

4.2 DIE SIMULATION DES PARADIESES. DIE POSTPRODUKTION ALS AUGENZEUGNIS?

Technische Verfahren der Postproduktion hatten aber nicht nur Einfluss auf das Selbstzeugnis der al-Qaida-Märtyrer. Bildmontagetechniken sowie grafische und computergenerierte Elemente kamen auch zum Einsatz, um das Videotestament mit zusätzlichen Modi der Zeugenschaft zu verbinden und simulierte Paradiesszenarien zu entwerfen. Wie im dritten Kapitel deutlich wurde, etablierte die Hisbollah bereits Ende der 1990er Jahre die Konvention, das Testament der jeweiligen Attentäter direkt vor die Aufnahmen der eigentlichen Tat, der Autobombenexplosion, zu montieren (Kapitel 3.3). Die Videoproduzenten der al-Qaida führten daselbe Muster in zahlreichen ihrer Videotestamente fort, erweiterten dieses jedoch durch zusätzliche grafische Elemente.

Als paradigmatisches Beispiel kann ein Videotestament gelten, das von der al-Qaida im Irak anlässlich eines Autobombenanschlags am 8. Juli 2005 produziert wurde.²⁵ Nach der Einblendung des al-Qaida-Emblems ist der Attentäter Abu Zubayr zunächst vor einer weißen Wand und umgeben von mehreren Panzerfäusten und Maschinengewehren zu sehen, während er sein Testament von einem Zettel abliest (Abb. 4.5 a). Danach folgt eine Abschiedsszene, in der mehrere verummumte Kämpfer an den Attentäter herantreten und ihn zum Abschied umarmen. Wie in den Videos der Hisbollah folgt daraufhin der Schnitt zur Aufnahme der eigentlichen Todesfahrt. Der durch eine Wüstenlandschaft fahrende LKW ist aufgrund der aufgewirbelten Staubwolke oft nur schemenhaft, teilweise gar nicht zu erkennen, was den »Beweischarakter« dieses Videos unterläuft (Abb. 4.5 b). Erst die Explosion – sichtbar an den orangefarben aufsteigenden Flammen – scheint auf die erfolgte Detonation der Autobombe zu verweisen (Abb. 4.5 c). Im Unterschied zu den Hisbollah-Videos markiert die Explosion hier jedoch keineswegs das Ende der Bildmontage. Die Szene wird mit einer weiteren Videoaufnahme des Attentäters überblendet, dessen Konturen allmählich hinter den Flammen aufscheinen (Abb. 4.5 d). In seiner Linken hält er eine Kalaschnikow, während er mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand nach oben weist und damit das geläufige »islamistische Zeichen für Sieg«²⁶ aufruft. Das Video der Zerstörung kulminiert folglich in einer Auferstehungsvision, die den lebendigen Attentäter – wie zum »Beweis« seines Fortlebens – vor Augen führt. Die Montage erinnert an das Märtyrerposter von Ahmad Qasir, dessen Bild ebenfalls aus den Rauchwolken der

25 Das Video ist online abrufbar unter https://archive.org/details/MuKhLsS_004 (zugegriffen am 6.6.2021).

26 Hassan: »An Arsenal of Believers«, o.S.

Zerstörung in himmlische Sphären aufzusteigen schien (Abb. 2.17). Durch die Bewegtbildmontage wird der Eindruck einer leibhaften Lebendigkeit indes noch verstärkt. Die in Märtyrer testamenten allgegenwärtige Koransure 3:169, in der das Weiterleben der Märtyrer*innen im Jenseits verkündet wird (»Und du darfst ja nicht meinen, daß diejenigen, die um Gottes willen getötet worden sind, (wirklich) tot sind. Nein, (sie sind) lebendig (im Jenseits) [...].«²⁷), findet in der Bildmontage ihre visuelle Entsprechung. Das mediale Augenzeugnis der Detonation wird hier suggestiv in den Bereich des Jenseits erweitert: Die filmische Überblendung mit der portraitaften Videosequenz scheint bestätigen zu wollen, dass der Dargestellte durch seinen (parallel zu beobachtenden) Autobombenanschlag tatsächlich den Status eines Märtyrers erreicht und einen ›Sieg‹ für die muslimische Gemeinschaft errungen hat.

