

Krieg der Erzählungen

Westliche Genres und romantische Narrative des Dschihad

Hanna Pfeifer und Alexander Spencer

Einleitung

ISIS und der Westen erzählen scheinbar sehr unterschiedliche Geschichten über den Dschihad bzw. den »War on Terror«. Während die Forschung sich bereits intensiv mit der diskursiven Formation des »War on Terror« beschäftigt hat (Jackson, 2005; Jarvis, 2009; Spencer, 2010), erscheinen die Narrative von *ISIS* über den Dschihad weit weniger Beachtung zu finden. Dieses Kapitel möchte sich dieser Lücke widmen und insbesondere die Erzählungen untersuchen, die *ISIS* über sich selbst erzählt, um sich gegenüber potenziellen Unterstützern zu legitimieren. Wir zeigen, dass, obwohl sich die Erzählungen des »War on Terror« und des Dschihads unterscheiden, *ISIS* interessanterweise westliche Erzählstrukturen und Genres nutzt, um eine Geschichte über den Dschihad und seine eigene Rolle in diesem Konflikt zu erzählen, die viele Elemente einer klassischen romantischen Geschichte beinhaltet.

Um dies zu illustrieren, werden wir im ersten Teil des Kapitels, basierend auf Einsichten aus der Literaturwissenschaft und Narratologie, auf das Konzept des Narratives eingehen und zeigen, was ein romantisches Narrativ ausmacht. Der zweite Teil des Kapitels illustriert diese Behauptungen durch die Analyse eines Bekennergideos eines kanadischen Konvertiten, der sich *ISIS* im Jahre 2012 anschloss. Durch die Herausarbeitung der romantischen Elemente im Narrativ dieses Videos wird deutlich, dass sich die kulturelle Ausdrucksform von *ISIS* in Form seiner Propagandamaterialien westliche Seh- und Erzählgewohnheiten zu eigen macht, um die Geschichte eines Helden zu entfalten, der nach einem Erweckungserlebnis gegen einen ungerechten Feind und für eine moralisch überlegene Ordnung kämpft. Die Transformation von einem »normalen« Kanadier zu einem vorbildlichen Märtyrer geht einher mit dem Verlassen einer vordergründig heilen westlichen Welt und dem

Eintreten als besonderer Kämpfer in eine fremde Welt des gerechten Kampfes in Syrien.

Narrative und das romantische Genre

Beide, die Literaturwissenschaft sowie die Narratologie, heben gemeinhin hervor, dass Narrative in so gut wie allen Lebensbereichen vorkommen. Arthur Berger (1997, S. 1) stellt hierzu fest: »We seldom think about it, but we spend our lives immersed in narratives. Every day, we swim in a sea of stories and tales that we hear or read or listen to or see (or some combination of all of these), from our earliest days to our death.« Narrative umfassen dabei eine Vielzahl an unterschiedlichen Typen (geschriebene, mündliche und visuelle); ausgehend von literarischen Texten, wie Romanen und Gedichten, die im allgemeinen als das ureigenste Gebiet der Narrativanalyse angenommen werden, bis hin zu Filmen, Fernsehbeiträgen, Zeitungskommentaren, Schul- bzw. Lehrbuchtexten und alltäglichen Geschichten (Barthes, 1975).

Eine allgemeingültige Definition von »Narrativ« gibt es indessen nicht. Während einige Autoren Narrative kurzgefasst als Vorgang mit den Worten »someone telling someone else that something happend« beschreiben (Herrnstein Smith, 1981, S. 228), ergänzen andere die Aspekte Zeit, Situation und Zweck einer solchen Erzählung: »Somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened« (Phelan, 2005, S. 18). Ein Narrativ kann folglich als die (Re-)Produktion eines Ereignisses bzw. einer »sequence of non-randomly connected events« aufgefasst werden (Genette, 1982, S. 127). Zudem ist es für ein Narrativ zentral, eine Form der Eigenheit oder Diskontinuität aufzuweisen; etwas, das ihm Bedeutung verleiht und es für eine bestimmte Zielgruppe von Interesse werden und somit eine Erzählung wert sein lässt. Zu guter Letzt enthalten Narrative überdies Akteure, zum Beispiel Menschen oder menschenähnliche Wesen, die auf verschiedene Weise charakterisiert werden (Herman, 2009).

Diese Konzeptualisierungen, ebenso wie die Praxis der Narrativanalyse der Literaturwissenschaft, bieten eine ganze Reihe möglicher Kategorisierungen, welche die Untersuchung von politischen Narrativen leiten können. Wie anhand der beschriebenen Begriffsverständnisse ersichtlich, wird ein Narrativ von etlichen Elementen gebildet. Hierzu zählen das *Setting* einer Erzählung und ein Akteur, welcher in verschiedenen Weisen *charakterisiert* wird, ebenso wie der Vorgang selbst, der in bestimmter Art und Weise wiedergegeben (*Emplotment*) wird, um dem Narrativ eine Bedeutung zu verleihen (Bruner, 1991). All diese Aspekte werden zur weiteren Spezifizierung und Nutzbarmachung für die Analyse im Rahmen des Diskurses ausdifferenziert. Die Dimensionen des Settings, der Charakterisierung und des *Emplotment* können dabei empirisch analysiert werden und sind für die Gesamtheit des Narrativs

repräsentativ. Auch wenn nicht alle dieser Dimensionen stets im gleichen Maße von Bedeutung sind, können sie dennoch allesamt als Ausgangspunkte für weitergehende Analysen dienen.

