. Da es jedoch als Bildzitat in einem anderen Poster auftaucht, das zum vierten Jahrestag der Operation am 11. April 1978 veröffentlicht wurde (vgl. Abb. 2.10), muss es zumindest vor diesem Datum, also zwischen April 1974 und April 1978 publiziert worden sein.

61 Dieses Begräbnisritual wird sowohl von Sunnit*innen als auch von Schiit*innen praktiziert und findet sich in Palästina, Iran und im Libanon wieder. Vgl. Khalili: *Heroes and Martyrs of Palestine*, S. 126.

62 Vgl. ebd.

für weitere Kampfhandlungen.⁶³ In diesem Sinne formulierte auch Munir al-Maghrebi, hier in der Mitte dargestellt, in seinem schriftlichen Testament die Überzeugung, dass sein Martyrium einen Anstoß für weitere Nachahmer*innen bieten wird: »Ich werde jetzt gehen und nicht zurückkehren, das weiß ich, und ich weiß auch, daß mir Millionen Revolutionäre dieser Welt auf diesem Weg folgen werden.«⁶⁴ Dass al-Maghrebi mit seiner Einschätzung Recht behalten sollte, machen die acht Selbstmordoperationen deutlich, die allein im Laufe eines Jahres auf die Operation in Kirjat Schmona folgten und mehr als dreißig junge Männer zu Märtyrern werden ließen. Da das genaue Erscheinungsdatum des Posters nicht bekannt ist, bleibt offen, ob das Poster diesem Nachahmungsprozess vorausgreift, oder ihn im Nachhinein bezeugt.

Das Kopieren des Märtyrerbildes im Poster scheint das »Kopieren« der Märtyreroperation selbst widerzuspiegeln. Das wirft zwangsläufig die Frage auf, inwiefern der beschriebene Nachahmungseffekt auch von seiner medialen Darstellung abhängt. Für Sigrid Weigel ist der »Seriencharakter« des Martyriums aufs Engste mit der medialen Vervielfältigung verbunden; Gedenkrituale und insbesondere Märtyrerbilder wirkten »als Katalysatoren«, so Weigel, »die zur steten Fortsetzung der Kettenbildung beitragen«⁶⁵. Auch der Philosoph Philipp Wüschner kommt zu dem Schluss, dass der »gefährliche zur Nachahmung einladende Reiz der Märtyrerfigur« unter anderem von dessen »verherrlichenden medialen Repräsentation« ausgehe.⁶⁶ Welchen tatsächlichen Anteil die Fotografien und Märtyrerposter an der Mobilisierung weiterer Selbstmordattentäter hatten, kann allerdings nur vermutet werden. Zumindest ansatzweise lässt sich rekonstruieren, in welchen Kontexten die Poster der Kirjat-Schmona-Attentäter produziert und rezipiert

63 Obwohl Che Guevara auf dem trikontinentalen Kongress in Bolivien 1967 betonte, dass unnötige Opfer zu vermeiden sind, stellte auch er das Selbstopfer als Startpunkt einer größeren Revolte dar: »Wherever death may surprise us, let it be welcome, provided that this, our battle cry, may have reached receptive ears and another hand may be extended to wield our weapon and other men may be ready to intone the funeral dirge with the staccato singing of the machine guns and new battle cries of war and victory.« Guevara: *Venceremos! The Speeches and Writings of Che Guevara*, S. 583f.

64 Al-Anwar veröffentlichte das Testament des Attentäters Munir al-Maghrebi am 12. April 1974 in ungekürzter Form. Zitiert nach Croitoru: *Der Märtyrer als Waffe*, S. 84.

65 Weigel: »Schauplätze, Figuren, Umformungen«, S. 20.

66 Philipp Wüschner: »Widerstand als Ereignis? Der Märtyrer als Beispiel für einen nicht-intentionalen, nicht-subjektiven Widerstandsbegriff«, in: Junk, Julian und Christian Volk (Hg.): *Macht und Widerstand in der globalen Politik*, Baden-Baden: Nomos 2013, S. 31–48, hier S. 43.