Abbildung 4.5 a-d: *Al-Qaida im Irak, Videotestament von Abu Zubayr, 8. Juli 2005, 4:24 min.*



27 Zitiert nach Paret (Hg.): Der Koran. Kommentar und Konkordanz von Rudi Paret, Koransure 3:169, online abrufbar unter <https://corpuscoranicum.de/index/index/sure/3/vers/169> (zugegriffen am 6.6.2021).

Ähnliche Strategien der Postproduktion lassen sich schließlich auch in den Videotestamenten des Islamischen Staats wiederfinden. Der Islamische Staat im Irak (*dawlat al-`Irāq al-islāmiyya*), kurz ISI, entstand im Jahr 2006 aus dem Zusammenschluss mehrerer extrem-islamistischer Gruppen, unter denen die al-Qaida im Irak eine federführende Rolle spielte.²⁸ Ab 2013 folgte die Umbenennung in Islamischer Staat im Irak und Syrien, bzw. Islamischer Staat von Irak und Sham, kurz ISIS.²⁹ Seit der Ausrufung des Kalifats im Juni 2014 durch den selbsternannten Kalifen Abu Bakr al-Bagdadi nannte sich die Terrormiliz nur noch Islamischer Staat (*dawlat al-islāmiyya*) und erweiterte damit die bislang regional beschränkten Ziele zugunsten der Idee einer weltumspannenden Herrschaft. Zur selben Zeit disanzierte sich der IS endgültig von der Führungsspitze der al-Qaida. Viele Selbstmordattentate, vorwiegend im Irak, aber auch in Syrien, Libyen, dem Jemen und der Türkei, sowie in europäischen Ländern wie Frankreich, Belgien und auch in Deutschland, wurden seit 2006 vom IS verantwortet. Wie aus der Datenbank des Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST) ersichtlich ist, haben der Islamische Staat und seine regionalen Ableger zwischen 2006 und 2016 insgesamt 796 Suizidanschläge durchgeführt, bei denen 10.509 Menschen getötet wurden.³⁰

Dass auch der IS Videotestamente seiner Selbstmordattentäter produzierte und für seine propagandistischen Zwecke nutzte, mag nicht erstaunen. Zahlreiche Publikationen, die in den letzten Jahren zum Thema erschienen sind, betonen die hohe Medienaffinität der Terrormiliz, insbesondere deren Einsatz audiovisueller Produktionen.³¹ Ähnlich wie al-Qaida unterhält auch der IS zahlreiche unabhängig voneinander operierende Medienabteilungen, die von Westafrika bis in den Kaukasus auf der ganzen Welt verstreut sind.³² Bis heute haben diese eine schier

28 Zur Entstehungsgeschichte des IS siehe Christoph Günther: Ein zweiter Staat im Zwei-stromland? Genese und Ideologie des »Islamischen Staates Irak«, Würzburg: Ergon-Verlag 2014.

29 »As-Sham« (»der Norden«) ist die arabische Bezeichnung für das geografische Gebiet der Levante, das die heutigen Staaten Syrien, Libanon, Israel, Palästina, Jordanien sowie Teile der Türkei umfasst.

30 Vgl. Chicago Project on Security and Terrorism (CPOST): Suicide Attack Database.

31 Vgl. insbesondere Atwan: Islamic State: The Digital Caliphate; Christoph Günther und Simone Pfeifer (Hg.): Jihadi Audiovisuality and its Entanglements: Meanings, Aesthetics, Appropriations, Edinburgh: Edinburgh University Press 2020; Winter: Documenting the Virtual ›Caliphate‹; Bernd Zywietz (Hg.): Propaganda des »Islamischen Staats«. Formen und Formate, Wiesbaden: Springer VS 2020.

32 Einen Überblick über die 35 wichtigsten Medienproduktionsabteilungen des IS gibt Winter: Documenting the Virtual ›Caliphate‹, S. 31.

