

# Der neue Dschihad und seine Mentoren

Islamistische Attentate wie in Paris zeigen einen neuen Tätertyp. An die Stelle einzelner Terrororganisationen scheinen Netzwerke getreten zu sein, die den kulturellen Bruch predigen und radikale Taten provozieren.

Von Gilles Kepel

Am 3. Oktober 2019 griff ein Informatiker, der im Pariser Polizeipräsidium arbeitete und für die Bekämpfung des Dschihadismus zuständig war, fünf Arbeitskollegen mit Messern an und tötete vier von ihnen, bevor er von einem Polizisten erschossen wurde. Mickaël Harpon, geboren auf den Französischen Antillen und teilweise taub, war 2008 zum Islam übergetreten. In der Kleinstadt Gonesse, in der er lebte, besuchte er eifrig eine Moschee, deren Hauptimam einer mit den Muslimbrüdern verbundenen Vereinigung, dem Conseil Théologique des Musulmans de France, angehört. Ein weiterer Imam, ein marokkanischer Staatsbürger, der seit 2017 die täglichen Gebete leitet, wurde wegen seiner radikal-salafistischen Predigten von den Sicherheitsbehörden als Gefährder eingestuft und 2015 bereits einmal ausgewiesen. Der Ausweisungsbeschluss wurde jedoch aufgehoben, und der Imam kam an die Gonesser Mosquée de la Fauconnière, nachdem ihn eine benachbarte muslimische Kultstätte entlassen hatte, weil er „mit dem Gesindel Chaos an der Moschee angerichtet hatte“, wie der frühere Ortsbürgermeister und gegenwärtige Abgeordnete des Wahlbezirks zitiert wird.

Aufgrund eines für den Dschihadismus keineswegs ungewöhnlichen Zufalls fand die Bluttat am selben Tag statt, an dem im benachbarten Gerichtsgebäude der Prozess gegen das weibliche Kommando stattfand, das am 4. September 2016 versucht hatte, unweit von Notre-Dame – und ebenfalls ganz in der Nähe des Polizeipräsidiums – eine Autobombe zur Explosion zu bringen. An diesem Morgen behandelte das Gericht auch den Fall einer gleichfalls zum Islam übergetretenen Frau, die einen Polizisten, der sie festnehmen wollte, mit einem Messer angegriffen hatte. Der Islamische Staat (IS) hatte in Raqqa die Verantwortung für diesen Anschlag übernommen. Er hatte seine Täterinnen manipuliert – Frauen niedrigen intellektuellen Niveaus, von denen manche unter schweren psychischen Problemen litten.

Für Mickaël Harpons Tat haben auch zehn Tage danach weder der IS noch eine andere dschihadistische Organisation die Verantwortung übernommen. Soweit sich der geistige Weg des Mörders rekonstruieren lässt, fasste er den Entschluss ganz allein. Die Fachleute für den Islamismus in Frankreich debattieren heute über die Frage, ob nun der kulturelle Bruch mit den Werten der „ungläubigen“ Gesellschaft, den die salafistischen oder den Muslimbrüdern nahestehenden Imame herbeizuführen versuchen (ohne dass sie explizit zu Gewalt aufrufen), einen Menschen zu der Bluttat vom dritten Oktober veranlasst hat, der zudem wegen seiner Taubheit psychisch belastet war, oder ob die religiöse Dimension seines Verbrechens überinterpretiert wird. Sollte sich die erste Hypothese als zutreffend erweisen, besteht nach Ansicht des Hochschullehrers und Bühnenautors Rachid Benzine die Gefahr, dass sich in der Gesellschaft ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem Islam schleicht und nicht nur gegenüber militanten Islamisten oder Dschihadisten entwickelt. Dieses Misstrauen wird nur noch verstärkt von all jenen, die behaupten, das Verbrechen habe „nichts mit dem Islam zu tun“.

## Ideologen des kulturellen Bruchs

In Frankreich, dem europäischen Land mit dem größten muslimischen Bevölkerungsanteil, finden wir damit eine Diskussion, wie sie auch in Deutschland geführt wird. Im Falle Frankreichs, wo die laizistische und progressiv eingestellte Intelligenz (zu der auch der Autor dieser Zeilen gehört) stets hoffen möchte, dass die Religionszugehörigkeit keine wesentliche Determinante der Identität darstellt und die Sozialisation zu einer Emanzipation führt, die eine Übereinstimmung in den Schlüsselwerten der Republik – Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – erlaubt, wirft die Affäre Harpon ein größeres Problem auf.

