

Grenzgänger des Umbruchs

Der symbolische Kampf um das Gedenken an Helden und Märtyrer des ‚Arabischen Frühlings‘

Friederike Pannewick

Seit Beginn der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Umbrüche in der arabischen Welt im Laufe des Jahres 2010 gab es viele Todesopfer. Für die Mitglieder der verschiedenen Protestbewegungen demonstriert ihr Tod die brutale Gewalt des jeweiligen politischen Gegners, der für diese Taten verantwortlich gemacht wird. Viele Aktivisten wie auch Hinterbliebene versuchen, dem schmerzhaften Verlust einen Sinn zu geben und betonen den Opfercharakter dieser Todesfälle. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit den vielfältigen ästhetischen Ausdrucksformen, in denen dieser Helden und Märtyrer der sogenannten Arabischen Revolution in der Öffentlichkeit gedacht wird.

Die Opfer der gewaltsamen Umbrüche und Transformationsprozesse werden meist idealisiert, ihr Tod – sei er als bewusstes Risiko selbst einkalkuliert oder auch als tragisches Schicksal ohne eigenes Zutun erfolgt – wird dabei aber auch häufig im Kampf um die politische Deutungshoheit instrumentalisiert. Beiden Richtungen ist gemeinsam, dass das öffentliche Gedenken an die Märtyrer dem Vergessen entgegenwirken soll. Ihre möglichst weithin sichtbare und ubiquitäre Repräsentation im öffentlichen Raum soll die Erinnerung an meist ungesühnte Verbrechen und tragische Vorfälle bewahren, als ob ein Erlöschen der Erinnerung eine Annullierung ihrer Taten bedeute und den Tätern den Schutz des Vergessens gewähre. Das Gedenken an die Toten bewegt sich also in einem ambivalenten Spannungsverhältnis von Sinnstiftung für unvermeidliches Leid und politischer Strategie. Besonders in Graffiti und Wandbildern nehmen Märtyrerfigurationen eine wichtige Stellung ein, weswegen diese im Folgenden als wichtiges Beispiel für den symbolischen Kampf um das öffentliche Gedenken dienen.

Der Begriff ‚Graffiti‘ dient als Sammelbegriff für unterschiedliche thematische und stilistische Formen, Schriftzüge, Zeichen oder Bilder, die mit verschiedenen Techniken auf Oberflächen oder durch deren Veränderung im privaten und vor allem im öffentlichen Raum produziert werden. In den meisten Fällen bleibt die Autorschaft anonym oder pseudonym, da diese Werke größtenteils ohne Genehmigung angefertigt werden. Graffiti gelten als Bestandteil der Street-Art, worunter man unterschiedliche nichtkommerzielle Formen von Kunst im öffentlichen Raum versteht. Diese Formen schließen oft illegal und anonym oder unter Künstlernamen angebrachte Zeichen aller Art im urbanen Raum ein, die Passanten in einen Kommunikations- und gegebenenfalls auch Interaktionsprozess einbeziehen wollen. Die engere oder weitere Auffassung des Begriffes ‚Street-Art‘ ist an

deren kommerzielle Verwertbarkeit geknüpft. Teilweise wird auch unterschieden zwischen Graffiti und Street-Art, wobei dann unter ‚Street-Art‘ die Kunstform verstanden wird, bei der oft der Bildteil, nicht das kunstvolle Schreiben oder Malen des eigenen Namens, überwiegt.¹

Für den Zusammenhang dieses Artikels sind besonders politische Graffiti als Teil von Street-Art von Bedeutung. Im internationalen Kontext dienen politische Graffiti größtenteils der Vermittlung (regierungs-)kritischer Meinungen in Bereichen wie Totalitarismus, Rassismus, Diskriminierung oder Minderheiten, wobei die ästhetische Gestaltung hinter der kommunikativen Funktion oft zurücktritt. Häufig werden entweder besonders gut sichtbare und stark frequentierte Orte für die Graffiti gewählt oder Bilder und Schriftzüge an besonders riskanten, weil polizeilich gesicherten Orten angebracht, um möglichst viel Aufmerksamkeit und Anerkennung bei den Rezipienten zu erlangen.²

In der Graffiti-Forschung, die sich im Laufe der 1980er und 1990er Jahre in der internationalen Wissenschaftslandschaft mit Arbeiten zu soziologischen und kunstgeschichtlichen Aspekten zu etablieren begann, wird die öffentlichkeitswirksame Funktion als politisches Barometer oder auch Menetekel, also als eine Art unheilverkündende Warnung oder mahnendes Vorzeichen drohenden Unheils, untersucht. Gerade in kommunikationswissenschaftlicher und soziologischer Hinsicht sind die enthaltenen transpersonalen Beziehungen der Graffiti, besonders in politischen Umbruchzeiten, interessant. An der Art des öffentlichen und staatlichen Umgangs mit dieser Street-Art zwischen Duldung und strafrechtlicher oder gewalttätiger Verfolgung können gesellschaftliche Transformationsprozesse abgelesen werden.³

Im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Transformationen in der arabischen Welt seit 2011 gewinnt deshalb eine Beschäftigung mit Street-Art und Graffiti eine besondere Aussagekraft und gibt wertvolle Einblicke in sensible Themenbereiche und deren Verhandlung im öffentlichen Raum mit ästhetischen Mitteln.

Palimpseste des Protests

Während meines Aufenthalts in Kairo im September 2012, fast zwei Jahre nach dem Sturz des ägyptischen Präsidenten Hosni Mubarak am 11. Februar 2011,

¹ Vgl. U. Blanché, *Konsumkunst. Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst*, Bielefeld 2012, S. 79–80.

² Vgl. J. Spirig, *Wieso die Sprayer Lissabon lieben*, in: *Tagesanzeiger*, 10. Januar 2013, <http://www.tagesanzeiger.ch/leben/reisen/Wieso-die-Sprayer-Lissabon-lieben/story/11659648>, 29. März 2016; K.-E. Carius / V. Soromenho-Marques (Hrsg.), *Mauern der Freiheit. Lissabons vergessene Bilder und der Aufschrei heute*, Münster 2014.

³ Vgl. Institut für Graffiti-Forschung (Hrsg.), *Graffiti-News* 48, 5. Februar 2003, <http://www.graffitieuropa.org/news/048.htm>, 29. März 2016; R. Banksy, *Wall and Piece*, London 2005; Brassäi [G. Halász], *Graffiti*, Stuttgart 1960.



Abb. 1: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der *American University in Cairo*, September 2012.

konnte ich täglich miterleben, wie um das öffentliche Gedenken an die Opfer der Proteste gerungen wurde. Dieser symbolische Kampf wird seit 2010 bis heute mit Engagement und großer persönlicher Betroffenheit geführt. Die Außenmauer des alten Campus der Amerikanischen Universität in der Muhammad Mahmud Straße war zur Zeit meines Aufenthalts flächendeckend mit Graffiti und Slogans bedeckt. Diese und unzählige weitere Wände Kairos wurden zu beeindruckenden öffentlichen Plattformen des Protests und der Trauer, weswegen sie in der Forschung auch als „memorial“ oder „iconic space“ bezeichnet wurden (Abb. 1).⁴

Die Muhammad Mahmud Straße in unmittelbarer Nähe des Tahrir Platzes war im September 2012 von starker Polizeipräsenz geprägt. Eine spürbare Spannung lag in der Luft. Eines frühen Morgens ging ein Aufschrei durch Facebook: Die Stadtbehörden hatten Wandmalereien und Graffiti an dieser Mauer mit Wandschutzfarbe übertüncht und dabei auch eine ganze Reihe von Bildern der am Tahrir gestorbenen Menschen gelöscht (Abb. 2). Die Entrüstung über den gewaltsamen Akt der Tilgung des kollektiven Gedächtnisses an diejenigen, die ihr Leben für die Ziele des Umbruchs gelassen hatten, war groß. Es war keineswegs das erste Mal,

⁴ Vgl. M. Abaza, *Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti*, in: *Theory, Culture & Society*, 2012, S. 1–18, DOI 10.1177/0263276412460062, 29. März 2016; M. Abaza, *Mourning, Narratives and Interactions with the Martyrs through Cairo's Graffiti*, in: *e-International Relations*, 7. Oktober 2013, <http://www.e-ir.info/2013/10/07/mourning-narratives-and-interactions-with-the-martyrs-through-cairos-graffiti/>, 29. März 2016.