wurden. Ein Exemplar des oben besprochenen Posters befindet sich im Privatarchiv des Beirut Publizisten Abboudi Bou Jawdeh, der über Jahre hinweg politische Poster im Libanon sammelte, wo folglich auch dieses Poster verbreitet wurde. Die Mehrzahl palästinensischer Parteien verlagerte ihre Parteizentralen und Medienbüros in den 1960er Jahren nach Beirut, das damals als liberales Zentrum des Nahen Ostens galt. Obwohl die PFLP-GC ihre Hauptzentrale in Damaskus hatte, war auch sie in Beirut präsent, plante von dort ihre Selbstmordoperationen gegen Israel und unterhielt militärische Trainingslager im Libanon.⁶⁷ Ebenso wie die Pressekonferenzen, die direkt nach den Selbstmordanschlägen in Beirut abgehalten wurden, fand wohl auch der Großteil der Posterproduktion hier seinen Ausgang. Wie Zeina Maasri in ihrer Studie zu politischen Postern im Libanon gezeigt hat, wurden Märtyrerposter wie dieses vor allem in Straßen palästinensischer Flüchtlingslager plakatiert, um die nationale Identität zu stärken und Jugendliche für den bewaffneten Widerstand zu mobilisieren.⁶⁸ Unabhängig von der tatsächlichen »Effektivität« dieser Rekrutierungsmaßnahmen scheinen Zeugenschaft und *Überzeugung* in den Märtyrerpostern eine prinzipielle Verbindung einzugehen.

Noch deutlicher wurde dies in den folgenden Jahren, als dieselben Fotografien der drei Kirjat-Schmona-Attentäter auch in weiteren Postern reproduziert, angeeignet und bearbeitet wurden (vgl. Abb. 2.10, 2.11).⁶⁹ Mit dem Medienwissenschaftler Reinhold Viehoff gesprochen durchliefen die Fotografien dadurch eine Art »Kanonisierungsprozess«⁷⁰. Die über einen längeren Zeitraum andauernde und in unterschiedlichen Medien stattfindende (Re-)Inszenierung von Fotografien beschreibt Viehoff als eine wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung moderner Bildikonen.⁷¹ Dementsprechend ließe sich argumentieren, dass die Märtyrer- und Heldenposter der PFLP-GC dazu beitragen, dass sich die Fotografien der

67 Vgl. Gary C. Gambill: »Sponsoring Terrorism: Syria and the PFLP-GC«, Middle East Intelligence Bulletin 4/9 (2002), https://www.meforum.org/meib/articles/0209_s1.htm (zugegriffen am 6.6.2021).

68 Maasri: *Off the Wall*, S. 38.

69 Ein weiteres Poster befindet sich in: <https://www.palestineposterproject.org/poster/integrity-is-the-sign> (zugegriffen am 6.6.2021).

70 Reinhold Viehoff: »Programmierte Bilder. Gedanken zur ritualisierten Zirkelstruktur von Wahrnehmung und Inszenierung durch die Bild(schirm)medien«, in: Ludwig Fischer (Hg.): *Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen*, Konstanz: UVK 2005, S. 113–131, hier S. 117.

71 Ebd., S. 117f.

Kirjat-Schmona-Attentäter in nur wenigen Jahren zu Pop-Ikonen mit hohem Wiedererkennungswert etablierten.⁷²

Anlässlich des 4. Jahrestages der »heldenhaften Operation von Al Khalisa«, im April 1978, veröffentlichte die PFLP-GC ein Poster, das diese Ikonisierung selbst zum Motiv machte (Abb. 2.10). Unter der Überschrift »Und der Marsch geht weiter ...« ist eine kaleidoskopartige Montage verschiedener Bildfragmente zu sehen, die zu einem Rechteck aus 8 x 9 Bildquadraten zusammengesetzt sind. Es handelt sich erneut um Detailausschnitte der zuvor besprochenen Fedajin-Aufnahmen, die einerseits heroische Posen wie empor gestreckte geballte Fäuste oder Details von Kalaschnikows zeigen. Die meisten Close-Ups fokussieren jedoch die lachenden oder auch nachdenklich wirkenden Gesichter der drei Männer sowie romantische Naturszenen wie etwa die Darstellung einer Blüte in Mund und Hand eines Attentäters.