unüberschaubare Anzahl an Fotografien, Postern und Videos publiziert, die von kurzen Clips bis zu Dokumentationen in Spielfilmlänge reichen. Aber auch Audiodokumente, theologische Abhandlungen, dschihadistische Traktate sowie ganze Onlinemagazine gehören zum Output der IS-Pressekanäle. Einem Bericht der Quilliam Foundation zufolge veröffentlichte der IS im Jahr 2015 rund 38 neue Nachrichten und Artefakte pro Tag.³³ Dabei sind weit über 80 Prozent aller veröffentlichten Medienprodukte visueller Natur, so der Islamwissenschaftler und Nahostexperte Aaron Y. Zelin.³⁴ Wurden die Bilder und Videos Anfang des neuen Jahrtausends noch primär über passwortgeschützte Foren verbreitet, schien sich wenige Jahre später Twitter zu einer zentralen Distributionsplattform des IS entwickelt zu haben.³⁵ Durch die Multiplikation der Accounts und ständige Namenswechsel gelang es dem IS immer wieder, Inhalte selbst dann online zu verbreiten, wenn einzelne Accounts von Twitter geschlossen wurden. Welchen Stellenwert der IS seinen Medienproduzenten beimisst, wird allein durch die zahlreichen Bilder deutlich, die Männer mit diversen digitalen Aufnahmegeräten (wie am Kopf befestigte Action-Kameras) heldenhaft in Szene setzen. Sämtliche Medienarbeiter, vom Kameramann bis zum IT-Spezialist, werden vom IS als »Media Brothers« bezeichnet und ebenso wie ihre bewaffneten Kameraden als »Mujahid«, als »heilige Kämpfer« gewürdigt.³⁶ Die Medienproduktion und Onlineaktivität des IS ist zu einem der zentralen Pfeiler ihres dschihadistischen Kampfes geworden. Zu Recht bezeichnen sowohl Abdel Bari Atwan als auch Charlie Winter den Islamischen Staat daher als »digitales«, beziehungsweise »virtuelles Kalifat«.³⁷ Die Annahme, hinter den audiovisuellen Medienprodukten stehe wenig mehr als »a guy and a laptop«³⁸, scheint für die IS-Produktionen nicht mehr zuzutreffen. Wie die Beispiele dieses Kapitels zeigen werden, handelt es sich bei vielen Videos um aufwendig produzierte Propagandastücke, die auch technisch gesehen immer versierter wurden.

33 Vgl. Winter: Documenting the Virtual ›Caliphate‹, S. 5.

34 Vgl. Aaron Y. Zelin: »Picture Or It Didn't Happen: A Snapshot of the Islamic State's Official Media Output«, *Perspectives on Terrorism* 9/4 (2015), S. 85-97, hier S. 85.

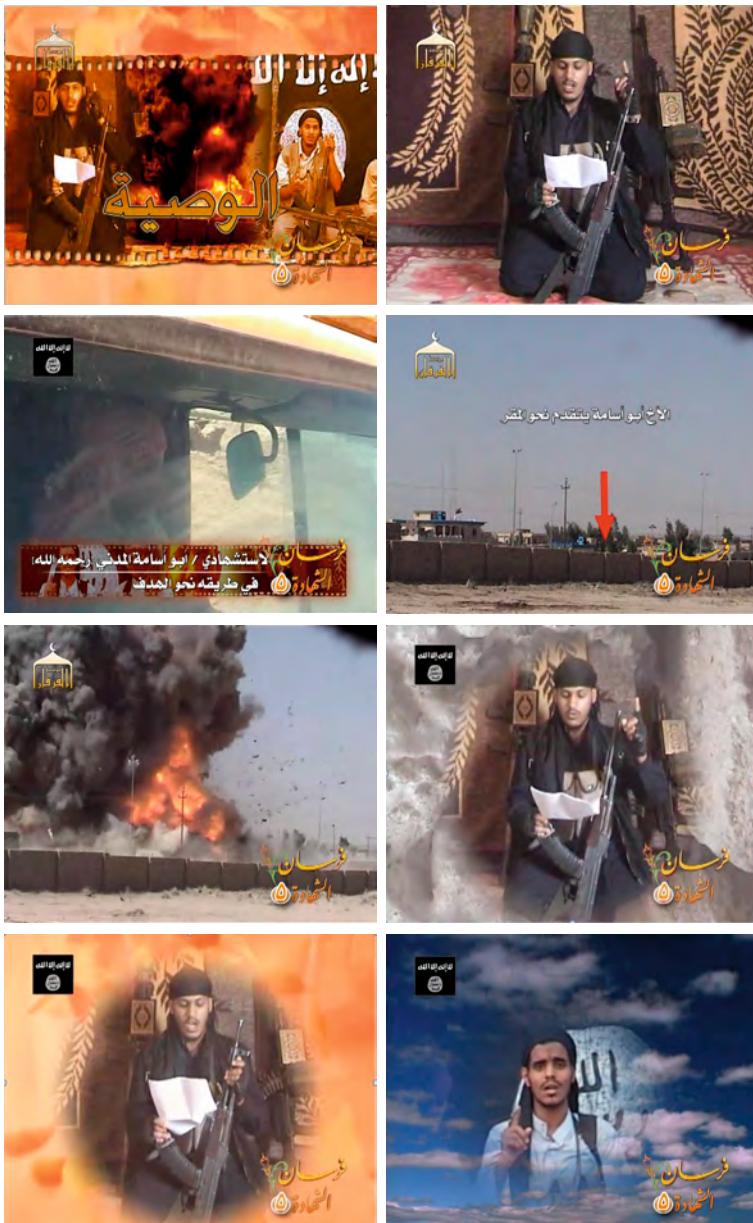
35 Ebd., S. 86.