Abb. 2: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der *American University in Cairo*, September 2012.

dass diese Wand übermalt wurde. Solche staatlichen Aktionen finden seit Frühjahr 2011 immer wieder statt.⁵ Innerhalb von wenigen Stunden nach Abrücken der Polizeitransporter, deren Insassen die Löschaktion bewacht hatten, wagten sich die ersten Graffiti-Künstler hervor. In kürzester Zeit war die geweißte Wand wieder voll von Schriftzügen und Bildern (Abb. 3). Die staatlich zensierte Memorialfläche wurde sofort wieder zur aktualisierten Ausdrucksfläche der öffentlichen Meinung und bezog in ihren Statements die aktuellen Ereignisse gleich mit ein. Die Wände Kairos wurden auf diese Weise, so die ägyptische Soziologin Mona Abaza, die seit 2011 diese Entwicklungen intensiv verfolgt, zu einem Ort, den sie als „the site of an unfolding continuous dramaturgical performance that visually narrates the history of the revolution“ bezeichnet (Abb. 4 und 5).⁶

Der Kampf um den öffentlichen Raum mit ästhetischen Mitteln war in vollem Gange. Aufgrund der traumatischen Erfahrungen der in genau dieser Straße erlebten gewaltsamen Auseinandersetzungen wurde er ebenso erbittert wie emotional geführt. Es ist bemerkenswert, dass vor allem das Gedenken an die Opfer und Helden der Umstürze die Gemüter unmittelbar erhitze und die Debatte zuspitzt. Es ist, als würden die Bürger Kairos diese bemalten Wände für sich bean-

⁵ Vgl. die Online-Fotoreportage M. Abaza, An Emerging Memorial Space? In Praise of Mohammed Mahmud Street, in: Arab Studies Institute (Hrsg.), Jādaliyya, 10. März 2012, www.jadaliyya.com/pages/index/4625/an-emerging-memorial-space-in-praise-of-mohammed-m, 29. März 2016.

⁶ Abaza, Mourning, Narratives and Interactions (Anm. 4).



Abb. 3: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der *American University in Cairo*, September 2012.

sprechen, sie sind zu öffentlichen Orten des Gedenkens und Trauerns geworden. Es geht hier um ein reichhaltiges Palimpsest, durch das ägyptische Künstler, Anwohner und Aktivisten der Märtyrer ihrer Revolution gedenken und zugleich ihr eigenes historisches Narrativ einfordern und neu schreiben.⁷ Das Gedenken an die Märtyrer ist zu einer öffentlichen Angelegenheit mit enormer politischer Wirkungsmacht geworden, so Mona Abaza in einer Studie von 2013:

„Egyptians are today confronted with an unprecedented escalating violence that is building into a ‚collective trauma‘ over how to come to terms with the frightening number of very young victims, of mutilated bodies, and even more of blinded protesters. A collective trauma, which has resulted in that today mourning mothers, who have lost their children, are gaining public visibility in the media by the day. Thus, martyrdom is becoming a public concern. It is no longer the poor man’s concern, since violence and murders have touched upon middle class children. This is no novelty, since Khaled Said, the good looking middle class young Alexandrian, was turned into the iconic martyr exactly because of the diffusion via internet of his face, tortured and fractured by the police officers; this face is what triggered the revolution.“⁸

In einem Aufsatz unter dem Titel „Reclaiming the City: Street Art of the Revolution“ schildert Lewis Sanders IV, wie der symbolische Kampf um das Gedenken an

⁷ Vgl. N. Demerdash, Consuming Revolution: Ethics, Art and Ambivalence in the Arab Spring, in: *New Middle Eastern Studies* 2, 2012, S. 1–17, <http://www.brismes.ac.uk/nmes/archives/970>, 29. März 2016.

⁸ Abaza, Mourning, Narratives and Interactions (Anm. 4).



Abb. 4: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der American University in Cairo, September 2012.



Abb. 5: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der American University in Cairo, September 2012.

die Märtyrer während der frühen Phase der Umbrüche in der ägyptischen Öffentlichkeit geführt wurde.⁹ Am 28. Januar 2011, dem ersten sogenannten Tag des Zorns in Ägypten, raste ein Diplomatenwagen in die Menge der Demonstranten; der achtzehnjährige Demonstrant Islam Ra'fat wurde dabei überrollt, er starb an den Folgen des Aufpralls.¹⁰ Der ägyptische Künstler Muhammad Fahmy, bekannt unter dem Künstlernamen Ganzeer,¹¹ startete ein Projekt im Internet und auf den Straßen Kairo zum Gedenken an diejenigen, die im Zuge der Umbrüche in Ägypten ums Leben gekommen waren. Das Ziel war es einerseits, die Märtyrer zu ehren – was einem starken öffentlichen Bedürfnis entsprach –, und andererseits, Passanten auf Kairo Straßen an Ägyptens Kampf für Freiheit, Demokratie und Gleichberechtigung zu erinnern.¹² Doch im April 2011 wurden die Memorialwände zu Ehren der Märtyrer erstmals von den Behörden übermalt, was einen Sturm der Entrüstung auf Facebook und in anderen sozialen Medien auslöste. Im Mai initiierte Ganzeer zusammen mit anderen Künstlern und Aktivisten das „Mad Graffiti Weekend“, das einer symbolischen Rückeroberung des öffentlichen Raums beziehungsweise der Straße dienen sollte. Das zweite Märtyrerbild (nach der Löschung des ersten) an dieser Mauer war eine wütende Antwort auf die staatliche Zensur: Es wurde mit dem Schriftzug „Du bist nicht besser als die, die gestorben sind“ versehen, womit die unrechtmäßige Autorität der Behörden angeklagt wurde, die ein nicht-staatlich gelenktes Gedenken an die Opfer der Umbrüche verhindern wollen und sich selbst über diejenigen stellen, die ihr Leben für Ägyptens demokratische Zukunft gegeben haben. Am 28. Juni 2011 intervenierte die Polizei bei einem öffentlichen Märtyrer-Memorial, was in gewaltsamen Auseinandersetzungen mit den Familien der Opfer endete, bei denen fast eintausend Demonstranten verletzt wurden. Dieser Zeitpunkt wird von vielen als der Beginn der zweiten Phase der Revolution angesehen. Ganzeer selbst wurde, zusammen mit zwei weiteren Künstlern, kurz nach dem „Mad Graffiti Weekend“ am 26. Mai 2011 verhaftet, die im Zusammenhang damit neu entstandenen Kunstwerke wurden im Juli gelöscht.¹³

⁹ L. Sanders IV, *Reclaiming the City: Street Art of the Revolution*, in: S. Mehrez (Hrsg.), *Translating Egypt's Revolution: The Language of Tahrir*, Kairo 2012, S. 143–182, hier S. 160–163.

¹⁰ N. El-Aref, *The Death of Innocence*, in: *Al-Ahram Weekly on-line*, 10. Februar 2011, <http://weekly.ahram.org.eg/2011/1034/sc32.htm>, 29. März 2016.

¹¹ Mehr Informationen zu diesem Künstler auf seiner Webseite: www.ganzeer.com, 29. März 2016; zu seinen „martyr murals“ und der „mad graffiti week“ siehe <http://www.culturecongress.eu/en/people/ganzeer>, 29. März 2016.

¹² Zur Frage der Rezeption der Graffiti außerhalb von Aktivisten- und Künstlerkreisen vgl. H. Elansary, *Revolutionary Street Art: Complicating the Discourse*, in: *Arab Studies Institute* (Hrsg.), *Jadaliyya*, 1. September 2014, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/19033/revolutionary-street-art-complicating-the-discours>, 29. März 2016.

¹³ Vgl. H. Elkayal, *Ganzeer: The de facto Cultural Operator*, in: *Daily News Egypt*, 27. Juli 2011, <http://www.dailynewsegypt.com/2011/07/27/ganzeer-the-de-facto-cultural-operator/>, 29. März 2016.