Die Details, die aus den Fotografien herausgehoben wurden, vermitteln den Eindruck spontaner Schnappschüsse, die teils unscharf, teils in schrägen Ausschnitten zu sehen sind. Im Gegensatz zur statischen, geradezu wehrhaften Anordnung der Schwarz-Weiß Portraits im Poster zuvor (Abb. 2.9), suggerieren die Ausschnitte aus den Farbfotografien hier eine vertraute Unmittelbarkeit. Dazwischen sind immer wieder auch Miniaturen bereits veröffentlichter Martyrerposter zu sehen, unter ihnen das oben besprochene Poster sowie ein Poster, das die drei Konterfeis der Attentäter als kreisförmige Embleme auf einer Palästina-Flagge abbildet.⁷³ Wie ein »Best-Of« der Fotografien und Poster entwirft diese Montage ein Panorama der Märtyrerverehrung der Attentäter, die hier als medial präsenzte Popstars gerahmt werden. Die bisherige Mediengeschichte der Märtyrer wird als Teil des neuen Posters integriert, wodurch die Ikonisierung der Attentäter selbst zur Schau gestellt wird. Durch den Titel »Und der Marsch geht weiter ...« wird außerdem auf die Unabgeschlossenheit des Widerstands hingewiesen, was erneut als Aufforderung zur Nachahmung verstanden werden kann.

72 Die Wiedererkennbarkeit eines Bildes, ebenso wie die hohe Frequenz seiner Veröffentlichung in unterschiedlichen Medien führt auch der Politik- und Kommunikationswissenschaftler David D. Perlmutter als wesentliche Kriterien für die Ikonisierung einer Fotografie an. David D. Perlmutter: *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises*, Westport: Praeger 1998, S. 11f.

73 Dieses Poster nimmt ebenfalls auf den 4. Jahrestag der Operation Bezug. Wenn es hier bereits als Miniatur zitiert wird, muss es nur kurze Zeit vorher erschienen sein. Ein Exemplar davon befindet sich in der Privatsammlung von Abboudi Bou Jawdeh.

Abbildung 2.10: Poster anlässlich des vierten Jahrestages der Operation von Kirjat Schmona, PFLP-GC, April 1978.



Waren die ersten Poster der Kirjat-Schmona-Attentäter ausschließlich auf Arabisch verfasst und damit an ein lokales, oder zumindest arabischsprachiges Publikum gerichtet, zielten spätere Poster offenbar auch auf internationale Verbreitung

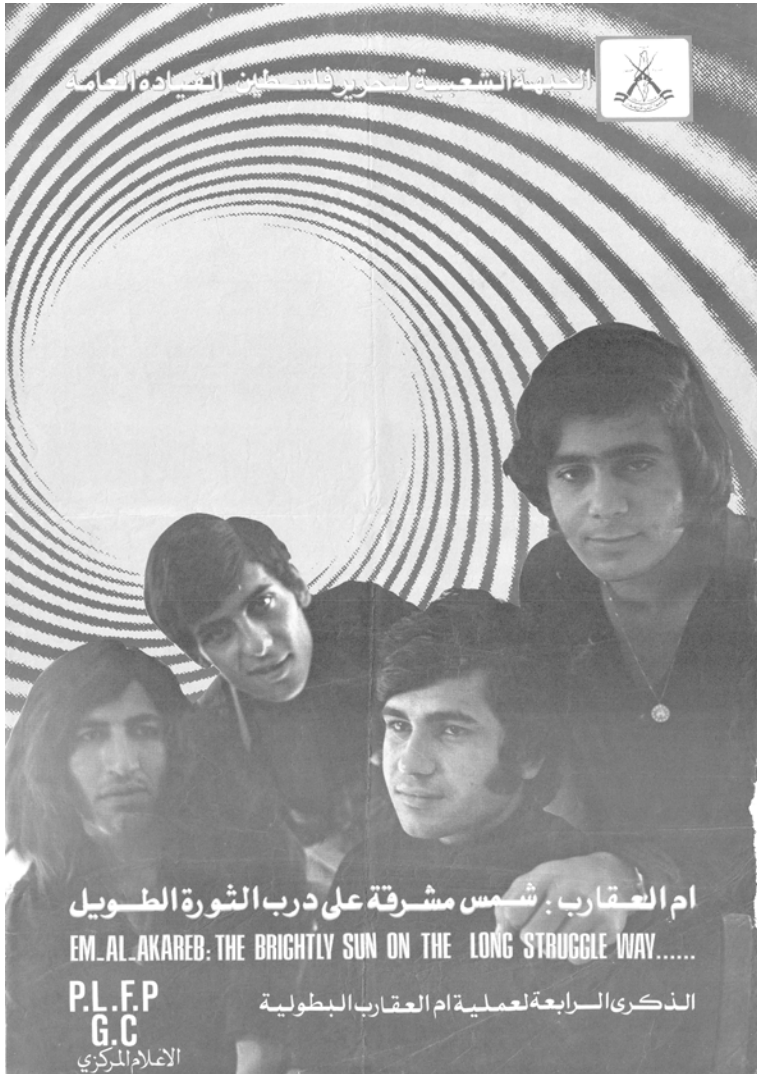
ab. Ein Poster, das anlässlich des sechsten Jahrestages der »Al-Khalisa-Operation« veröffentlicht wurde und die Fotografie der Attentäter (vgl. Abb. 2.5) mit dem Bild einer Feuerwerksexplosion kombiniert, integriert neben dem arabischen Titel auch eine englische Übersetzung (Abb. 2.11). Auch zwei weitere Poster der PFLP-GC, die dem Selbstmordanschlag auf den Kibbutz Schamir vom 13. Juni 1974 gedenken, bieten englische Übersetzungen der Titel an und machten die Poster damit für ein größeres Publikum zugänglich (Abb. 2.12 und 2.13). Folgt man der Aussage des Grafikers Marc Rudin, der unter dem Pseudonym Dschihad Mansour zwischen 1980 und 1991 zahlreiche Poster für die PFLP erst von Beirut, dann von Damaskus aus entwarf, wurden politische Poster damals auch in Europa, Asien, Afrika oder Lateinamerika verbreitet, um zur Solidarität mit dem palästinensischen Befreiungskampf aufzurufen.⁷⁴ Die zusätzlichen englischen Titel legen nahe, dass dies zumindest teilweise auch für die Märtyrerposter der PFLP-GC galt.