In Bezug auf das *Setting* gilt somit, dass, äquivalent zu einem Theaterstück oder Film, der Hintergrund vor bzw. Ort, an welchem sich die Handlung entfaltet, von Bedeutung für die Gesamtheit des Narrativs ist. Michael Toolan (2001, S. 41, Hervorhebung d. Verf.) stellt hierzu fest: »The locations [or *settings*] where events occur are [...] given distinct characteristics and are thus transformed into specific places.« Wir alle möchten wissen, wo eine Handlung stattfindet, und suchen bewusst oder unbewusst nach Indikatoren der Umgebung, die uns einen Hinweis darauf geben, in welche Art von Geschehnis wir uns hineinbegeben. Das *Setting* ist nicht nur ein passives Hintergrundbild, welches die farbenfrohe Kulisse für die Handlung und die Charaktere bietet; vielmehr kann es selbst Teil der Handlung werden und Gründe oder Hinweise dafür geben, warum sich ein Geschehen in der Form entwickelt, wie es dies tut. Es bietet einen Einblick in die Frage, warum Charaktere sind, wie sie sind, und warum diese ihren Handlungen in bestimmter Manier nachgehen. Unter Umständen spiegelt das *Setting* sogar den Charakter des Hauptakteurs oder der Hauptakteurin wider. *Settings* können somit sehr hilfreiche Einblicke in die Gründe oder Rechtfertigungen für Handlungen geben, da sie die angemessenen Handlungsweisen durch den gegebenen Kontext begrenzen (Nünning, 2001).

Ein zweites wichtiges narratives Element beschäftigt sich mit der *Charakterisierung* von Akteuren in der Erzählung. Das menschliche bzw. menschenähnliche Wesen, ausgestattet mit einer individuellen Identität, ist ein wesentliches Element eines Narrativs: »The actors are provided with distinct traits. In this manner they are individualized and transformed into characters« (Toolan, 2001, S. 41). Die einmalige Beschreibung von Akteuren ist jedoch für deren Charakterisierung nicht von größter Bedeutung. Vielmehr sind es die kleinen, kontinuierlichen Aussagen, die langsam einen Charakter mit einer besonderen Identität erscheinen lassen. Dabei gibt es eine Vielzahl an Mitteln, welche die Charakterisierung und Identität von Akteuren innerhalb einer Erzählung beeinflussen. Das erste und einfachste ist es, Handelnden einen Namen bzw. eine Bezeichnung zu geben, anstatt lediglich Bezug auf die Beschäftigung oder Rolle innerhalb der Erzählung zu nehmen. Das Benennen personalisiert die Beziehung zwischen dem Leser oder Zuschauer und den Akteuren einer Geschichte. Ein zweites Mittel der Charakterisierung ist es, Akteure in Beziehungen zu anderen zu setzen. Dies kann durch hierarchische Beziehungen innerhalb der Familie (Mutter – Kind), in der Gesellschaft (König – Diener) oder durch eher gleichwertige Beziehungen wie die zwischen Freunden, Liebenden oder (Geschäfts-)Partnern geschehen (Fludernick, 2009, S. 44-45). Ein drittes Mittel stellt die Beschreibung durch physische Attribute wie Kleidung oder äußere Erscheinung und Mimik dar. Da die Wahl der meisten dieser Attribute in der Regel eine bewusste Entscheidung des Akteurs zu sein scheint, sind sie ebenso

dafür da, Einsicht in den Charakter zu geben. Toolan (2001, S. 90) betont hierzu: »[P]owerful cultural and biological traditions associate appearance with identity and character, the immediately ›readable‹ former being taken as to some degree indicative, expressive and even constitutive of the latter.« Viertens kann ein Akteur durch seine Gedanken bzw. direkte Rede charakterisiert werden. Was ein Charakter denkt oder sagt, beeinflusst maßgeblich unsere Wahrnehmung darüber, wie wir diesen sehen und wie er ein Charakter wird. So sind die Sprache und die Gedanken eines Charakters Indizien der jeweiligen ideologischen Einstellung (Herman & Vervaeck, 2007). Neben dem Namen, der Beziehung zu anderen, der Beschreibung durch äußerliche Erscheinung und direkter Rede ist ein letzter, wesentlicher Aspekt der Charakterisierung die Art und Weise der Handlung selbst. Schließlich ist es, wie oben angeführt, das Verhalten, das einen maßgeblichen Einfluss auf unsere Sichtweise auf den jeweiligen Charakter hat. Erst durch dieses erscheint jener als stark, schwach, tapfer oder feige etc.

Das dritte narrative Element, das *Emplotment*, bietet einen umfassenden Zusammenhang an und führt dazu, dass Vorgänge, Akteure sowie deren Verhalten schlüssig und verständlich werden. Dies geschieht, indem Erklärungen oder Begründungen für ein bestimmtes Setting oder die Art und Weise eines Charakters und dessen Verhalten aufgezeigt werden (Ewick & Silbey, 1995, S. 200). Zugleich gehören das *Setting*, die Charaktere sowie deren Verhalten zu einer bestimmten Variante des *Emplotments* und bieten somit auch Erklärungen oder Begründungen für die weitere Entwicklung des Narrativs an, indem sie die Grundlagen bilden, auf denen sich der weitere Verlauf der Geschehnisse entfaltet. Aus einer narrativ-bezogenen Perspektive gilt, dass eine Handlung bedeutungstragend wird, sobald sie mittels des Akteurs in dem Setting einer Erzählung verankert wird. »[N]arratives bridge the gap between daily social interaction and large-scale social structure: language organized temporally to report a moral reflects and sustains institutional and cultural arrangements at the same time as it accomplishes social action.« (Ewick & Silbey, 1995, S. 198) Handlungen und Ereignisse sowie deren Bedeutung durch ihr jeweiliges *Emplotment* sind für Narrative essenziell, welche nicht allein aus *Settings* und Akteuren bestehen können. So müssen die Akteure einer Erzählung aus einem Grund heraus handeln. »Such a mutually interdependent relationship between story and action is, for the most part, the norm – in most narratives the story is concerned with chains of events« (Fludernik, 2009, S. 5). Die Handlung oder das Geschehen muss dabei nicht zwingend in der direkten Folge der Aktivität eines Akteurs begründet sein. Es muss jedoch, sofern selbst als Aktivität verstanden, zu Folgeaktivitäten führen. Ereignisse stehen somit nicht für sich selbst, sondern sind immer im Zusammenhang mit anderen Ereignissen oder Aktionen zu betrachten. Insbesondere ist dabei die kausale Dimension des *Emplotments* von Bedeutung. Was gemeinhin als »kausales Emplotment« bezeichnet wird, bildet die Beziehung zwischen den oben genannten Elementen einer Erzählung ab (Paterson & Renwick