Dichtung und Street-Art

Der symbolische, nicht selten gewaltsam endende Kampf um das öffentliche Gedenken und die Deutungshoheit der Revolutionsgeschichte hält weiterhin an und eröffnet immer wieder neue Schauplätze. Die Themen und Aussagen der Graffiti sind mit denen von literarischen Texten und Liedern oft deckungsgleich, die verschiedenen Kunstgenres arbeiten in dieselbe Richtung. Dadurch wird das jahrhundertealte Genre der arabischen Dichtung mit den seit Kurzem erst aufblühenden Kunstmedien Graffiti, Videokunst und Street-Art verknüpft und durch diese neuen Verbindungen auch in sich selbst transformiert. Fast mag es so erscheinen, als fände in revolutionären Zeiten die althergebrachte Dichtung den Weg auf die Straße, so dass eine Volksnähe und Aktualität erreicht wird, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts in der arabischen Literatur immer wieder hartnäckig eingefordert, aber kaum je wirklich erreicht worden war.

Anschauliche Beispiele für die Mobilität literarischer Texte in Ort und Zeit und zwischen den Bereichen Ästhetik und Politik finden sich im Zusammenhang mit Demonstrationen in verschiedenen arabischen Ländern. Ein Beispiel wäre das im Bildteil abgebildete illegale Handy-Foto von einer Demonstration in Syrien, in der Stadt Idlib (Abb. 6). Ein alter Mann, an seiner Kleidung als Mann vom Land zu erkennen, hält ein Plakat mit seinem persönlichen Slogan für die Demonstration in die Höhe. Darauf steht die erste Zeile eines Gedichts des tunesischen Nationaldichters Abu al-Qasim al-Shabbi (1909–1934) mit dem Titel „Iradat al-hayat“ (Der Wille zum Leben). Es wurde in den 1930er Jahren verfasst, die hier zitierte Zeile lautet in Übersetzung:

„Wenn das Volk eines Tages das Leben einfordert, / dann muss das Schicksal das gewähren.
Die Nacht muss weichen / die Ketten gesprengt werden.“¹⁴

In diesem Bild zeigt sich sehr deutlich, wie wenig sich literarisches und politisches Feld trennen lassen. Und es zeigt sich auch, dass literarische Texte mit Leichtigkeit nicht nur ins politische Feld wechseln können, sondern auch Ort und Zeit überfliegen: Zeilen eines jungen tunesischen Nationaldichters aus den 1930er Jahren tauchen plötzlich als politischer Slogan eines syrischen Bauern bei einer Straßendemonstration im Jahr 2011 auf. Der ästhetische und der politische Bereich erweisen sich als gemeinsame symbolische Interaktionsfläche.¹⁵

¹⁴ Abu l-Qasim ash-Shabbi, *Iradat al-hayat*. Der Wille zum Leben, übers. von Kaouther Kabai, in: *Lisan Magazin* 11, 2011, S. 25. Vgl. ferner M.Y. Elbousty, Abu al-Qasim al-Shabbi's „The Will to Live“: Galvanising the Tunisian revolution, in: *The Journal of North Africa Studies* 18.1, 2013, S. 159–163.

¹⁵ Ein weiteres Beispiel für diese intermedialen Verflechtungen ist ein im Juni 2011 an die Wand des ägyptischen Innenministeriums gespraytes Stencil mit einem Porträt von Khaled Sa'ïd und einem Vers des populären ägyptischen Widerstandsichters Amal Dunqul: „Würde mein Blut zu Wasser werden zwischen deinen Augen; würdest du meine Kleider, blutgetränkt, vergessen?“ Vgl. B. Hamdy / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Walls of Freedom*, Berlin 2014, S. 72, Abb. 2.



Abb. 6: Demonstration in der Stadt Idlib in Syrien, 2011.

Eine eingängige Verflechtung von visuellen, musikalischen und literarischen Aspekten zeigt sich auch in vielen Videoclips im Internet. Anfang Januar 2013 stellte der ägyptische Dichter Ahmad ‘Atiya ein Gedicht mit dem Titel „Mashhur“ (Berühmt), in ägyptischer Umgangssprache verfasst, auf Youtube, dessen sanft eingesprochener Text von der Musik Ian P. Livingstones untermalt ist:

„Ich bleibe berühmt
 Und mein Name ist eingraviert in die Mauern
 Mein Bild ist ein schmückendes Zeichen
 Ich bleibe immer da
 Eine Zeile in einer wiederkehrenden Geschichte
 Ich bleibe vorhanden
 In jedem Gedicht und jedem Roman
 In den Herzen der Menschen werde ich leben
 Aber das Leben ist schwer
 Der Tag wird kommen, an dem ich eine Erinnerung sein werde
 Dann löst sich mein Bild vom Zeichen“.¹⁶

¹⁶ Aḥmad ‘Atiya, Mashhūr, 2. Januar 2013, meine Übersetzung. Das Video kann aufgerufen werden unter https://www.youtube.com/watch?v=ss7_MK6Pk6o, 29. März 2016.

Auch hier wurde wie in den Graffiti um das Gedenken an die Märtyrer gerungen, als ob ein Vergessen einer Löschung der Errungenschaften des Volksaufstandes gleichkäme. Doch zwei Jahre nach dem Regierungssturz Mubaraks ist der Tonfall leiser, schwermütiger und vielleicht auch realistischer geworden: „Der Tag wird kommen“, so die letzten Zeilen dieses Gedichts, „an dem der Märtyrer nicht mehr als lebendige Erinnerung unter den Menschen ist, / sondern an dem das Vergessen einsetzt / und der Symbolwert des heldenhaften Märtyrertums erlischt“.¹⁷

*Helden, Märtyrer und Opfer im Kontext politischer und religiöser Diskurse*¹⁸

Angesichts der Ubiquität von Helden- und Märtyrerfigurationen im Kontext des sogenannten Arabischen Frühlings lohnt es sich, über das Verhältnis dieser beiden Begriffe nachzudenken: Ist ein Märtyrer einfach nur ein toter Held oder was haben beide sonst noch gemeinsam? Der Politologe Thomas Scheffler definiert in einer Studie mit dem Titel „Helden, Märtyrer, Selbstmordattentäter. Zur religiösen Semantik des Heldentods“ den Begriff des Helden wie folgt:

„Ein ‚Held‘ ist ein Rollenmodell, mit dem Gesellschaften positive, für ihr Überleben besonders wichtige Leitvorstellungen hervorheben und für ihre kollektive Erinnerung aufbereiten. Ein Held *ist* man nicht, man wird qua Konsens meinungsbildender Gruppen dazu stilisiert. Die Vorstellungen davon, was einen ‚Helden‘ ausmacht, sind daher kaum abzutrennen von den mündlichen und schriftlichen Erzählungen, in denen sich Bedürfnisse, Sehnsüchte und Ideale einer Gruppe oder Gesellschaft artikulieren – und sie ändern sich mit diesen.“¹⁹

Helden sind also stilisierte Idealfiguren. Und diese Eigenschaft haben sie mit Märtyrern gemeinsam. Der Nationalheld erscheint als Retter oder als Handelnder, dem ein ‚nationales Schicksal‘ vorbestimmt ist, eine Erlöserfigur, ein Prophet der Nation oder Ähnliches. Um diesen Titel zu erhalten, zählt der Erfolg bzw. Misserfolg einer heroischen Tat wenig. Was zählt, ist die Bereitschaft zu Risiko und persönlichem Leid bis hin zum Tod.

Der Held verleiht dem Wert, der seine Opfertat motiviert, eine Existenz in Form eines transzendentalen Prinzips. In der Erzählung beziehungsweise im Abbild der Opfertat (und nur über diese Form der öffentlichen Zeremonie kann das Opfer sozial aktiv werden) scheint es so, als genüge der Tod für einen Wert, um eine Instanz anzuzeigen, die höher steht als das Leben, und als sei der Tod ein

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. für diesen Abschnitt F. Pannewick, Sinnvoller oder sinnloser Tod? Zur Heroisierung des Opfers in nahöstlichen Kulturen, in: S. Conermann / S. von Hees (Hrsg.), Islamwissenschaft als Kulturwissenschaft, Bd. 1: Historische Anthropologie. Ansätze und Möglichkeiten (Bonner Islamstudien; 4), Schenefeld 2007, S. 291–314, hier S. 300–301.