36 Vgl. Alexandra Dick: »Anāshid und der mediale Jihad des Islamischen Staates«, *Zeitschrift für Semiotik* 39/3-4 (2017), S. 55-70, hier S. 56.

37 Atwan: Islamic State: The Digital Caliphate; Winter: Documenting the Virtual ›Caliphate‹.

38 Dauber: YouTube War, S. 101.

Abbildung 4.6 a-h: Islamischer Staat im Irak/Medienbüro al-Furqān: Ritter des Zeugnisses 5, 2008, 45:17 min, arabisch.



Das Video, um das es im Folgenden ausführlich gehen soll, wurde von der Medienproduktionsgesellschaft al-Furqān für den Islamischen Staat im Irak produziert und im Jahr 2008 verbreitet.³⁹ Es ist insgesamt 45 Minuten lang und trägt den Titel *Fursān aš-šahāda*, was mit *Ritter des Zeugnisses* übersetzt werden kann. Das Video ist der fünfte Teil einer Videoreihe, die den ›Märtyreroperationen‹ des IS gewidmet ist,⁴⁰ und steht beispielhaft für die technische und dramaturgische Komplexität dieser Produktionen.

In *Ritter des Zeugnisses* 5 werden drei saudische Selbstmordattentäter geehrt, die im Jahr 2008 Sprengstoffattentate im Irak durchgeführt haben. Das Kernstück des Videos bilden auch hier die Aufnahmen, in denen die Attentäter ihre jeweiligen Testamente verlesen. Das visuelle Setting, sowie der Ablauf dieser Sequenzen orientiert sich im Wesentlichen an früheren Beispielen: Der zukünftige Attentäter ist vor einem mit Tüchern behangenen Hintergrund zu sehen, gerahmt von mehreren Kalaschnikows und Koranausgaben, während er sein Testament verliest und sein eigenes Martyrium verkündet (Abb. 4.6 b). Die an sich eher konventionellen Testament-Szenen werden jeweils durch die Überschrift »al-waṣīya«, arab. »das Testament«, eingeleitet und gerahmt (Abb. 4.6 a). Aufwendig gestaltete Zwischenüberschriften wie diese, aber auch grafische Inserts, die im Stil von Nachrichtensendungen wichtige Informationen oder Namen am unteren Rand des Bildes ankündigen, ziehen sich durch die gesamte Produktion (vgl. Abb. 4.6 c). Interessanterweise nehmen diese Text-Bild-Montagen durchweg die Gestalt von Filmstreifen an – erkennbar an den perforierten Rändern oben und unten. Obwohl das Material Film hier nirgendwo eine Rolle spielt und alle Bilder digital produziert sind, wird die Bedeutung der medialen Vermittlung auf diese Weise betont und prominent ins Bild gesetzt. Auf den eingeblendeten Filmstreifen sind Standbilder der Märtyrer und ihrer Operationen zu erkennen, die einzelne zentrale Sequenzen innerhalb des gesamten Videos wiederaufnehmen oder antizipieren. Die wiederkehrenden Filmstreifen kreieren dadurch eine Art ›Best Of‹ des Videotestaments, das eine Ikonisierung der Märtyrer vorwegnimmt. Die drei Selbstmordattentäter werden präsentiert, als wären sie bereits zu Filmstars geworden. Gleichzeitig fällt auf, dass die Gestaltung der Filmstreifen Unregelmäßigkeiten aufweist: Die perforierten Ränder des entwickelten Films wellen sich als hätten sie einen Brand überstanden und vermitteln so den Eindruck, es handele sich um ein