Abbildung 2.11 (links) und 2.12 (rechts): Poster anlässlich des sechsten Jahrestages der Operation von Kirjat Schmona (links) und der Om El Aakareb Operation (rechts), PFLP-GC, April und Juni 1980.



74 Vgl. ein Interview mit Marc Rudin: https://www.nadir.org/nadir/initiativ/rev_linke/sanat/jihad/jihad.htm (zugegriffen am 20.8.2016, nicht mehr verfügbar).

Abbildung 2.13: Poster zu Ehren der Om El Aakareb-Operation am 13. Juni 1974, PFLP-GC, o.D.



Die Ikonografie der bewaffneten Fedajin nimmt hier sehr deutlich Bezug auf eine internationale Pop-Ästhetik. Eines der bilingualen Poster zeigt ein Gruppenportrait der vier Attentäter, die mit ihren langen Haaren, bzw. Beatles-Frisuren an der Mode der Zeit orientiert sind. Vor einem grafischen Wirbel, der ganz nach *Op-Art*-Manier den Betrachter oder die Betrachterin förmlich ins Bild zu ziehen

scheint, wirkt das Bild wie das Plattencover einer Musikband (Abb. 2.13). Ein weiteres Märtyrerposter, das anlässlich des 6. Jahrestages der Operation im Jahr 1980 veröffentlicht wurde, zeigt die vier Attentäter in einer Wiese stehend, die in goldenes Licht getaucht erscheint und den Kämpfern eine romantische, geradezu hippieske Aura verleiht (Abb. 2.12). Das modische äußere Erscheinungsbild vieler Fedajin, gepaart mit der säkularen Auslegung des Martyriums, wurde nicht zuletzt von Vertretern der islamischen Widerstandsbewegung in Gaza scharf kritisiert. Ein gängiger Slogan der islamischen Mujama-Bewegung lautete: »How can uncovered women and men with Beatle haircuts liberate our holy places?«⁷⁵

Die Gestaltung der Poster verweist auf die Einbettung des säkularen palästinensischen Widerstands in einen transnationalen Kontext antikononialer und marxistischer Befreiungskämpfe.⁷⁶ Teilweise war auch schon die Entstehung der Poster durch globale Bewegungen geprägt. Neben prominenten arabischen Künstler*innen aus Ägypten, Syrien oder dem Irak, die Poster für palästinensische Parteien entwarfen,⁷⁷ kamen auch Grafiker aus europäischen Ländern nach Beirut, um mit ihrer Kunst den palästinensischen Widerstandskampf zu unterstützen. Marc Rudin beispielsweise, der unter dem Pseudonym Dschihad Mansour im Auftrag der PFLP Poster (auch Märtyrerposter) entwarf, war ein Grafiker aus der Schweiz ohne arabische oder palästinensische Wurzeln. Nachdem er wegen linksradikalen Anschlügen in Europa gesucht wurde, setzte er sich 1979 nach Beirut ab und solidarisierte sich mit dem palästinensischen Widerstand der PFLP, den er als Fortführung seiner linksradikalen Aktionen in Europa sah.⁷⁸

Die palästinensischen Plakate sind im Kontext einer internationalen Ästhetik politischer Poster zu sehen, die zunehmend als Kunstform wertgeschätzt und popularisiert wurden. Allein in Beirut gab es in den Jahren 1978 und 1979 zwei Ausstellungen, die sich unter anderem den politischen Postern des palästinensischen

75 Zitiert nach Beverley Milton-Edwards: *Islamic Politics in Palestine*, London: I.B. Tauris 1996, S. 111. Die Mujama al-Islamiya wurde 1973 als islamische Wohlfahrtsorganisation gegründet und kann als Vorläufer der Hamas betrachtet werden.