¹⁹ T. Scheffler, Helden, Märtyrer, Selbstmordattentäter. Zur religiösen Semantik des Heldentods, in: A. Hamzawy / F. Ibrahim (Hrsg.), Religion, Staat und Politik im Vorderen Orient. Festschrift für Friedemann Büttner, Münster [u.a.] 2003, S. 88–109, hier S. 92.

Beweis für deren Existenz. Genau dies ermöglicht in heldenhaftem Märtyrertum eine strukturelle Äquivalenz des Religiösen und des Nationalen. In diesem Sinn genügt nämlich die Anrufung eines nationalen Helden-Märtyrers, um die Nation als etwas Absolutes zu setzen, vergleichbar dem göttlichen Gesetz.²⁰

Genauso wie der Opfertod den Existenzbeweis für die höhere Wahrheit antritt, für die er geschieht, vollzieht auch die Geste der Opfertat eine symbolische Konstitution der Gemeinschaft, für die dieses Opfer geschieht. Das heldenhafte Opfer ist also gemeinschafts- und solidaritätsstiftend. Tote Helden schaffen zudem eine Erinnerungsgemeinschaft, die einen Bund zwischen Lebenden und Ahnen einer Nation knüpft.

Märtyrergedenken als Selbstermächtigung der arabischen Bürger

Wer aber inszeniert und medialisiert eine solche Erinnerungsgemeinschaft? Und mit welchen Mitteln? Vergleicht man die Repräsentation von heldenhaften Märtyrern im Kontext der verschiedenen arabischen Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhunderts mit denen des sogenannten Arabischen Frühlings, fällt auf, dass es im Jahr 2011 nicht mehr Institutionen, Parteien oder religiöse Organisationen, auch nicht mehr staatliche Instanzen sind, welche die legitime Gedächtniswahrung für sich beanspruchen können. An den Schauplätzen von Gewalt im Nahen Osten traten bis 2011 zumeist religiöse oder politische Gruppierungen oder staatliche Institutionen als Verwalter der nationalen oder religiösen Erinnerung auf. Der Umgang mit Märtyrern war nicht Sache von Individuen, sondern von autoritär agierenden Organisationen, die sich als Wächter und Verwalter der kollektiven Erinnerung verstanden.²¹

Der ‚Arabische Frühling‘ hat dem staatlichen Geschichtsmonopol und der Deutungshoheit des Staates beziehungsweise der herrschenden Partei ein Ende setzen

²⁰ Vgl. J.-P. Albert, *Du martyr à la star. Les métamorphose des héros nationaux*, in: P. Centlivres [et al.] (Hrsg.), *La fabrique des héros* (Ethnologie de la France / Cahiers; 12), Paris 1998, S. 11–32, hier S. 21–22.

²¹ Vgl. zu Graffiti als kultureller Produktion während eines Moments intensiver politischer Auseinandersetzungen und der Rolle der Milizen und politischer wie religiöser Parteien J. Peteet, *The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada*, in: *Cultural Anthropology* 11.2, 1996, S. 139–159; P. Zoghbi / D. Stone, *Palestinian Graffiti*, in: P. Zoghbi / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Arabic Graffiti*, Berlin 2011, S. 65–71; T. F. Saleh, *Marking Beirut*, in: P. Zoghbi / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Arabic Graffiti*, Berlin 2011, S. 81–88. Das Thema wurde auch in einem Roman von Elias Khoury zum libanesischen Bürgerkrieg behandelt, in dem die Rolle der Bürgerkriegsmilizen in der Instrumentalisierung des Märtyrergedenkens kritisch reflektiert wird; vgl. dazu S. Mejer-Atassi, *The Martyr and His Image: Ilyās Khūrī's Novel al-Wujūh al-bayḍā (The White Faces*, Beirut, 1981), in: F. Pannewick (Hrsg.), *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext; 17), Wiesbaden 2004, S. 343–355. Vgl. zu Märtyrerpostern der libanesischen Bürgerkriegsmiliz der christlichen Phalangisten W. Jabre, *Lebanese Resistance Posters, 1975–1985 / Affiches de la Résistance Libanaise, 1975–1985*, Beirut 2012, S. 74–81.

wollen. Die Macht der Diktaturen baute auf ideologischen Narrativen über nationale Befreiungskriege und deren Helden und Märtyrer auf. Dieses vertraute Bild wurde im Zuge der ‚Arabellion‘ durchbrochen: Stattdessen sind es nun die Bürger selbst, engagierte und opferbereite Individuen, die im Sinne einer zivilgesellschaftlichen Selbstermächtigung das Gedenken im öffentlichen Raum für sich beanspruchen. Es sind nicht die staatlichen Institutionen und Parteien, die im Kontext des symbolischen Kampfes um das Gedenken an die Märtyrer der ‚Arabellion‘ das Sagen haben – ganz im Gegenteil: Nun sind es einzelne Mitglieder der Gesellschaft, die gegen die staatlichen Löschaktionen des kollektiven Gedächtnisses ankämpfen. Es war so zum Beispiel in Ägypten auch kein Unterschied, ob die Regierung von der Armee (SCAF) oder den Muslimbrüdern gestellt wurde: Die Löschaktion der Märtyrer-Graffiti am Tahrir, die ich im Herbst 2012 beobachten konnte, wurde zum Entsetzen vieler von der seit gut einem halben Jahr im Amt befindlichen Muslimbruderschaft angeordnet (Muhammad Mursi war von Juni 2012 bis zu seinem Sturz am 3. Juli 2013 Präsident Ägyptens).

Neu seit den Umbrüchen 2011 ist: Der einfache Bürger will sich nicht mehr mit der Rolle des Zuschauers und Rezipienten der manipulierten Geschichte zufriedengeben. Es hat eine Selbstermächtigung arabischer Bürger stattgefunden, die als ‚Macher‘ und Schützer ihrer nationalen Geschichte auftreten.

Sterben für Gott und das Vaterland im Palästina der 1930er Jahre

Helden und Märtyrer als semantische Kippfiguren zwischen religiösem und nationalem Bedeutungsgehalt – das ist keine neue Erscheinung in der arabischen Welt. Wenn wir zurückschauen auf die Frühzeit des Nahostkonflikts in den 1930er Jahren, können wir beobachten, wie sich in einer Zeit täglicher Verluste auf palästinensischer Seite die Gedichte und Lieder als sehr wichtig erwiesen, die diese tragischen Erfahrungen sinnstiftend ästhetisierten und den Heroismus derjenigen priesen, die sich in den Augen der palästinensischen Gemeinschaft für die Nation opferten. Die Ästhetik des Märtyrertums wurde so zu einem der wesentlichen Pfeiler der im Entstehen begriffenen palästinensischen Nationalliteratur.

Wenige Jahre vor der israelischen Staatsgründung, als ein erbitterter Kampf zwischen der palästinensischen Bevölkerung und zionistischen Siedlergruppen sowie der sie unterstützenden britischen Mandatsmacht tobte, schrieb ein berühmter palästinensischer Dichter, Ibrahim Tuqan (1905–1941) ein Gedicht mit dem Titel „ash-Shahid“ (Der Märtyrer). Hier werden ein anonymes Held und sein Opfertod für „Gott und das Vaterland“ gepriesen. Es endet mit den Versen:

„Frag nicht, wo sein Körper liegt
Sein Name ist auf den Lippen der Zeit.
Er war der Leitstern, der
Durch die Finsternis des Prozesses führte [...]
Was für ein Antlitz glühend vor Freude,

Freiwillig in den Tod gehend
Singend vor der Welt
Als seine Seele zum Himmel aufstieg –
„Für Gott und das Vaterland bin ich!“²²

Der Schluss dieses berühmten Märtyrergedichts ist vielsagend: „Für Gott und das Vaterland“ – die extreme Erfahrung des Todes wird hier legitimiert durch einen Bezug auf den Islam und die Nation. Die palästinensische Nationalbewegung der 1930er Jahre zeigt sehr deutlich, wie in diesem entscheidenden historischen Moment der arabischen Aufstände eine ursprünglich religiöse Figur nun zusätzlich mit nationalistischen Attributen ausgestattet wird.