39 Das Video ist online abrufbar unter <https://archive.org/details/Forsan-Ashahada5> (zugegriffen am 6.6.2021).

40 Zur Serie »Fursān aš-šahāda« siehe Nico Prucha: »Hijacked Islam«, Online Jihad: Monitoring Jihadist Online Communities (18.11.2010), <https://onlinejihad.net/2010/11/18/hijacked-islam/> (zugegriffen am 6.6.2021).

authentliches materielles Überbleibsel vom Ort des Geschehens. Die häufig konstatierte »Indexikalität«⁴¹ des Mediums Film rückt hier also in einem doppelten Sinne in den Vordergrund: Als filmische Spur auf der Ebene des entwickelten Bildes und als Brandspur auf der Ebene des Materials. Durch das technische Verfahren des Lichtabdrucks wird fotografischen und filmischen Bildern oftmals ein kausaler Bezug zur Wirklichkeit zugesprochen – und damit das Vermögen, objektiv Zeugenschaft abzugeben. Die Kamera gilt mitunter als der ultimative, scheinbar unfehlbare Augenzeuge (*testis*), dessen Verlässlichkeit weder durch eine lückenhafte Erinnerung oder durch subjektive Eindrücke beeinträchtigt ist.⁴² Der Filmstreifen im IS-Video, der durch die zusätzliche Brandspur gerade in seiner Materialität hervorgehoben wird, scheint einerseits auf diesen Modus der objektiven Zeugenschaft zu verweisen und die Authentizität des Gezeigten zu behaupten. Andererseits ist der Filmstreifen hier aber eindeutig als digital erzeugte Computermontage zu erkennen, wodurch die Frage nach der ›Authentizität‹ gleichzeitig wieder ad absurdum geführt wird. Die digitalen Filmstreifen scheinen vielmehr etwas anderes bezeugen zu wollen: Die virtuose Beherrschung der visuellen Inszenierung selbst, die sich scheinbar mühelos den ästhetischen Konventionen des Films, des Fernsehens und der Computersimulation bedient.

Ähnlich wie die Videos der Hisbollah und al-Qaida folgt auch diese Produktion einer übergeordneten Dramaturgie, die von der biografischen Vorstellung des jeweiligen Märtyrers, seinem Videotestament, letzten Umarmungen und Grußworten, bis hin zu den Aufzeichnungen des eigentlichen Anschlags führt. Dieser dramaturgische Ablauf wird im Laufe des Videos in Variationen drei Mal wiederholt, um alle drei saudischen Selbstmordattentäter vorzustellen und deren Operationen zu dokumentieren. Neu ist hier vor allem die vielschichtige Postproduktion, die das Video zu einem äußerst komplexen Medienerzeugnis macht. Das Footage wird nicht nur durch Titel oder grafische Einblendungen unterteilt, sondern

41 Der Begriff geht auf die Zeichentheorie von Charles S. Peirce zurück, der im indexikalischen Zeichen einen kausalen Zusammenhang zwischen Zeichen und Objekt sieht., Charles S. Peirce: Semiotische Schriften Bd. I-III, hg. von Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. Die Vorstellung der Fotografie als Index wurde unter anderem von Theoretiker*innen wie Rosalind Krauss oder Roland Barthes vertreten. Rosalind Krauss: »Anmerkung zum Index: Teil 1 und Teil 2 [1976/77]«, in: Dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 249–276; Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

42 Vgl. Renaud Dulong: Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle, hg. von l'École des hautes études des sciences sociales, Paris 1998.