Es ist die Frage, wie denn „Radikalisierung“ zu definieren ist. Hat dieser Begriff eine operative Bedeutung? Oder ist er lediglich eine unscharfe Sammelbezeichnung, die uns hindert, ein ideologisches Kontinuum zu denken, das vom kulturellen Bruch der Salafisten und Muslimbrüder mit den Werten der westlichen Demokratie im Namen der Scharia

auf der einen Seite bis hin zum Einsatz von Gewalt auf der anderen reicht?

Der wichtigste Theoretiker der ägyptischen Muslimbrüder, Sayyid Qutb, hatte in seinem Buch „Zeichen auf dem Weg“, dem bis heute einflussreichsten Manifest islamistischer Politik, auf den taktischen Unterschied zwischen der „Phase der Schwäche“ (istid'af) und der „Phase der Stärke“ (tamkin) im Kampf um die Schaffung des islamischen Staates zur Zeit des Propheten Mohammed hingewiesen. Solange die Gemeinschaft der Muslime zu schwach ist, dürfe die Gemeinschaft nicht zum Mittel des bewaffneten Kampfes greifen, weil sie sonst Gefahr laufe, vernichtet zu werden. Kehre sich das Kräfteverhältnis jedoch um, sei es richtig, zur Tat zu schreiten, den „Unglauben“ zu vernichten und auf dessen Trümmern den islamischen Staat zu errichten.

Diese in Kreisen der Muslimbrüder allgemein vertretene Ideologie macht das opportune Urteil (maslaha) zum Kriterium für den Übergang zum gewaltsamen Kampf. Die Entwicklung des Dschihad auf europäischem Boden wird seit einem Jahrzehnt vor allem im Sinne des wichtigsten Dschihad-Ideologen der dritten Generation, Abou Moussab al Sourî, vorangetrieben – eines früheren syrischen Muslimbrüders, der in Frankreich Ingenieurwissenschaften studierte, im britischen Londonistan eine Rolle spielte, 2005 in Pakistan festgenommen und von den Amerikanern an das Regime in Damaskus überstellt wurde (sein weiteres Schicksal ist unbekannt).

In seinem Aufruf zum weltweiten islamischen Widerstand setzte er sich für einen Aufstand der europäischen Muslime in den Arbeitervierteln ein. Dort sollten autonome Enklaven geschaffen werden, von denen aus man einen Bürgerkrieg auslösen könnte, der unausweichlich zur Zerstörung des Westens führen sollte. Sourî war der Ansicht, für die Muslime Europas sei die Zeit zum Eintritt in die „Phase der Stärke“ gekommen. Nur wenige haben diesen langen und wirren Text gelesen, aber man findet Lehren daraus ohne Angabe des Autors in zahlreichen Texten, die in den sozialen Netzwerken der „Islamosphäre“ kursieren – dem islamistischen Web, zu dem man leicht Zugang findet.

## Entgrenzung des Terrorismus

Könnte es sein, dass der europäische Dschihadismus der „vierten Generation“ (nach der afghanisch-algerisch-ägyptisch-bosnischen Phase von 1980 bis 1997, der Al-Qaida-Phase von 1997 bis 2005 und der IS-Phase bis zum Fall Raqqa im Oktober 2017) sich gerade etabliert, und zwar ausgehend von diesen Enklaven, von den sozialen Netzwerken und von den salafistischen oder der Muslimbrüderschaft angehörenden Predigern, ohne auf eine im eigentlichen Sinne dschihadistisch strukturierte Organisation angewiesen zu sein, wie sie bislang als Kriterium einer „Radikalisierung“ galt? Ist Mickaël Harpon vielleicht der erste und spektakulärste Träger dieser neuen Entwicklung – ein Informatiker im Dienste des mit dem Kampf gegen den Dschihadismus betrauten Geheimdienstes im Allerheiligsten des Pariser Polizeipräsidiums?

Die Frage, die sich hier stellt (und die sehr gut beleuchtet wird in zwei demnächst erscheinenden Arbeiten, einem Buch von Bernard Rougier über „die vom Islamismus eroberten Territorien“ und einem Band von Hugo Micheron, der achtzig in französischen Gefängnissen inhaftierte Dschihadisten interviewt hat) – diese Frage lautet, ob an die Stelle der einschlägigen Organisationen ein „Ökosystem“ getreten ist, in dem einzelne Personen unter dem Einfluss einer Umwelt, die von einem religiös bedingten kulturellen Bruch geprägt ist, nach und nach durch ihre persönlichen Besonderheiten veranlasst werden, zur Tat zu schreiben.