Monroe, 1998). Ereignisse erhalten dadurch eine narrative Bedeutung, dass sie einem *Emplotment* unterliegen und im Zusammenhang mit den Handlungen von Akteuren vor dem jeweiligen Hintergrund eines *Settings* stattfinden. Das *Emplotment* »allows us to weight and explain events rather than just list them, to turn a set of propositions into an intelligible sequence about which we can form an opinion« (Baker, 2006, S. 67). Das kausale *Emplotment* bildet den Zusammenhang zwischen Vorkommnissen ab. »Plot can thus be seen as the logic or syntax of narrative« (Somers, 1994, S. 617).

Über diese narrativen Elemente hinaus hat Hayden White (1973) gezeigt, dass eine Vielzahl an verschiedenen Wegen der Wiedergabe einer Erzählung existieren, darunter die Genres Tragödie, Komödie, Satire und Romantik. Das Genre der Romantik wurde dabei von diversen Wissenschaftlern aufgegriffen, die eine bestimmte, dazugehörige Form des *Settings*, der Charakterisierung der Akteure sowie des *Emplotments* beschrieben (Frye, 2006; Jacobs & Smith, 1997; Ku, 1999). Dennoch existiert eine unüberschaubare Vielzahl an Konzeptualisierungen romantischer Erzählungen, insbesondere zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen. Das Konzept der romantischen Erzählung passt sich somit der Vorliebe der jeweiligen Zeit an. Hermann Fischer (1991, S. 25) argumentiert hierzu: »As is well known, the word romance has a succession of different meanings in the course of history, which only shows how vague it is as the name of a genre.« Dies hat zu einer Debatte darüber geführt, inwiefern das Konzept der »Romantik(en)« valide und nutzbar ist. Kritiker wie Arthur Lovejoy (1924, S. 232), stellen fest: »The word ›romantic‹ has come to mean so many things that, by itself, it means nothing.« Er argumentiert deshalb dafür, Romantiken ausschließlich im Plural zu nutzen, da sogar die historische Epoche der Romantik selbst am Ende des 18. Jahrhunderts sehr verschiedene Ausprägungen in Deutschland, Frankreich und Großbritannien vereinte. Andere, wie René Wellek (1949), widersprechen Lovejoy vehement und halten dagegen, dass es einfache, wenn auch elementare Aspekte der Romantik gäbe, die diese von der Klassik oder dem Realismus abgrenzen. Grundlegende und im Zusammenhang mit diesem Artikel als wesentlich für das Genre der Romantik angesehene Aspekte werden in den folgenden Abschnitten, basierend auf der Britischen Romantik, in knapper Form dargestellt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Elemente der Romantik, wie sie im Folgenden aufgeführt werden, die alleinige Möglichkeit des Verständnisses von Romantik darstellen. Vielmehr sind diese genannten Elemente zum einen in der bisher existierenden Literatur nachzuvollziehen und zum anderen auch auf die von *ISIS* angebotenen Narrative anwendbar. In Anlehnung an die bisherigen Abschnitte wird der Fokus dabei auf den Ausgestaltungen des *Settings*, der Charakterisierung und des *Emplotments* liegen, wobei diese Kategorien zu einem gewissen Grad Überlappungen aufweisen.

Es gibt eine Vielzahl an Elementen eines romantischen *Settings*, die für die folgende Analyse wichtig sind. Erstens, wie Fischer (1991, S. 25) betont,

»the romance concentrates on far-away, foreign and exotic *settings*.« Zweitens bildet dieses Setting den Hintergrund für das Erleben des Charakters oder die Suche in einem romantischen Narrativ, was unter der Einbeziehung zweier antagonistischer Seiten mit einer Art von Konflikt verbunden ist (Frye, 2006, S. 179). Während ein romantisches Narrativ üblicherweise eine aufregende und unterhaltsame Erzählung ist, welche auch Konflikte und Abenteuer beinhaltet, gilt drittens, dass es sich darüber hinaus um eine emotionale Geschichte handelt: Eine romantische Erzählung ist in erster Linie eine der Empfindsamkeit und der Gefühle (Radford, 1986, S. 8; Fischer, 1991, S. 31). Schließlich – und im Gegensatz zum Mythos – spielt die Romantik in der Welt, in der wir leben: »[it] takes place in, or at any rate primarily concerns, our world« (Frye, 2006, S. 174). Dies meint nicht, dass sich das *Setting* einer romantischen Erzählung in der Gegenwart befinden muss; vielmehr werden wir mit den Problemen und Fragen, die in der Erzählung aufkommen, in unserem Leben konfrontiert. Die Probleme sind von weniger umfassender Reichweite als beispielsweise in einem Epos, und die Erzählung sowie ihr jeweiliges *Setting* sind weniger gewaltig und imposant (Fischer, 1991, S. 27).