beständig neu geschnitten, in Slow-Motion verlangsamt, mit anderen Clips überblendet oder durch computergenerierte Sequenzen ergänzt. Die Reichweite dieser Eingriffe lässt sich anhand einer Szene paradigmatisch demonstrieren, die mit der Zwischenüberschrift (arab.) »*tanfid al-‘amalya*«, »Durchführung der Operation«, eingeläutet wird (ab 13:57 min). Die Szene beginnt mit der Aufnahme einer Kamera, die offenbar an der Außenseite eines LKW befestigt wurde und ins Innere des Führerhauses filmt. Sie zeigt einen der drei Attentäter, Abu Usama al-Maddani, am Steuer des LKWs. Sein Name erscheint auch auf der Einblendung am unteren Bildrand, die auf visuelle Konventionen des Fernsehens rekuriert und im Stil einer Nachrichtensendung verkündet: »Der Märtyrer Abu Usama al-Maddani (Gott erbarme sich seiner) auf dem Weg zum Ziel«⁴³ (Abb. 4.6 c). Nach einem Schnitt wird das Geschehen aus einiger Entfernung gezeigt. Da der LKW hinter den Mauern teilweise kaum zu sehen ist, wird zusätzlich ein roter Pfeil eingeblendet, der die Bewegung des Fahrzeugs nachvollziehen soll (Abb. 4.6 d). Ergänzt wird der Pfeil zudem durch die Erklärung »Der Bruder al-Maddani fährt zur Zentrale«, wobei die Polizeizentrale in Tigris gemeint ist, die bei dem Anschlag in die Luft gesprengt wurde. Kurz vor der Explosion wird das Videobild dann extrem verlangsamt und die Explosionsszene mehrfach hintereinander abgespielt, beim dritten Mal in Zeitlupe (Abb. 4.6 e).

Die videografische Aufnahme allein vermag auch dieses Mal nichts zu ›beweisen‹: Weder das Anschlagsziel noch der LKW sind über weite Strecken des Clips erkennbar. Selbst wenn man davon ausgeht, dass die sichtbare Explosion tatsächlich durch den LKW verursacht wurde, ist weder der genaue Ort noch das Ausmaß der Zerstörung aus den Bildern abzuleiten. Der didaktische Zeigegestus scheint die fehlende Evidenz des Videobildes zu kompensieren und die objektive Beweiskraft des Videos nachträglich zu behaupten. Diese fingierte ›Beweisführung‹ im Bild wird im weiteren Verlauf des Videos noch einen entscheidenden Schritt weitergetrieben. Ähnlich wie im oben diskutierten Video der al-Qaida wird die Aufnahme der Explosion mit einem weiteren Videoclip überblendet. Es zeigt einen Ausschnitt aus dem Testament al-Maddanis, in dem er sagt: »Ich übergebe mich Gott; ich möchte diese Religion unterstützen und das Paradies gewinnen und Gott begegnen«⁴⁴. Sein Bild erscheint zunächst umgeben von Trümmern, die auf die erfolgte Zerstörung hinweisen (Abb. 4.6 f). Kurz darauf verwandeln sich die Trümmer jedoch in rote Blütenblätter (Abb. 4.6 g), die an das in der schiitischen Tradition geläufige Märtyrsymbol der roten Tulpe erinnern (vgl. Kapitel 3.3, S.

43 Ich danke Christoph Günther für die Übersetzung der sprachlichen Elemente dieses Videos. Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich alle Zitate auf diese Übersetzung.
44 Übersetzung in Günther: »Corpus delicti – der Körper als Tatwerkzeug«, S. 31.

171). Auch wenn es auf den ersten Blick erstaunen mag, dass eine radikal-sunnitische Gruppierung wie der Islamische Staat Anleihen aus der schiitischen Ikonografie nimmt, ist die Übernahme schiitischer Märtyrsymbole in den Propagandavideos des IS keine Seltenheit.⁴⁵ Die letzten Silben der eingespielten Testament-Sequenz (»Gott begegnen«) werden stakkatoartig drei Mal wiederholt, bis das Bild in einem Regen aus Blütenblättern verschwindet. Die Montage kulminiert schließlich in einer Koransure, die auch einen Wechsel auf der Tonebene markiert: Der zum Dschihad aufrufende a-capella Gesang, der seit Einblendung der Überschrift über die Szene gelegt wurde, endet an dieser Stelle und wird von der Rezitation der Sure 33:23-24 abgelöst, die mit den Worten beginnt: »Unter den Gläubigen gibt es Männer, die wahr gemacht haben, wozu sie sich Gott gegenüber verpflichtet hatten [...].«⁴⁶