76 Zur Adaption von transnationalen Diskursen innerhalb der palästinensischen Widerstandsbewegung der 1960er und 70er Jahre siehe Khalili: *Heroes and Martyrs of Palestine*, S. 11–40.

77 Vgl. Maasri: *Off the Wall*, S. 39.

78 Vgl. Lucien Scherrer: »Das Leben des Jihad Mansour«, *Neue Zürcher Zeitung*, 25.01.2016, <http://www.nzz.ch/zuerich/das-leben-des-jihad-mansour-1.18682946#kommentare> (zugegriffen am 6.6.2021).

Widerstands widmeten.⁷⁹ Auch wenn die Märtyrerposter von Selbstmordattentäter*innen innerhalb dieses Korpus bislang keine Aufmerksamkeit erhielten, scheinen sie im gleichen Kontext entstanden zu sein. Gerade im Vergleich zu den Märtyrerpostern der zweiten Intifada, die sich einem relativ begrenzten Repertoire an nationalen und religiösen Symbolen bedienen und die Portraitbilder in standardisierte Vorlagen einfügen (vgl. Abb. 2.1), lassen die frühen Märtyrerposter der PFLP-GC ganz unterschiedliche gestalterische Mittel erkennen. Auch wenn meist nicht zurückverfolgt werden kann, wer für die Gestaltung der Poster im Einzelnen verantwortlich war, legt die individuelle, teils anspruchsvolle und medienreflexive Gestaltung nahe, dass es sich auch hier um Auftragsarbeiten professioneller Grafiker*innen oder Künstler*innen handelte.

Auch die anderen Parteien, die den Selbstmordattentaten der PFLP-GC nacheiferten, publizierten in den Folgejahren nach den Anschlägen zahlreiche Poster, die an der Ikonisierung ihrer Selbstmordattentäter*innen arbeiteten. Eine Fotocollage der Fatah zeigt unter der Überschrift »Dalal und ihre Kameraden ... Fatah und Palästina/Vereint bis zum Sieg« die 13 Attentäter*innen, die unter Anführung der 19-jährigen Dalal Mughrabi am 11. März 1978 vom Libanon über den Seeweg nach Israel eindringen (Abb. 2.14). Auf der Küstenstraße nach Tel Aviv entführten sie einen Linienbus und feuerten auf vorbeifahrende Autos und Passant*innen. Während eines Schusswechsels mit dem israelischen Militär, das den Bus kurz vor Tel Aviv stoppen konnte, sprengten sich die Attentäter*innen mitsamt der Buspassagiere selbst in die Luft.⁸⁰ Der von Israel sogenannte »Blutbus-Anschlag« ging als das bis dahin brutalste Attentat auf israelische Zivilpersonen in die Geschichte ein. Das Poster, das noch im selben Jahr von der Fatah veröffentlicht wurde, entwirft durch Mittel der Fotocollage ein fiktives Gruppenbild der Verantwortlichen, die zuvor nur durch Einzelfotografien bekannt waren. Obwohl zwei Attentäter bereits vor dem eigentlichen Anschlag auf dem Seeweg ertranken und zwei weitere lebend festgenommen wurden,⁸¹ konstruiert das Poster das Bild einer geschlossenen, siegreichen Heldentruppe. An diesem Beispiel zeigt sich besonders deutlich, inwiefern die Poster dazu beitragen, die Anschläge im Nachhinein zu fiktionalisieren und »Wahrheiten« zu erzeugen, die den Fakten der Berichterstattung teilweise entgegenstehen.

79 Die Ausstellung International Exhibition for Palestine wurde 1978 von der PLO Unified Information Office organisiert und fand in der Beirut Arab University statt. 1979 wurde eine zweite Ausstellung am gleichen Ort organisiert, die sich den palästinensischen Postern der Jahre 1967-1979 widmete.