Es findet eine semantische Transformation statt, die man entweder als Rekonfiguration religiöser Ideen im Kontext der säkularisierten Moderne oder auch umgekehrt als Säkularisierung religiösen Gedankenguts im Geiste des Nationalismus betrachten kann. Seit diesem Gedicht aus den 1930er Jahren hat es unzählige weitere dieser Art gegeben – das Motiv des todesverachtenden Helden hatte Hochkonjunktur.

Neue Revolutionen – neue Märtyrer?

Auch im Zuge der Anfang 2011 entfachten Bürgerrevolten in der arabischen Welt engagieren sich hoch motivierte, meist junge Menschen für eine bessere Zukunft. In diesem aktuellen Kontext verkündeten immer wieder Akteure des Umbruchs in der Öffentlichkeit, dass sie bereit seien, für die Durchsetzung ihrer Ziele zu sterben.

So spielte auch im revolutionär bewegten Tunesien, dessen Diktator Ben Ali am 14. Januar 2011 fluchtartig das Land verlassen musste, eine charakteristische Märtyrer-Konstellation eine zentrale Rolle. Im Dezember 2010 zündete sich in der Provinzstadt Sidi Bouzid ein Straßenhändler, der 26-jährige Muhamed Bouazizi (Muḥammad al-Būʿazizi), vor einem Regierungsgebäude an. Die Nachricht von dieser Tat verbreitete sich wie ein Lauffeuer in den Medien und setzte die tunesische Revolution in Gang. Am 4. Januar 2011 starb Bouazizi und zehn Tage später musste der Präsident nach 23-jähriger Herrschaft geschlagen sein Land verlassen.

Muhamed Bouazizi war nicht der erste Mann, der in der arabischen Welt durch eine Selbstverbrennung seinen Protest äußerte. Aber er war es, der zur Schlüsselfigur der erfolgreichen tunesischen Revolution wurde.²³ Das Medienecho war beispiellos, zahllose Artikel und Bilder stilisierten ihn zu einer heldenhaften Heiligenfigur, einem modernen Helden und Märtyrer. Auch Anleihen bei der *christlichen*

²² I. Ṭūqān, *Diwān*, Beirut 1997, S. 271–273; englische Übersetzung in: S. Kh. Jayyusi (Hrsg.), *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, New York 1987, S. 106–107.

²³ Vgl. zum Fall Abdesslem Trimechs, der sich am 3. März 2010 in Monastir anzündete, T. Ben Jelloun, *Arabischer Frühling. Vom Wiedererlangen der arabischen Würde*, übers. von C. Kayser, Berlin 2011, S. 61–63; 111 cas de suicides depuis le 14 janvier dont 69 par immolation par le feu, in: *Le Temps*, 16. Juni 2011, <http://www.turess.com/fr/letemps/56754>, 29. März 2016.

Märtyrersymbolik sind in diesem Medienecho in der arabischen Welt zu finden: Der libysche Schriftsteller Ibrahim al-Koni bezeichnete den jungen Tunesier in einem Interview als „heilig“, ja als „Christus unserer Zeit“, er habe „sein Kreuz getragen und sich geopfert“, er sei ein „Symbol der Hoffnung“ und über ihn zu schreiben sei „etwas Tiefes, eine titanische Inspiration“.²⁴ Synkretistisch anmutende Anleihen an christliche Symbolik finden sich übrigens auch in ägyptischen Graffiti, die Märtyrerfiguren mit Flügeln zeigen (Abb. 7) – eine Vorstellung, die im Islam eher unüblich ist.²⁵

Für ein arabisches Publikum musste der Akt einer Selbstverbrennung zunächst vom Vorwurf des religiös und gesellschaftlich sanktionierten Selbstmords losgelöst werden, um als altruistisches Opfer und Protestform anerkannt werden zu können. Deshalb wurde die Rolle des Selbsttötungsverbots im Islam seit der Tat des jungen Tunesiers vielfach diskutiert.²⁶ Eine Stimme in dieser Debatte im Jahr 2011 war der marokkanische Romanschriftsteller Tahar Ben Jelloun, der in der Tat allerdings ein Anzeichen für eine „Revolte ohne Islamisten“²⁷ sah: Aktuelle Stellungnahmen der ägyptischen Azhar Universität, die als höchste sunnitische Autorität in der arabischen Welt gilt, machen deutlich, dass das Suizidverbot aus islamischer Sicht weiterhin gültig ist. Dennoch hat es reihenweise Nachahmungstäter in der arabischen Welt gegeben. Junge Muslime haben sich also klar über das Gebot Gottes hinweggesetzt.

Ben Jelloun sieht in diesem Ungehorsam gegenüber Gott eine Niederlage des Islamismus, die sich auch darin zeige, dass es während der ersten Proteste kaum Akteure gegeben habe, die sich auf den Islam oder Allah bezogen hätten. Deswegen

²⁴ S. Schanda, „Herr Bouazizi ist der Christus unserer Zeit“. Interview mit Ibrahim al-Koni, in: Der Tagesspiegel, 1. März 2011, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-herr-bouazizi-ist-der-christus-unserer-zeit-/3892926.html>, 29. März 2016.

²⁵ Vorislamische, volkstümliche und pharaonische Symbolik und Bildlichkeit finden sich auch in den berühmten Wandbildern der ägyptischen Künstler Ammar Abu Bakr und Alaa Awad, vgl. Abaza, Mourning, Narratives and Interaction (Anm. 4); M. Abaza, The Buraqs of Tahrir, in: Arab Studies Institute (Hrsg.), Jadaliyya, 27. Mai 2012, www.jadaliyya.com/pages/index/5725/the-buraqs-of-tahrir, 29. März 2016. Weitere Beispiele für Flügel-Märtyrer, teilweise als eine Art revolutionäre Engel mit Gasmasken, finden sich in Hamdy / Don Karl AKA Stone, Walls of Freedom (Anm. 15), S. 125; vgl. auch B. Hamdy, Scarabs, Buraqs and Angels, in: B. Hamdy / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), Walls of Freedom, Berlin 2014, S. 146–149.

²⁶ In Ägypten scheinen vor allem politische Motivationen die Diskussion um die moralische beziehungsweise religiöse Rechtmäßigkeit von Selbstverbrennungen bestimmt zu haben. Am 18. Januar 2011, wenige Tage nach dem Tod Bouazizis und dem Sturz der tunesischen Regierung, nahm die in religiösen Fragen maßgebliche sunnitische Institution Ägyptens, die Azhar, Stellung zu diesem symbolträchtigen und wirkungsmächtigen Suizid: Selbsttötung, auch als Form des Protests, sei durch die islamische Scharia (šari‘a) klar verboten. Auch das ägyptische Ministerium für religiöse Stiftungen forderte die Imame des Landes auf, in ihren Freitagspredigten das Suizidverbot klarzustellen. Vgl. M. ‘A. Ḥasanayn, al-Qaraḍāwī, in: aš-Šarq al-awsaṭ, 20. Januar 2011, Nr. 11741.

²⁷ T. Ben Jelloun, Arabischer Umbruch. Revolte ohne Islamisten, in: Zeit Online, 7. April 2011, <http://www.zeit.de/2011/15/Ben-Jelloun>, 29. März 2016.