Die Hauptfigur eines romantischen Narrativs ist durch eine Bandbreite an charakteristischen Eigenschaften gekennzeichnet. Erstens soll er bzw. sie einen starken, mutigen sowie tapferen und, noch wichtiger, ehrlichen, rechtschaffenen, stolzen sowie ehrenwerten Charakter haben, welcher sich an bestimmten Idealen orientiert (Ku, 1999, S. 71; Hansen, 2006, S. 100). Die Hauptperson wird oft als eine Heldenfigur betrachtet, die in einen dialektischen Konflikt mit einem Opponenten eingebunden ist. In dem Konflikt wird der Held als eine sich in dem Abenteuer in benachteiligter Position befindende und gegen Ungleichheit kämpfende Figur charakterisiert, welche dem ökonomisch und physisch stärkeren, jedoch moralisch schwächeren Gegner gegenübersteht (Fleisher Feldman, 2001, S. 133). In diesem Zusammenhang ist es zum zweiten wichtig zu betonen, dass die Heldenfigur nicht perfekt und heilig ist, während der Opponent das »pure Böse« verkörpert. Zwar gilt, dass »[t]he enemy is associated with winter, darkness, confusion, sterility, moribund life, and old age, and the hero with spring, dawn, order, fertility, vigor, and youth.« (Frye, 1957, S. 187-188) Allerdings erreicht diese Dichotomie nur ein gewisses Ausmaß, da sowohl der Held als auch der Opponent »menschlich« (und somit fehlbar) bleiben (Fischer, 1991, S. 21). »We have distinguished myth from romance by the hero's power of action: in the myth proper he is divine, in the romance proper he is human.« (Frye, 2006, S. 175) Durch diese »Menschlichkeit« der Akteure ist es uns drittens möglich, uns mit ihnen zu identifizieren.

Dies wird durch Einblicke in das private Leben oder die Innensicht der Handelnden, wie beispielsweise persönliche Glaubensvorstellungen, Gedanken, Gefühle, menschliche Reaktionen und den »true-to-life dialogue« verstärkt (Fischer, 1991, S. 28), den wir als realistisch und verständlich betrachten. In der

Romantik werden Hauptpersonen zu einer sympathischen Figur und es entsteht eine starke Identifikation zwischen den Lesenden und ebendiesem Helden bzw. dieser Heldin (Cawelti, 1976). Ein romantisches Narrativ »describes a human fate in such a way that the reader can identify with it« (Fischer, 1991, S. 30), »[it] is fundamentally a drama of self-identification« (White, 1973, S. 8).

Im Fall des *Emplotments* gibt es erneut eine Vielzahl romantischer Elemente. Erstens, wie oben bereits erwähnt, handelt die romantische Geschichte von einem Abenteuer oder einer Suche (Frye, 1963, S. 16). So betont Northrop Frye (2006, S. 179): »[T]he quest for buried treasure has been a central theme of romance from the Siegfried cycle to Nostromo, and is unlikely to be exhausted yet. Treasure means wealth, which in mythopoeic romance often means wealth in its ideal forms, power and wisdom.« Zweitens beinhaltet ein romantisches Narrativ üblicherweise einen Konflikt zwischen zwei antagonistischen Seiten, in welchem sich die Lesenden/Zusehenden/Zuhörenden mit der Heldenfigur der Geschichte identifizieren (Jameson, 1975, S. 138). Frye (2006, S. 174) hält fest: »The central form of romance is dialectical: everything is focused on a conflict between the hero and his enemy, and all the reader's values are bound up with the hero.« Dieser Konflikt ist oftmals mit einer Art von Asymmetrie, in welcher der Held einem harten Kampf gegen die Ungleichheit gegenübersteht, verbunden. Er muss einen viel größeren, viel mächtigeren Opponenten überwinden und dabei der existierenden Ordnung standhalten sowie diese in Frage stellen. Wie Agnes Ku (1999, S. 63) anführt, nimmt dies manchmal die Form eines Konflikts zwischen Umfeld und Mitte an, sodass »[n]ationalist struggles and social movements usually take the form of romance.« Drittens liegen die Gründe für den Konflikt in einem romantischen Narrativ in einer Form von Ungerechtigkeit innerhalb der etablierten Ordnung. Die Heldenfigur befindet sich weniger aufgrund ihrer eigenen Schuld in der Situation, sondern stattdessen aufgrund der illegitimen existierenden Strukturen oder des opponierenden Verhaltens des Gegenübers. Sie ist zu ihrer Handlungsweise *gezwungen*. Das heißt, der Held beginnt einen Kampf nicht aus eigener Motivation oder gar nichtigen Gründen, sondern aufgrund von Umständen, die außerhalb seiner individuellen Kontrolle liegen. Schließlich und damit verbunden, kämpft die Heldenfigur für eine Art von Ideal oder »heiligem Wert« wie Befreiung, Gerechtigkeit, Freiheit, Demokratie, Liebe etc. »Romanticism, as a kind of narrative culture, presents itself as a strong conviction in the spirit and conduct of combating for the ideal.« (Ku, 1999, S. 65) Im Fall von Liebe müssen die eingebundenen Emotionen dabei nicht zwangsläufig einer anderen Person gewidmet sein, da sie auch der Familie, der Gemeinschaft oder dem Land gelten können (Cawelti, 1976). »The romance is nearest of all literary forms to the wish-fulfilment dream«, der ein bestimmtes Maß an Idealismus im *Emplotment* enthält, in dem der Held eine utopische Zukunft anstrebt (Frye, 2006, S. 173; Jameson, 1975, S. 138; Radford, 1986, S. 9; Jacobs & Smith, 1997, S. 68).

Mithilfe dieses Einblicks ist es möglich, das Genre der Romantik auf eine Anzahl von vereinfachten Elementen, wie einem exotischen und emotionalen *Setting*, sympathischen, tapferen und heldenhaften Akteuren sowie einem asymmetrischen Konflikt über ein Ideal und für eine utopische Zukunft (siehe Tabelle 1), zu reduzieren. Diese Elemente werden in der folgenden empirischen Analyse der von *ISIS* erzählten Narrative deutlich sichtbar.