Die behauptete Transformation vom Irdischen ins Himmlische wird hier durch die grafische und auditive Postproduktion sinnlich erfahrbar gemacht. Die Ankündigung al-Maddanis, durch seine Tat ins Paradies einzutreten, wird im Moment der Explosion durch die digitale Montage bekräftigt – so die visuelle Rhetorik dieser Postproduktion. Eine weitere Paradies-Montage findet sich auch gegen Ende des Videos wieder, wenn die Videobilder von allen drei Attentätern in einen computergenerierten, blauen Wolkenhimmel montiert werden (Abb. 4.6 h). Die gesprochenen Testamente der Selbstmordattentäter treten hier nun vollständig hinter den begleitenden Gesang zurück; zudem wird eine Ansprache des IS-Anführers al-Baghdadi eingespielt. Auch hier handelt es sich gewissermaßen um ein konstruiertes Medienzeugnis, mit dem suggeriert werden soll, dass das Martyrium des Dargestellten tatsächlich eingetreten ist. Was mit dem oben besprochenen Video der al-Qaida von 2005 schon eingeführt wurde, wird hier zusätzlich verstärkt: Das Testament des Märtyrers scheint nur noch der Auftakt zu sein für das eigentliche, übergeordnete Märtyrerzeugnis, das mit Mitteln der Bild- und Tonmontage erzeugt wird.

Durch die stark affektive Bearbeitung des Videomaterials (durch Effekte wie Slow-Motion, Stakkato, Überblendung etc.) operiert *Ritter des Zeugnisses 5* aber

45 Insbesondere das Symbol der roten Tulpe taucht in vielen Propagandavideos des IS auf. Zum Einfluss, den schiitische Märtyrerkonzepte auf sunnitische Gruppen in Pakistan und Afghanistan ausübten, siehe Simon Fuchs: *Relocating the Centers of Shi'i Islam: Religious Authority, Sectarianism, and the Limits of the Transnational in Colonial India and Pakistan*, Dissertation, Princeton University 2015.

46 Zitiert nach Paret (Hg.): *Der Koran. Kommentar und Konkordanz* von Rudi Paret, Koransure 33:23-24, online abrufbar unter <https://corpuscoranicum.de/index/index/sure/33/vers/23> (zugegriffen am 6.6.2021).

gerade nicht im Sinne eines objektiven Augenzeugnisses, sondern offensiv appellierend. Besonders die Gestaltung der Tonebene spielt hier eine entscheidende Rolle. So sind im Video fast durchweg sogenannte Anaschid im Hintergrund zu hören – islamische a-capella Gesänge von Männern, die sich in dschihadistischen Kreisen großer Beliebtheit erfreuen und heutzutage insbesondere auf YouTube massenhaft zirkulieren. Bezeichnete der arabische Begriff *nāshīd* (Pl. *anāshīd*) ursprünglich eine sufische Praxis der Rezitation religiöser arabischer Poesie, wurden Anaschid ab den 1970er Jahren zunehmend in radikal-islamistischen Kontexten angeeignet und erfuhren dort einen Wandel zu Kampfgesängen.⁴⁷ Heute werden unter Anaschid überwiegend dschihadistische Hymnen verstanden. Nach dschihadistischer Auffassung gelten die Gesänge nicht als Musik – die in streng islamischer Auslegung als billiger Zeitvertreib gilt und teilweise sogar verboten wird –, sondern werden der religiösen Sphäre zugeordnet. Aus diesem Grund kommen auch keine Instrumente zum Einsatz. Stattdessen nutzt der IS für seine Anaschid häufig Tonaufnahmen von Explosionen oder Maschinengewehrsalven, um rhythmisierende Effekte zu erzeugen. In vielen Anaschid werden Themen wie »Opferbereitschaft, Blutvergießen und Zusammenhalt besungen«, darüber hinaus enthalten die Gesänge häufig auch direkte Aufrufe zum Dschihad.⁴⁸ Der Islamwissenschaftler Behnam Said hat auf die mobilisierende Wirkung dschihadistischer Anaschid hingewiesen. Die Kampfhymnen seien als Propagandamittel gerade deshalb so effektiv, da sie Individuen auf einer affektiven Ebene ansprechen und »Emotionen mobilisieren«⁴⁹. In mehreren Fällen ist bekannt, dass Attentäter noch auf dem Weg zu ihrem Anschlag Anaschid hörten, als ›stimmten‹ sie sich dadurch – im wahrsten Sinne des Wortes – auf die Tat und das kommende Martyrium ein.⁵⁰