80 Vgl. Croitoru: Der Märtyrer als Waffe, S. 106.

81 Vgl. ebd.

Abbildung 2.14 (links): Poster zu Ehren des Anschlags vom 11.3.1978, Fatah, 1978. Abbildung 2.15 (rechts): Bildmontage mit Portraits von Dalal Mughrabi und Selbstmordattentäterinnen der zweiten Intifada, Facebook-Seite der Fatah, Juli 2014.



Im Anschluss an das Attentat der Fatah war es jedoch vor allem das Bild von Dalal Mughrabi, das in Form von zahlreichen Postern und Gemälden verbreitet wurde.⁸² Die 19-jährige Attentäterin avancierte schon in kürzester Zeit zu einer Ikone des weiblichen palästinensischen Widerstands und wird bis heute in Musikvideos und Fernsehsendungen der Fatah als heldenhafte Märtyrerin und als Vorbild präsentiert.⁸³ So mag es nicht verwundern, dass ihr Bild schließlich auch in Märtyrermontagen der Selbstmordattentäterinnen von 2002 wieder auftauchte. Auf der Facebook-Seite der Fatah wurde im Juli 2014 eine Montage veröffentlicht, das die Portraits der vier Selbstmordattentäterinnen der zweiten Intifada wie in einem

82 Allein das Palestine Poster Project verzeichnet 14 Poster zu Ehren Dalal Mughrabis: <http://palestineposterproject.org/special-collection/dalal-mughrabi> (zugegriffen am 6.6.2021).

83 Vgl. das Bekenntnis einer jungen Frau, die im Rahmen einer Fatah-Sondersendung zu Ehren Dalal Mughrabis am 3. Januar 2015 sagte: »Dalal Mughrabi has affected me greatly, because she gave me the hope that even though I am a girl, I can defend my homeland.« http://www.palwatch.org/main.aspx?fi=549&doc_id=15377 (zugegriffen am 6.6.2021).

Schaubild nebeneinander stellt und einschließlich ihrer Namen, Alter und Daten der Anschläge präsentiert (Abb. 2.15).⁸⁴

Über ihren Portraits, vor einer schwarz-roten Grafik des Felsendoms, schwebt als ideelles Vorbild das Portrait von Dalal Mughrabi, die damit gleichzeitig in den islamisch geprägten Referenzrahmen der zweiten Intifada eingepasst wird. Ähnlich wie im Fall von Wafa Idris wird der säkulare Widerstand Mughrabis im Nachhinein als Akt einer muslimischen Märtyrerin bezeugt – mit dem Unterschied, dass diese Neurahmung nicht direkt nach ihrem Tod, sondern 24 Jahre später geschah. Unter der Überschrift »Die selbstaufopfernden Kämpferinnen der Fatah: Begonnen mit Dalal Mughrabi ... und die Revolution geht weiter« wird im Bild eine historische Kontinuität konstruiert, die den säkularen Widerstand der 1970er Jahre mit den aktuellen Selbstmordattentaten verbindet. Die im Bild konstruierte historische Kontinuität weiblicher Märtyrerinnen verweist dabei erneut auf den Nachahmungscharakter des Martyriums, der durch Ikonen wie Dalal Mughrabi angetrieben wird.

Die mediale Verbreitung des Selbstmordattentäters als Schahid bzw. der Selbstmordattentäterin als Schahida kann als Innovation der säkularen palästinensischen Gruppen gelten. Die konstante (Wieder-)Aneignung führte dazu, dass sich deren Fotografien im kollektiven Bewusstsein der palästinensischen Bevölkerung etablierten. Die ursprünglichen Fedajin-Fotografien wanderten durch zahllose Poster, wurden immer wieder neu als Bilder heldenhafter Märtyrer*innen bezeugt und etablierten sich so als Ikonen, die teilweise bis in die heutige Bildkultur hineinwirken. Die Ikonisierung der Selbstmordattentäter*innen durch Poster erwies sich als erfolgreich, um Aufmerksamkeit und Unterstützung aus den eigenen Reihen zu erzielen. Dies wurde schließlich auch von schiitischen Parteien im Libanon erkannt, die diese mediale Inszenierung für ihre Selbstmordattentate übernahmen und weiterentwickelten.

84 Palestinian Media Watch zufolge wurde das Bild am 20. Juli 2014 als Teil eines Videozuschnitts mehrerer Bilder der Selbstmordattentäterinnen auf der Facebook-Seite der Fatah gepostet, http://palwatch.org/main.aspx?fi=458&doc_id=12135 (zugegriffen am 6.6.2021).