Abb. 7: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der *American University in Cairo*, Märtyrer mit Flügeln, September 2012.

so Ben Jelloun, sei „der islamistische Diskurs überholt“ und „funktioniert“ nicht mehr.²⁸ Zu Beginn hätten die Aufstände einen laizistischen Charakter gehabt, sie seien spontan gewesen und hätten auf den Einzug der Moderne in die arabische Welt gezielt. Es sei um die „Anerkennung des Einzelnen und seinen Status als Bürger und nicht länger als Untertan“ gegangen, um Demokratie, Würde, Gerechtigkeit und den Kampf gegen Korruption und Diebstahl, das heißt, um die Einforderung grundlegender Normen.²⁹

Viele verschiedene Fotomontagen, Videoclips und Bilder im Internet, die flächendeckend von unterschiedlichen Varianten einer Art säkularer Widerstandsästhetik geprägt sind, bestätigen Ben Jellouns Interpretation der frühen Phase der arabischen Aufstände. Eine Google-Bilder-Recherche zu Bouazizi, sozusagen der ‚Gründerfigur‘ des ‚Arabischen Frühlings‘, ergibt unzählige Bilder der politischen Ikone Tunesiens. Er figuriert als ein Che Guevara des 21. Jahrhunderts, sein tödliches Selbstopfer wird in Varianten immer wieder bezeichnet als „Revolution des Heldentums“ und als „bedeutendste Lektion für Freiheit, Stolz und Würde“.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.; vgl. auch Ben Jelloun, *Arabischer Frühling* (Anm. 23).

Revolutionsphantasien mit unsterblichen Helden

Sehr anschaulich werden diese Tendenzen zum Beispiel in einem Videoclip, der im Frühjahr 2011, also ganz zu Beginn der damals noch so enthusiastisch als ‚Arabischer Frühling‘ benannten Aufstände, von einer französischsprachigen Musikgruppe namens Hydra produziert und auf Youtube gestellt wurde.³⁰ Hydra bezeichnet ihre Musik im Untertitel ihrer Webseite als „Rap Arabo Andalou“.³¹

Dieses Video spiegelt die optimistischen und kämpferischen Hoffnungen der Anfangsphase der Umbrüche in Tunesien deutlich wider. Der junge Gemüseverkäufer und seine Verzweiflungstat werden in emotionalen Bildern, Texten und einer eingängigen Melodie gefeiert – Bouazizi wird „der kleine Stern des Maghreb“ genannt, ein „Held“, ein Märtyrer und „kleiner Bruder allen Tötens“. Das imaginierte Ich dieses Lieds spricht im Namen eines nicht näher benannten Kollektivs davon, dass es sich dem Märtyrer nahe fühle und sein Geheimnis verstehe, im Gegensatz zu „ihnen“, die ihn verbrannt haben und nach ihm noch viele andere verbrennen lassen werden: „Ich kenne das Geheimnis deines Lebens, sie wissen nicht, was du weißt.“ Und dann folgt der inzwischen weltweit in solchen Kontexten obligatorische Schulterschluss mit dem Opfer: „Wir sind alle Mohammad Bouazizi“.³²

Text und Bilder des Videoclips bewegen sich zwischen einem deutlichen Bekenntnis zum eigenen Land, zu Tunesien, auf der einen Seite und auf der anderen Seite eher transregionalen, teils arabischen, teils afrikanischen, teils globalen antikolonialen Bezügen. Der englische Untertitel des Lieds spricht den Helden direkt an: „Mohammad Bouazizi, kleiner Star Nordafrikas. Von Europa, von der Welt Nordafrikas. Entzünde das Feuer der neu erwachten Hoffnung. Du bist der, der den Alarm auslöste. [...] Tunesien, erhebe dich, Ägypten, erhebe dich, Jordanien, erhebe dich, Jemen, erhebe dich, Marokko, Algerien, Senegal, Europa, Afrika und die Welt, erhebt euch. [...] Afrika erhebt sich, lasst uns hoffen, dass die Welt folgen wird.“³³

Der Aspekt des Gedenkens und der eindringliche Appell, nicht zu vergessen, sondern tatkräftig die Erinnerung an Unrecht und Ungerechtigkeit zu bewahren, wird immer wieder in Wort, Bild und Ton in den Vordergrund gestellt: „Oh Märtyrer, jede Nacht bist du in meinen Gedanken. [...] Möge niemand deine Geste der Verzweiflung vergessen.“³⁴ Das Gedenken wird dabei eng gekoppelt an den Akt der Identifizierung mit den Opfern für die gemeinsame Sache: „Denn unter solchem Druck sind wir ALLE tot, Tausende Opferbereite haben sich in Bewe-

³⁰ Hydra, Mohamed Bouazizi anglais, 20. März 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=hMBZzxOPujY>, 29. März 2016.

³¹ Hydra, <http://hydra.propagande.org/>, 29. März 2016.

³² Hydra, Mohamed Bouazizi anglais (Anm. 30). Deutsche Übersetzung von der Verfasserin.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

gung gesetzt. Eines Tages wird Tunesien eine Statue errichten, für dich, kleiner Märtyrer, ermordet von den Usurpatoren.“³⁵

Memoria gegen Staatsgewalt

Dieses Musikvideo zeugt noch von dem großen revolutionären Enthusiasmus der Anfangszeit des sogenannten Arabischen Frühlings, der inzwischen längst zu einem ‚Arabischen Herbst‘ geworden ist. Tunesien ist vielleicht dasjenige arabische Land, in dem am ehesten die demokratischen Früchte der gewaltsamen Umbrüche geerntet werden können.³⁶ In Ägypten dagegen erschütterten immer neue Wellen von Gewalttaten die Öffentlichkeit. Im Februar 2012 gab es im Fußballstadion von Port Said ein Massaker an Fans des Kairiner Ahly Clubs. 72 zumeist jugendliche Fans kamen ums Leben. Zu diesem traumatischen Ereignis gibt es unzählige öffentliche Memorialzeugnisse.³⁷ Mona Abaza verfolgte das Entstehen und Löschen beziehungsweise Übermalen von Graffiti und Wandbildern in der Zeit von Mai 2012 bis Juli 2013 regelmäßig und beobachtete, wie die Zahl von Märtyrerporträts in den Straßen Kairo nach diesem Ereignis sprunghaft zunahm und zugleich eine performative Interaktion der Passanten mit diesen Bildern entstand: „The street was transformed into a memorial space, a shrine (a *mazaar*) to be visited and where flowers could be deposited.“³⁸ Die Symbolsprache ist hier auf die ikonische Zahl 72 (teilweise auch 74) sowie auf Namen und oft auch das Bild der Opfer fokussiert (Abb. 8).

Im Kontext der Memorialkultur zum Massaker an den Fußballfans fällt auf, dass religiöse beziehungsweise konfessionelle Unterschiede bewusst ausgeblendet werden zugunsten einer religionsübergreifenden Symbolik, die einen demonstrativen Gegenpol zur Brutalität der Staatsgewalt bildet. Sheikh Emad Effat, der im Dezember 2011 in der Muhammad Mahmud Straße getötet wurde, und der junge Kopte Mina Daniel, der bei den Ereignissen am Maspero-TV-Gebäude in Kairo im Oktober 2011³⁹ ums Leben kam, wurden zu Ikonen des Widerstands, die in einer unendlichen ästhetischen Vielfalt immer wieder neu gestaltet werden (Abb. 9). Mona Abaza interpretiert die gemeinsame Darstellung dieser beiden Ikonen, der muslimischen und der christlichen, in überdimensionierten Wandbildern als Symbol für Ägyptens religiöse Einheit, die in dem sie einenden Martyrium besteht:

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. N. Gana (Hrsg.), *The Making of the Tunisian Revolution. Contexts, Architects, Prospects*, Edinburgh 2013.

³⁷ Vgl. Hamdy, *Scarabs, Buraqs and Angels* (Anm. 25), S. 146–149.

³⁸ Abaza, *Mourning, Narratives and Interactions* (Anm. 4).

³⁹ Vgl. Amr Khalifa, *Maspero: A Massacre Revisited*, in: *The Tahrir Institute for Middle East Policy*, 9. Oktober 2014, <http://timep.org/commentary/maspero-massacre-revisited/>, 29. März 2016.



Abb. 8: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der *American University in Cairo*, Namen der Märtyrer der gewaltsamen Auseinandersetzungen im Fußballstadion von Port Said im Februar 2012.