Tabelle 1: Elemente eines romantischen Narrativs

Setting	Charakterisierung	Emplotment
entlegen; fremd; exotischer Hintergrund; aufregend; unterhaltsam; emotional	heldenhaft aber menschlich; mutig; aufrecht; ehrenwert; sympathisch; Identifikation mit Benachteiligten	Abenteuer; asymmetrischer Konflikt; Widerstand gegen ungerechte Ordnung; Kampf für Befreiung, Gerechtigkeit, Liebe; Kampf für ein Ideal; Kampf gegen die Ungerechtigkeit Utopische Zukunft

eigene Darstellung

Narrative von *ISIS* am Beispiel der Heldenerzählung über Abu Muslim

Im Folgenden wird exemplarisch anhand eines Videos aufgezeigt, inwiefern die Narrative, die *ISIS* nach außen präsentiert, als romantisch bezeichnet werden können. Es handelt sich um ein ca. 11-minütiges Bekennervideo eines kanadischen Kämpfers (Abu Muslim al-Kanadi)¹, das Mitte 2014 digital verbreitet wurde. Abu Muslim erzählt seine Lebensgeschichte, wie er zu einem *foreign fighter* bei *ISIS* wurde und was er als seine Aufgabe bzw. Mission versteht. Das Video ist Teil eines umfassenden Korpus von an ein westliches Publikum adressierten Bild-, Ton- und Textmaterialien. Diese kennzeichnen sich durch eine Verbindung von Formaten, die an westliche Seh- und Lesegewohnheiten anschließen, mit arabischen und islamischen Referenzen, die jedoch in einem solchen Maße eingestreut sind, dass auch Zuhörer mit wenigen oder gar keinen kulturellen Kenntnissen des Islams die Text- und Bildsprache in weiten Teilen verstehen kann (Günther, 2015, Allendorfer

1 | Das Video ist inzwischen nicht mehr auf der ›offiziellen‹ Medienseite des sogenannten *Islamischen Staates* verfügbar, allerdings über Suchmaschinen auffindbar. Zugriff am 07.10.2017 unter: <https://khilafatimes.wordpress.com/hmc-en/>

& Herring, 2015). Die Videos von *ISIS* sind durch einen »Hollywood Visual Style« gekennzeichnet (Dauber & Robinson, 2015), d.h. »ISIS is systematically working to use visual standards that will give their videos an underlying professional look to someone whose eye is accustomed to a European or North American industry standard.« Bereits der Form nach richten sich viele der *ISIS* Propagandamaterialien also dezidiert an ein westliches Publikum: Sie adressieren potenzielle Rekruten für die Kampfhandlungen in Syrien und im Irak, aber auch für sogenannte *lone wolf* Angriffe in Europa und Nordamerika (Byman, 2017). Wie jüngere Studien argumentieren, ist die Frage nach kulturell-ästhetischen Praktiken des Dschihadismus essenziell, um die Ideologie von Akteuren wie *ISIS* jenseits der kognitiv-doktrinären Dimension zu verstehen. Dazu zählen zum Beispiel Poesie, *anashid* (religiöse Gesänge) und nicht-militärische Praktiken in dschihadistischen Gruppen, aber auch Bild- und Videokultur (Hegghammer, 2017). Zu diesem Feld ergänzt unsere Analyse der Erzählstrukturen von *ISIS* mithilfe der oben entwickelten Elemente romantischer Narrative eine Perspektive, die es erlaubt, neben Differenz auch Ähnlichkeiten in kulturellen Ausdrucksformen aufzuspüren.

Setting

Abu Muslims Geschichte beginnt mit einer Selbsterzählung über sein Leben in Kanada. Das Video beginnt mit einer Frontaleinstellung auf Abu Muslim, der vor grünem Hintergrund mit Gewehr und *ISIS*-Flagge sitzt. Es folgt eine Sequenz von Landschaftsaufnahmen (suggeriert wird: aus Kanada), Aufnahmen von Freizeitaktivitäten in der Natur, die mit der Erzählung des Sprechers unterlegt sind. Die nächste Sequenz zeigt – ähnlich der Titeleinstellung eines Hollywoodfilms – ein Landschaftsbild von verschneiten Bergen, gefolgt von den schemenhaften Gestalten von Kämpfern in der Wüste bei Sonnenuntergang (vermutlich *ISIS*-Kämpfer) und wird vom Titel *Al-Ghuraba – The Chosen Few of Different Lands* überblendet. *Al-Ghuraba* stammt vom arabischen Wort *gharb*, das »Westen« bedeutet, in der Form *gharib* (pl. *ghuraba*) jedoch auch »Fremder« bedeutet. Im Kontext dieses Videos hat die Fremdheit eine gedoppelte Bedeutung. Einerseits referenziert sie das unter Dschihadisten typische Motiv der Fremdheit als Zugehörigkeit zu einer Gruppe der Wenigen, die den aufrichtigen Glauben gefunden haben: »Da die »wahren Gläubigen« von der Mehrheit als Fremdkörper wahrgenommen würden, ist »Fremdheit« für dschihadistische Akteure ein positiv konnotierter Begriff, da er die spirituelle Erwähltheit zum Ausdruck bringt.« (Günther et al., 2016, S. 12) Zum zweiten wird hier auf die sogenannte *Foreign fighters* angespielt, die – zum Teil als Konvertiten – zum muslimischen Glauben gefunden und sich deshalb *ISIS* angeschlossen haben. Insbesondere Abu Muslims Konversion und seine *hijra* (in diesem Kontext: die Ausreise in das Gebiet, wo der Islam herrscht) sind daher wichtige Motive des Settings:

»Abu Muslim was from the few of the few of the few. He accepted Islam in a land at war with Islam, in a land with few Muslims, in a land where evil, *kufr* [Unglaube] and sin called him from every direction and corner to succumb to *shaitan* [Satan] and to his desires. He accepted Islam, learnt his religion, practiced it, called others to it and did not stop there.« (Min. 04:56 – 05:26)

Abu Muslim bricht mit der nur scheinbar heilen Welt in seinem westlichen Leben und begibt sich in eine ihm bis dahin unbekannte Umgebung. Bilder von sich auf den Kampf vorbereitenden Männern in der Wüste und Szenen nahöstlicher Stadtidyllen wechseln sich mit Aufnahmen kanadischer Soldaten ab, die im sterilen Umfeld eines Flugzeugs oder einer Kommandozentrale Kampfeinsätze durchführen. Damit ist auch bereits der Antagonist eingeführt: Kanada als Repräsentant der westlichen Kriegsführung, die aus der Ferne agiert, während die *ISIS* Krieger heroisch als unmittelbar im Kampfgeschehen *on the ground* Stehende porträtiert werden. Der Westen wird als Teil der Gruppe der *kuffar* (Ungläubigen) dargestellt, zu der jedoch auch diejenigen Muslime gehören, die eine andere Version des Islams glauben und praktizieren (Günther, 2015).