-
- 47 Vgl. Behnam Said: Hymnen des Jihads: Naschids im Kontext jihadistischer Mobilisierung, Würzburg: Ergon Verlag 2016; Yassin Musharbash und Behnam Said: »Der Soundtrack des Dschihad«, Die Zeit, 01.07.2016, <http://www.zeit.de/2016/28/islamismus-anaschid-musik/komplettansicht?print> (zugegriffen am 6.6.2021).
- 48 Musharbash/Said: »Der Soundtrack des Dschihad«.
- 49 Behnam Said: »Hymns (Nasheeds): A Contribution to the Study of the Jihadist Culture«, Studies in Conflict & Terrorism 35/12 (2012), S. 863–879, hier S. 876.
- 50 Beispielsweise soll der Frankfurter Flughafenattentäter Arid Uka, der am 2. März 2011 zwei US-Soldaten erschoss, auf dem Weg zum Attentat über Kopfhörer den deutschen Kampf-Naschid »Mutter bleibe standhaft ich bin im Jihad« gehört haben, in dem es unter anderem heißt: »Mutter wenn ich auf dem Schlachtfeld falle, dann glaub nicht ich sei tot – Vielmehr bin ich lebendig an einem besseren Ort.« Marwan Abou Taam et al.: »Anwerbungspraxis und Organisationsstruktur«, in: Janusz Biene et al. (Hg.):

Wie bereits erwähnt, wurde auch die oben diskutierte Sequenz (von der Autofahrt des Attentäters bis hin zur Detonation) mit einem Naschid unterlegt. Er trägt den Titel *sawfa amqī*, was mit *Ich werde weggehen* übersetzt werden kann.⁵¹ Im Laufe des Gesangs wird diese eindringliche Zeile mehrfach, geradezu mantrahhaft wiederholt, was den entschlossenen Aufbruch zur Märtyreroperation unterstreicht. An dieser Stelle wird deutlich, dass der Naschid im Video nicht nur zur Stimmungsuntermalung eingesetzt wird, sondern auch eine syntaktische Funktion erfüllt, indem er die Handlung des Videos strukturiert.⁵² Im Gesangstext heißt es weiter: »Wenn der Unglaube einer Flut mit reinem Blut ausweicht, werde ich standhaft bleiben und mich nicht beugen bis zu meinem Tod. Dann geht die Dunkelheit der Schande vorüber und es [erscheint] Glanz, der Glanz des Ruhmes.«⁵³

Wie als Ansporn werden hier die positiven Effekte hervorgehoben, die die Märtyreroperation sowohl für die Gemeinschaft als auch für den Sprecher mit sich bringe. Der Verweis auf das »reine Blut« rückt bereits den (zukünftigen) Märtyrerstatus des Individuums in den Vordergrund. Der islamischen Vorstellung folge gilt das Blut eines Verstorbenen durch den Märtyrertod als gereinigt und wird – entgegen der gängigen Bestattungspraxis – offen zur Schau gestellt (siehe S. 58).⁵⁴ Dass der Naschid durchgängig in der ersten Person Singular formuliert ist (»Ich werde weggehen«), kann zudem als Einladung an die Zuhörerschaft gedeutet werden, sich in die Innenperspektive des Märtyrers zu versetzen und sich mit dem Dargestellten zu identifizieren. Einmal mehr wird deutlich, dass die audiovisuellen Montagen, die das Zeugnis des Märtyrers mitunter ins computersimulierte Jenseits erweitern, in erster Linie darauf abzielen, die Betrachtenden affektiv in das Geschehen einzubinden und potenzielle Nachfolger im Diesseits zu überzeugen.

Salafismus und Dschihadismus in Deutschland: Ursachen, Dynamiken, Handlungsempfehlungen, Frankfurt: Campus Verlag 2016, S. 79–158, hier S. 98.

- 51 Ich danke der Religionssoziologin Alexandra Dick für die freundliche Bereitstellung ihrer Übersetzung aus dem Arabischen.
- 52 Zur Systematisierung der Funktionen von Filmmusik vgl.: Georg Maas und Achim Schudack: Musik und Film – Filmmusik, Mainz: Schott 1994.
- 53 Übersetzung aus dem Arabischen von Alexandra Dick.
- 54 Khalili: Heroes and Martyrs of Palestine, S. 126.