„Sheikh Emad Effat and Mina Daniel keep on appearing as pairs in multiple drawings. Sometimes they are holding each other’s hands, smiling in a position of victory. Here too one notes the size of both Sheikh Emad Effats and Mina Daniel kept on growing over time. Often their portraits are juxtaposing each other. They symbolise Egypt’s unity as the Azharite Sheikh and young Coptic activist are united by martyrdom.“⁴⁰

Der ägyptische Dichter, Musiker und politische Kommentator Ahmad Aboul Hassan beschreibt die aufgewühlte und immer wieder von Gewalt geprägte Situation in der Muhammad Mahmud Straße in den ersten Monaten des Jahres 2012, kurz bevor die Muslimbrüder mit Muhammad Mursi im Juni des Jahres mit 51,7 % der Stimmen gewählt werden sollten. In dieser spannungsgeladenen Atmosphäre, in der Anhänger der Muslimbrüder direkt auf die Graffitiaktivitäten Einfluss zu nehmen versuchten, produzierten Künstler wie Ammar Abu Bakr und Alaa Awad großflächige Wandbilder. Die Religion spielte eine wichtige Rolle als Ort ethischer Selbstverortung, auch der Graffitikünstler:

„For 50 continuous days, we remained in Mohamed Mahmoud Street, painting and talking to thousands of people morning and night about the revolution, about dignity, and about Islam. This was the Islam that certain religious currents had attempted to re-interpret according to political interests.“⁴¹

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ A. Aboul Hassan, *The Wall: People’s Chronicle and Voice of the Revolution*, in: B. Hamdy / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Walls of Freedom*, Berlin 2014, S. 134–135, hier S. 135.



Abb. 9: Muhammad Mahmud Straße, Mauer der *American University in Cairo*, Sheikh Emad Ezzat und der Kopte Mina Daniel über den Märtirem des Massakers an den Ultra Ahli Fußballfans in Port Said im Februar 2012.

Laut Basma Hamdy, die die vielen pharaonischen, koptischen, muslimischen, nubischen und weiteren lokalen Inspirationen der Wandbilder in der Muhammad Mahmud Straße analysiert hat, stellen diese den Versuch dar, in die ägyptische Kunst wieder den Stoff ägyptischer Identität hineinzuwoben, der durch Konfessionalismus, religiöse Ideologien und korrupte Politik stark gefährdet sei. Für Hamdy ist Sheikh Emad Effat

„the ultimate antidote to the extreme religious Salafist views and the highly ambitious political goals of the Muslim Brotherhood. Both parties use Islam to gain power and to create a politicized Islamic state that transcends borders. Sheikh Emad – an accomplished religious scholar – opposed both political parties and stood side by side with revolutionaries calling for justice and freedom in Tahrir square. Again this mural contradicts the teachings of fundamental Islamic groups and asserts the moderate teachings of Islam.“⁴²

Gegen Ende des Jahres 2012 eskalierte im Vorfeld des für Dezember anstehenden Verfassungsreferendums die Gewalt in und um die Muhammad Mahmud Straße herum immer wieder. Polizeieinheiten errichteten in diesem umkämpften Gebiet meterhohe Sperrmauern aus Beton. Ahmed Aboul Hassan hat die in dieser Zeit charakteristische Kombination von Graffiti mit Kalligraphien und Koranzitaten anschaulich analysiert. Er sieht darin einen Akt der kritischen Enthüllung der Allianz von Sicherheitskräften und Islamisten. Es sei kein Zufall, dass diese neue Symbolsprache genau in dem Moment auftauchte, als Tausende von bärtigen Islamisten sich am Tahrir versammelten und die Anwendung der Scharia in Ägypten forderten.⁴³ Aboul Hassan schildert, wie am 25. November 2012 der Künstler Ammar Abu Bakr Verse aus dem Koran über das große Memorialbild für die Opfer des Massakers an den Ahly Clubfans (Abb. 8) schrieb und durch diese palimpsestartige Überschreibung der Märtyrermemorials eine erhitzte Debatte auslöste. Die Fußballfans beschuldigten die Islamisten, dass sie die Bilder ihrer Märtyrer gelöscht und durch Koranverse überschrieben hätten. Obwohl diese mit der Überschreibung nichts zu tun hatten, nahmen sie die Verantwortung dafür gerne an und verkündeten, dass die Toten von Port Said keine Märtyrer, sondern einfach nur Opfer von Ausschreitungen bei einem Fußballspiel seien. Während sich beide Parteien darüber stritten, was heiliger sei, der Koran oder Märtyrerbilder, ließ der Graffitikünstler Abu Bakr verlautbaren, dass seine Koran-Inschrift genau diese Art des Machtkampfs um die Deutungshoheit der Erinnerung kritisieren soll:

„This is what Ammar Abo Bakr confirms stating that he intentionally wrote the Quranic verses over the portraits of the Ultra martyrs as a response to the psychological warfare waged by the counter-revolution throughout this whole phase of the Egyptian revolution. To influence Egyptian society, anti-revolution forces allied with fanatic bearded men and even more fanatic football fans.“⁴⁴

⁴² Hamdy, *Scarabs, Buraqs and Angels* (Anm. 25), S. 149.

⁴³ A. Aboul Hassan, *Quran: The Revolution's Voice and Its Holy Witness*, in: B. Hamdy / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Walls of Freedom*, Berlin 2014, S. 190–192, hier S. 191.

⁴⁴ Ebd. Ein Foto dieser Überschreibung durch Koran-Verse findet sich in diesem Artikel auf den Seiten 190–191. Vgl. zu einem früheren Fall der Übermalung eines Wandbildes durch

Auch nach dem Sturz Mursis am 3. Juli 2013 dauerten die öffentlichen und un-
gemein gewaltsamen Auseinandersetzungen an. Die Muslimbrüder wurden zur
Terrororganisation erklärt und auf ihre Sympathisanten wurde eine regelrechte
Hexenjagd veranstaltet. Es gab viele Hundert Opfer. Natürlich spielte auch in die-
sen Kreisen die Erinnerung an die Märtyrer eine wichtige Rolle. Allerdings schei-
nen Graffiti und Straßenkunst hier weniger zentral zu sein als in den anderen Ak-
tivistengruppen. Dies ist keineswegs in allen arabischen Ländern im Kontext der
jeweiligen politischen Auseinandersetzungen der Fall. Im Fall palästinensischer
Graffiti lässt sich zum Beispiel beobachten, dass alle politischen und religiösen
Gruppierungen und Parteien dieses schnelle und effektive Kommunikationsmittel
nutzen. Speziell im von der Außenwelt und Europa isolierten Gazastreifen gibt es
Graffiti von der säkularen Fatah ebenso wie von Hamas oder dem Islamischen
Jihad und anderen Fraktionen – alle lassen die Wände mit den Inschriften über
Nationalhelden und Märtyrer und mit Bildern von diesen besprühen:

„Palestinian graffiti grew increasingly throughout the Intifada, since it was the quickest
method to spread news. It was used by all Palestinian factions without exception. [...] What is outstanding about the graffiti of Palestine is the fact that the artists get training in
Arabic calligraphy from their respective political or religious factions until the time
comes for them to start creating murals. For Hamas this practice was of great importance
because of their common use of sacred religious texts, whose display needed careful at-
tention. This attitude towards beautification through graffiti and the competition of
Fatah and Hamas in Gaza led their artistic endeavors to heights unseen in other parts of
Palestine.“⁴⁵

Bei den ägyptischen Muslimbrüdern tauchten im Zuge zunehmender Regierungsgewalt nach der Amtsenthebung Mursis im Sommer 2013 ikonische Zeichen wie die emporgehaltenen vier Finger einer Hand auf. Dieses Zahlensymbol mit indirekter, aber nicht offensichtlicher politischer oder religiöser Bedeutung verweist auf die gewaltsame Räumung des Protestlagers der Muslimbrüder am Rābi‘a al-‘Adawiyya (Naṣr City) und am Nahḍa Platz (Gize) in Kairo am 14. August 2013, bei der es an die tausend Tote gab. Die Zahl Vier beziehungsweise ‚die Vierte‘ (arabisch: arba‘a/ar-rābi‘a) verweist auf den Namen des Platzes, an dem die Gewalt stattfand.⁴⁶

Abu Bakr im Mai 2012, als er seine bisherigen idealisierenden Flügel-Märtyrer mit trauernden Mutterfiguren übermalte: B. Hamdy, *The Power of Destruction*, in: B. Hamdy / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Walls of Freedom*, Berlin 2014, S. 246–251, hier S. 249–250.