Das Video verfolgt Abu Muslims Geschichte weiter; ein dritter, unbekannter Sprecher erzählt die Stationen seines Lebens nach. Diese Erzählung gipfelt in der Schlacht um den Flughafen Minnigh in Syrien. Mehrere Sequenzen zeigen Abu Muslim im Sturm auf den Flughafen. Zooms auf ihn sowie seine farbliche Markierung als Kämpfer in Aktion lassen die Zuschauer verfolgen, wie er im Kampfgeschehen agiert und, so die Darstellung, erfolgreiche Operationen durchführt – bis zu seinem Tod durch eine Explosion. Die filmischen Effekte vermitteln einen Eindruck von der Dramatik der Situation, die durch ein *nashid* (religiöser Gesang) noch zusätzlich untermalt wird. Mit der fatalen Explosion endet auch die Musik abrupt; die Szene geht über in ein Standbild des toten Körpers von Abu Muslim, bevor unter Korangesang die Waschung und Pflege seines Leichnams gezeigt wird. Eine Rückblende zeigt ihn noch einmal in der ersten Einstellung, wie er andere Muslime dazu aufruft, ihr religiöses Wissen auch im praktischen Leben anzuwenden, Allah über sich selbst und die eigene Familie zu stellen. Der Halleffekt, mit dem die Stimme wie aus dem Jenseits kommend wirkt, verstärkt den Eindruck, dass hier ein Märtyrer zu uns spricht, der bereit war, für die richtige Sache zu sterben.

Charakterisierung

Abu Muslims Selbsterzählung seiner Lebensgeschichte schildert ihn zunächst als »normalen« kanadischen Bürger. Es scheint ihm ein Anliegen zu sein, dass weder der Eindruck entsteht, er sei in Kanada sozial abgehängt oder ausgegrenzt gewesen, noch dass er eine in irgendeiner Form besondere Lebensgeschichte hatte. Während seine Hinwendung zum Islam und sein Treuschwur

auf den *Islamischen Staat* zwar eine Art Katharsis darstellten, änderten sie nichts an der *Normalität* seiner Lebensführung: Auch als Kämpfer hat man eine Familie und einen »Berufsalltag«:

»I was like an everyday regular Canadian. Then, *al-ḥamdu lillah* [Gott sei Dank], Allah guided me from the darkness of *kufr* to the light of *iman* [Glaube]: Islam.« (Min. 00:40 – 00:50)

»So, it's not like I was some social outcast. I wasn't like an anarchist or somebody who just wants to destroy the world and kill everybody. No, I was a very good person and you know, *mujahidin* [Kämpfer] are regular persons, too. We get married, we have families.« (Min. 01:27 – 01:40)

»We, we have lives, you know, we have lives, just like any other soldier in any other army we have lives outside of our job.« (Min. 01:47 – 01:54.88)

Die Idee, dass im *Islamischen Staat* ein modernes Leben wie in anderen Staaten möglich ist, es eine funktional ausdifferenzierte Gesellschaft gibt und alle Bedürfnisse des Alltags befriedigt werden können, ist ein wiederkehrendes Motiv in *ISIS*-Videos. So widmet sich etwa die Kurzvideo-Reihe *mujatweets* in vielen Folgen Alltagsszenen im *Islamischen Staat*, z.B. dem Einkaufen auf dem Markt. Auch Abu Muslim bemüht sich darum, ein Bild seines Lebens zu vermitteln, das zwar moralisch überlegen und sinnerfüllt ist, gleichzeitig jedoch als valide und realisierbare Wahl für andere erscheint. Unterschiedliche Menschen und Charaktere seien gefragt und benötigt in der Aufbauphase des *Islamischen Staates*:

»You know, life in Canada, it was good. I had money, I had good family, but at the end of the day, it is still doubt or *kufr*. And at the end of the day, you cannot obey Allah [...] fully as you can by living in a Muslim country, in an Islamic State« (Min. 01:58 – 02:01).

»So, this means more than just fighting. This means more than just fighting. We need the engineers, doctors, we need professionals, we need, we need, uhh, we need volunteers, we need fundraising, we need everything. You know, there is a role for everybody. Every person can contribute something to the Islamic State, as it is obligatory on us« (Min. 02:54 – 03:14).

Obwohl Abu Muslim ein »normaler« Mensch und Kämpfer ist, so widmet sich das Video im zweiten Teil doch seinen heldenhaften und vorbildlichen Taten. Wenn Abu Muslim über sich selbst erzählt, dann wirkt er nahbar und authentisch. Seine Heldentaten jedoch werden von einer dritten Person berichtet, die gleichsam als moralische Urteilsinstanz auftritt. Die Überwindung von

Herausforderungen, die ihm in Kanada begegneten u.a. in Form eines nicht gerechtfertigten Gefängnisaufenthaltes, wird als Ausdruck seiner Standhaftigkeit gepriesen. Seine *hijra* nach *ash-sham* (die Region des historischen Syriens) vollzog er gegen die Widerstände seines Heimatlandes und dessen Geheimdienste. Auch wenn er im *Islamischen Staat* heiratete und Vater wurde ließ er sich dadurch nicht von seiner Pflichterfüllung abbringen.

Abu Muslim vereinte zahlreiche positive Charaktereigenschaften auf sich:

»He was a Brother with excellent character: truthfulness, dedication, selflessness, and steadfastness. We consider him such and Allah is his judge. [...] He was a Brother who would be pleased with the bare minimum and still shine with happiness« (Min. 06:47 – 07:00, 7:41 – 7:46).

Sein Kampf in der Schlacht von Minnigh wird als Ausdruck seines intrinsischen Wunsches nach dem Märtyrertod dargestellt, was ihm erlaubte, ohne Todesfurcht aufzutreten.

»[Abu Muslim was] hoping to meet his Lord and gain closeness to him. [...] And thus, his Lord had decreed an appointment for their meeting. So he answered the call of his Lord and surrendered his soul without hesitation, leaving the world behind him – not out of despair and hopelessness, but rather with certainty of Allah's promise« (Min. 06:25 – 06:30, 08:02 – 08:21).

Am Ende wird die *Baqarah*-Sure (2:218) im Koran rezitiert, in der denjenigen Allahs Gnade versprochen wird die die *hijra* auf sich genommen und für die Sache Allahs gekämpft haben.

Emplotment

Die Geschichte von Abu Muslim steht repräsentativ für ein größeres Narrativ von der Beseitigung einer ungerechten Ordnung durch den Aufbau eines wahren *Islamischen Staates* und durch das Wiederbeleben der *khilafa*, des Kalifats, als einer göttlichen und damit gerechten Ordnung. Der Antagonismus wird in anderen *ISIS*-Videos noch deutlicher. Dort wird der Westen als Feindbild stärker aufgebaut als in Abu Muslims Bekennervideo. Der Westen steht für eine globale Ordnung, die für die Profitgier der Wenigen die Armut vieler in Kauf nimmt. Darüber hinaus ist für Muslime das Praktizieren ihres Glaubens in westlichen Gesellschaften stark eingeschränkt, weil ihnen mit Feindseligkeit und Misstrauen begegnet wird. Den Islam frei zu leben, ist daher ein wesentliches Ziel des Kampfes (Pfeifer & Reder, 2017).

Während Abu Muslim in Kanada ein gutes Leben mit einem Einkommen und einer Familie führte, so war es doch ein Dasein in Zweifel und Unglauben.

Dies hat zwei Gründe. Zum einen kann man in einem solchen Land den Islam nicht in seiner wahrhaften Form leben. Zum anderen kommt man nicht umhin, indirekt den »War on Terror« und damit den Krieg gegen den Islam zu unterstützen.

»And at the end of the day, you cannot obey Allah *subhanahu wa ta'ala* [lobgepriesen und erhaben ist er] fully as you can by living in a Muslim country and an Islamic State. [...] My Brothers, how can you answer to Allah *subhanahu wa ta'ala* when you live on the same streets, when you are using their lights and you are paying taxes to them and they use these taxes to assist their war on Islam?« (Min. 02:16 – 02:29)

Die Ordnung, die der *Islamische Staat* aufzubauen versucht, bietet ihren Mitgliedern und deren Familien Sicherheit »just like how it is back home« (Min. 03:36 – 03:39); jee und jeder hat eine Rolle, die sie oder er in der neuen Gesellschaft übernehmen kann, und sie verfügt über weite Gebiete, die ein Zuhause für die neu ankommenden Familien bieten. Syrien »is the land of *mubaraka* [sic!, Segen oder gesegnet]. There is no better land than *Sham*. [...] The wings of the angels, they are over *Sham*.« (Min. 03:51 – 03:59)

Das Leben im *Islamischen Staat* wird nicht nur als solches überhöht; individuelle Unterstützung und Hilfe bei dessen Aufbau wird auch als lohnenswert für das Leben im Jenseits ausgewiesen. Allerdings gibt es nur ein kurzes Zeitfenster, innerhalb dessen diese Belohnung zu erwarten ist. Abu Muslim vergleicht den *Islamischen Staat* mit einer Goldmine, die große Schätze verspricht:

»The gold mine opens and the people, they come and they invest in it and they find some gold and they sell the gold and they make some money and then the market closes and *khalas*,² there is no more market. [...] You know, you can easily earn yourself a high station with Allah *subhanahu wa ta'ala* for the next life by sacrificing just a small bit of this worldly life. The trade is a very good trade. You know, it's like trading something worthless for the most precious diamond in the world« (Min. 04:12 – 04:23, 04:31 – 04:48).

Die Utopie, die Abu Muslim zeichnet, bezieht sich somit sowohl auf das diesseitige Leben im *Islamischen Staat* als auch auf das Jenseits, in dem diejenigen, die sich dem *Islamischen Staat* angeschlossen haben, ein besonderer Status und eine großzügige Entlohnung erwarten.

2 | *Khalas* ist eine gängige Redewendung, die sich darauf bezieht, dass etwas vorbei, fertig oder genug ist.

Schluss

Der vorliegende Beitrag entwickelte eine an der anglo-amerikanischen Romantik orientierte Lesart romantischer Narrative als Geschichten eines menschlichen Helden, der in die Fremde aufbricht, um im Kampf gegen die Ungerechtigkeit und für eine bessere Ordnung seine Tugenden unter Beweis zu stellen. Abu Muslim, als Mitglied einer auserwählten Gruppe der Fremden, durchlebte einen Wandel von einem vermeintlich befriedigenden Leben hin zu der Erkenntnis der Sinnlosigkeit und Ungerechtigkeit der Zustände, in denen er in Kanada lebte. Er machte sich auf in den Kampf für eine gerechte, göttliche Ordnung, die ihn im Diesseits wie im Jenseits reich belohnen würde. Er starb als Held im Kampf gegen die ›Ungläubigen‹ und war bereit, jegliches Opfer zu erbringen. Seine Geschichte ist ein romantisches Gegennarrativ zur westlichen Erzählung des »War on Terror«, die sich jedoch ähnlicher kultureller Formen bedient. Sowohl Abu Muslim als konvertierter Kanadier als auch die angesprochenen Konsumenten des Videos, nämlich des Englischen mächtige Männer und Frauen, sind mit westlichen kulturellen Praktiken vertraut. Allerdings produziert *ISIS* auch Materialien für andere Adressatenkreise, so beispielsweise im russischen Sprachraum, hier insbesondere für zentralasiatische potenzielle Unterstützer. Inwieweit sich diese romantischen Elemente auch in Narrativen von *ISIS* finden lassen, die sich *nicht* an ein westliches Publikum richten, wäre eine spannende Frage für weitere Forschung.