⁴⁵ Zoghbi / Don Karl AKA Stone, *Palestinian Graffiti* (Anm. 21), S. 66.

⁴⁶ Der Name des Platzes geht auf die sufische Heilige gleichen Namens zurück (Basra, 8. Jahrhundert), die als vierte Tochter ihrer Eltern so genannt wurde. Vgl. Mikala Hyldig Dal, *Transliterations of Rabaa*, in: B. Hamdy / Don Karl AKA Stone (Hrsg.), *Walls of Freedom*, Berlin 2014, S. 244–245.

Vom heiligen Helden zum Folteropfer

Zudem gab es immer wieder, auf Facebook wie in Graffiti, Bilder der Toten, die auf jede Idealisierung verzichten und stattdessen die grauenhaft entstellten Gewalt- und Folteropfer zeigen.⁴⁷ In der Muhammad Mahmud Straße tauchte Ende 2012 ein realistisches Wandbild des Folteropfers Khalid Sa'îd auf, gemalt von Ammar Abu Bakr nach dem Vorbild des Pressefotos von 2010, das über die sozialen Medien verbreitet und zum Auslöser eines breiten Bürgerprotests wurde. Sa'îds grauenvoll entstelltes Gesicht erscheint vor einem roten Hintergrund mit einer langen Reihe weiterer gewaltsam entstellter Gesichter. Über dem Porträt steht die Inschrift: „Wenn das Bild noch deutlicher werden soll, mein Herr, dann ist die Realität sogar noch scheußlicher“.⁴⁸

Hier werden Gewalt und Opfertod nicht idealisiert, hier wird die sinnlose Grausamkeit staatlichen Gewaltmissbrauchs angeprangert.⁴⁹ Es werden keine Heiligen gezeichnet, deren Opfertod zur Nachahmung aufrufen soll, sondern Opfer von Menschenrechtsverletzungen. Gewalt und Tod müssen aufhören und die Schuldigen vor Gericht gestellt werden – das ist bei solchen Bildern die Botschaft im Gegensatz zu stilisierten Heiligenbildchen. Die ambivalente Symbolkraft des Märtyrergedenkens wird also von den Graffitikünstlern, die ihre eigenen Heiligenbildchen mit realistischen Folterbildern übermalen, selbst kritisch reflektiert. Wie eingangs erwähnt, erweisen sich Märtyrer als Kippfiguren, denn das Gedenken an sie bewegt sich in einem Spannungsverhältnis von Sinnstiftung für unvermeidliches Leid auf der einen Seite und politischer Strategie und der Suche nach Gerechtigkeit auf der anderen.

Die Soziologin Mona Abaza kommentierte im Januar 2015 die seit Ende 2013 immer mehr an Umfang und politischer Bedeutung verlierende Graffiti-szene in Kairo:

⁴⁷ Mona Abaza (Abaza, *Mourning, Narratives and Interactions* [Anm. 4]) führt die bleibende Popularität öffentlicher Darstellungen von Märtyrerbildern darauf zurück, dass die Schuldigen der vielen Morde und Gewaltakte bis heute straffrei blieben: „Pain to injury was added since none of the officers responsible for these killings, have been convicted. [...] This explains why there is a kind of perseverance in the act of commemorating the martyrs, collectively, in a multiplicity of ways, through displaying large size photographs of the tortured and dead bodies such as those of the protestors who were brutally tortured at the Presidential Palace in Heliopolis in December 2012“.

⁴⁸ „If the picture still needs to be made clearer, Sir, then the reality is even uglier“: Abaza, *Mourning Narratives and Interaction* (Anm. 4); dort finden sich auch Fotos dieser Wandbilder. Vgl. für weitere Bilder Hamdy / Don Karl AKA Stone, *Walls of Freedom* (Anm. 15), S. 190–191. B. Hamdy interpretierte die realistische Darstellung als Mahnung an die Passanten: „The elaborately colorful – yet realistic – depiction of their brutalized faces offered a horrific image of disfigurement and death. Painting the martyr as corpses rather than angels transformed spirituality into horror“. Hamdy, *The Power of Destruction* (Anm. 44), S. 250.

⁴⁹ Vgl. zur Menschenrechtssituation in Ägypten S. Carr / L. Doss, *Too Many To Count*, in: Mada Masr, 31. Januar 2014, <http://madamasr.com/content/too-many-count>, 29. März 2016.

„Clearly Cairene graffiti has lost momentum during this year. Having been the faithful barometer of the revolution over the past three years, graffiti has recently faced transmutations and drawbacks that run parallel with the political process of restoring ‚order‘ in the street.“⁵⁰

Abaza führt als aussagekräftiges Beispiel den Tod des neunzehnjährigen Graffiti-künstlers Hisham Rizq an, der eine Woche verschollen war, bis Ende Juni 2014 seine Leiche in einem Leichenschauhaus in Kairo entdeckt wurde. Obwohl sein tragischer Tod keineswegs der erste dieser Art seit Beginn der revolutionären Umbrüche war, sieht Mona Abaza darin einen dramatischen Wendepunkt, „signaling the danger of street politics under military rule, perhaps even marking the end of street art, after such a mesmerizing blossoming over three years since the January 25 Revolution began“.⁵¹ Im Zuge massiver urbaner Säuberungskampagnen unter Präsident ‘Abd al-Fattah al-Sisi seit Mitte 2013 wurden auch unzählige Wände Kairos mit weißer Farbe übertüncht⁵² – doch diesmal, so Abaza, hätten die Löschaktionen keine explosiven Graffitiaktionen wie in den Jahren zuvor ausgelöst, so dass sie von einem „tragischen Ende einer Ära ägyptischer Street-Art“⁵³ ausgeht, die von regelmäßigen Verhaftungswellen und einem um sich greifenden Exodus ägyptischer Menschenrechtsaktivisten, Künstler und Intellektueller begleitet wird, deren persönliche Sicherheit zunehmend bedroht ist. Während das Gedenken an Märtyrer und Helden in den ersten Jahren der revolutionären Umbrüche in Ägypten die politischen Ereignisse in allen Facetten widerspiegelte und kommentierte, erlebte diese ästhetische Memorialfunktion zeitgleich mit Sanktionsmaßnahmen der Militärherrschaft al-Sisis eine deutliche Einschränkung.

Märtyrer- und Heldendarstellungen haben sich in diesem Kontext also tatsächlich als Grenzgänger des Umbruchs erwiesen, der symbolische und oft sogar gewaltsame Kampf um ihr Gedenken im öffentlichen Raum spiegelt die ideologischen und politischen Auseinandersetzungen deutlich wider und macht sie zu Seismographen gesellschaftlichen und politischen Wandels.

⁵⁰ M. Abaza, *Is Cairene Graffiti Losing Momentum?*, in: Arab Studies Institute (Hrsg.), *Jadaliyya*, 25. Januar 2015, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/20635/is-cairene-graffiti-losing-momentum>, 29. März 2016.

⁵¹ Ebd.

⁵² Diese Aktionen zur staatlichen Rückeroberung des öffentlichen Raums wurden nach dem Sturz Mursis in der zweiten Jahreshälfte 2013 flankiert von einem Anti-Protest-Gesetz, der Wiedereinführung von Notstandsgesetzen, Ausgangssperren und einem Graffiti-Verbot, vgl. Hamdy / Don Karl AKA Stone, *Walls of Freedom* (Anm. 15), S. 255. Verletzte und Todesopfer der Aufstände werden unter anderem von der unabhängigen Webseite „Wiki-Thawra. Statistical Database of the Egyptian Revolution“ dokumentiert: <https://wikithawra.wordpress.com>, 29. März 2016.

⁵³ „[T]ragic end of an era in Egyptian street art“: Abaza, *Is Cairene Graffiti Losing Momentum?* (Anm. 50).

Abbildungsnachweise

Abb. 1-8: Friederike Pannewick.

Abb. 9: Mona Abaza.