LITERATUR

- Allendorfer, W. H., & Herring, S. C. (2015). *ISIS vs. the US Government. A War of Online Video Propaganda*. *First Monday*, 20 (12). Zugriff am 09.10.2017 unter doi: <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v20i12.6336>
- Baker, M. (2006). *Translation and Conflict. A Narrative Account*. London: Routledge.
- Barthes, R. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6 (2), 237-272.
- Berger, A. A. (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. London: Sage.
- Bruner, J. (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18 (1), 1-21.
- Byman, D. (2017). How to Hunt a Lone Wolf. Countering Terrorists Who Act on Their Own *Foreign Affairs*, 96 (2), 96-105.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Dauber, C. E., & Robinson, M. (2015). ISIS and the Hollywood Visual Style. *Jihadology*. Zugriff am 09.10.2017 unter <http://jihadology.net/2015/07/06/guest-post-isis-and-the-hollywood-visual-style/>
- Ewick, P. & Silbey, S. S. (1995). Subversive Stories and Hegemonic Tales. Towards a Sociology of Narrative. *Law and Society Review*, 29 (2), 197-226.
- Fischer, H. (1991). *Romantic Verse Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleisher Feldman, C (2001). Narratives of National Identity as Group Narratives. Pattern of Interpretive Cognition. In J. Brockmeier & D. Carbaugh (Hg.), *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture* (S. 129-144). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Fludernick, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- Frye, N. (1957). Archetypical Criticism: Theory of Myths. In ders.: *Anatomy of Criticism. Four Essays* (S. 131-242). Oxfordshire: Princeton University Press.
- Frye, N. (1963). *Romanticism Reconsidered. English Institute Essays*. New York, NY: Columbia University Press.
- Frye, N. (2006). Archetypal Criticism. Theory of Myths. In R. D. Denham (Hg.), *Anatomy of Criticism. Four Essays* (S. 121-224). Toronto: University of Toronto Press.
- Genette, G. (1982). *Figures of Literary Discourse*. New York, NY: Columbia University Press.
- Günther, C. (2015). Presenting the Glossy Look of Warfare in Cyberspace. The Islamic State's Magazine Dabiq. *CyberOrient*, 9 (1). Zugriff am 09.10.2017 unter www.cyberorient.net/article.do?articleId=9538
- Günther, C., Ourghi, M., Schröter, S., & Wiedl, N. (2016). Dschihadistische Rechtfertigungsnarrative und mögliche Gegennarrative. *HSFK Report*, 4, 1-31.
- Hegghammer, T. (Hrsg) (2017). *Jihadi Culture. The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hansen, L. (2006). *Security as Practice. Discourse Analysis and the Bosnian War*. London: Routledge.
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Herman, L. & Vervaeck, B (2007). Ideology. In D. Herman (Hg.), *The Cambridge Companion to Narrative* (S. 217-230). Cambridge: Cambridge University Press.
- Herrnstein Smith, B. (1981). Narrative Versions, Narrative Theories. In W. J. T. Mitchell (Hg.), *On Narrative* (S. 209-232). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Jackson, R. (2005). *Writing the War on Terrorism. Language, Politics and Counter-Terrorism*. Manchester: Manchester University Press.
- Jacobs, R. N. & Smith, P. (1997). Romance, Irony, and Solidarity. *Sociological Theory*, 15 (1), 60-80.

- Jameson, F. (1975). Magical Narratives. Romance as Genre. *New Literary History*, 7 (1), 135-163.
- Jarvis, L. (2009). *Times of Terror. Discourse, Temporality and the War on Terror*, Basingstoke: Palgrave.
- Ku, A. S. M. (1999). *Narratives, Politics, and the Public Sphere. Struggles over Political Reform in the Final Transitional Years in Hong Kong (1992-1994)*. Aldershot: Ashgate.
- Lovejoy, A. O. (1924). On the Discrimination of Romanticisms. *Publications of the Modern Language Association of America*, 39 (2), 229-253.
- Nünning, A. (2001). On the Perspectives Structure of Narrative Texts. Steps toward a Constructivist Narratology. In W. van Peter & S. Chatman (Hg.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (S. 207-223). Albany, NY: State University of New York Press.
- Paterson, M. & Renwick Monroe, K. (1998). Narrative in Political Science. *Annual Review of Political Science*, 1, 315-331.
- Pfeifer, H., & Reder, M. (2017). »Ich schwöre euch, dieses Land in Syrien ist barakah, Segen pur«. Postmodernes Nachdenken über Religion und dāʿish-Bekennervideos. *Zeitschrift für Internationale Beziehungen*, 24 (2), 37-67.
- Phelan, J. (2005). *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Radford, J. (1986). *The Progress of Romance. The Politics of Popular Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Somers, M (1994). The Narrative Constitution of Identity. A Relational and Network Approach. *Theory and Society*, 23 (5), 605-649.
- Spencer, A. (2010). *The Tabloid Terrorist. The Predicative Construction of New Terrorism in the Media*. Basingstoke: Palgrave.
- *Spencer, A. (2016). *Romantic Narratives in International Politics. Pirates, Rebels and Mercenaries*. Manchester: Manchester University Press.
- Toolan, M. (2001). *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge.
- Wellek, R. (1949). The Concept of »Romanticism« in Literary History. *Comparative Literature*, 1 (1), 1-23.
- White, H. (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.