Falls diese Hypothesen sich bewahrheiten, wird deutlich, dass unsere Gesellschaften und Institutionen das Problem des Terrorismus grundlegend überdenken müssen. Der Glaube an die Fähigkeit der Behörden, mit Hilfe ihrer Algorithmen Anzeichen einer „Radikalisierung“ erkennen zu können, wird unter diesen Umständen deutlich geschwächt. Gleichfalls grundlegend zu überdenken wäre die Verantwortung der politischen Akteure auf kommunaler Ebene, die in den Salafisten und Muslimbrüdern gelegentlich Akteure des „sozialen Friedens“ erblicken und deren Unterstützung bei Wahlen zu gewinnen versuchen, indem sie ihnen größere Freiheiten gewähren, wenn es darum geht, den kulturellen Bruch zu predigen.

Das sind schwerwiegende Fragen, die wir mit unseren muslimischen Mitbürgern erörtern müssen, denn sie sind die Ersten, die das betrifft, und sie dürfen nicht zu Geiseln einer in ihrem Namen geführten Debatte gemacht werden, bei der sie zwischen den Dschihadisten auf der einen und den identitären Rechtsextremen auf der anderen Seite eingeklemmt würden – wodurch Abou Moussab al Souris finsterste Prognose ihrer Verwirklichung näher kämen.

Aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff.

Gilles Kepel ist Inhaber des Lehrstuhls Moyen-Orient Méditerranée an der École normale supérieure.



Oh je, man hat mich eingemauert in gesellschaftlichen Raumverhältnissen: Yeon-Kyo Park (Cho Yeo Jong)

Foto Koch Films

# Wie riecht ein Gebäude nach Armut?

Unheimliche soziale Metaphern, bildlich buchstäblich: „Parasite“ im Kino

Das Einfamilienhaus ist eine geläufige Wohnform. Selten handelt es sich dabei allerdings um ein so extravagantes Gebäude wie in Bong Joon-hos „Parasite“. Eine abgeschiedene Villa inmitten der Millionenstadt Seoul, ein blitzsauberer Rückzugsort mit allen erdenklichen Rücksichten auf Geometrie und Feng Shui. Der Höhepunkt ist das Wohnzimmer, mit einem Panoramafenster auf einen perfekten Rasen, dahinter als Barriere gegen die Außenwelt ein Wald wie aus dem Bilderbuch der fernöstlichen Gartenkunst.

Bewohnt wird diese Luxusimmobilie von einer Musterfamilie: die Parks. Vater, Mutter, Tochter, Sohnemann, der Vater ist ein Tech-Magnat. Geld spielt keine Rolle. Die Mutter kümmert sich um das Haus und die Kinder, sie hat dafür natürlicher Personal. Und damit beginnt die Sache schon ein wenig kompliziert zu werden, denn mit der Haushälterin und dem Chauffeur wird aus dem Einfamilienhaus ein Eineinhalbfamilienhaus. Und diese sozial diffizile Form der Teilhabe wird von Bong Joon-ho konsequent intensiviert, bis man streng genommen von einem merkwürdig unterkellerten Zweieinhalbfamilienhaus sprechen müsste, in dem es nach Armut riecht.

Wie riecht Armut? Um das zu erraten, muss man sehen, wie die Kims wohnen. Mit ihrem Eigenheim beginnt „Parasite“. Eine Souterrainwohnung in einer Gasse, in der gern mal ein Betrunkener gegen eine Mauer pinkelt. Die Kims schauen auf ein Leben, das aus Füßen besteht. Alles, was sich nach unten absetzt (Schmutz, Ausscheidungen), landet in ihrem Blickfeld. Dass in ihrer Bude ausgerechnet das Klo auf einem Podest steht, dass sie also für ihre Verrichtungen eine kleine Kletterübung absolvieren müssen, zeugt einerseits davon, dass hier jemand mit komplizierten Installationen einen Ort zum Leben geschaffen hat, der dafür ursprünglich wohl gar nicht gedacht war; es hat aber auch, wie alles bei Bong Joon-ho, bildhafte Bedeutung. Bei den Kims landet das Ausgeschiedene gleichsam auf der Ebene, auf der bei den Parks der kleine Junge spielt: auf dem Boden.

Das Spiel mit den Ebenen ist nur einer der vielen Vorzüge von „Parasite“. Die Kims und die Parks, das wären bei Nestroy die Familien Schlucker und Goldfuchs, zu ebener Erde und erster Stock.

Spannend wird die Sache in dem Moment, in dem sich die Ebenen zu vermischen beginnen. Das beginnt mit einer Aushilfe. Sohn Kim soll vertretungsweise der Englischlehrer von Tochter Park werden. Die Figuren haben alle Namen, aber offensichtlich ist Bong Joon-ho an einem sozialen Raster gelegen, an einer Begegnung von Familie Mustermann (oben) mit Familie Mustermann (ganz unten). Deswegen sind nicht die Namen das Ent-

scheidende, sondern die Position im Diagramm.

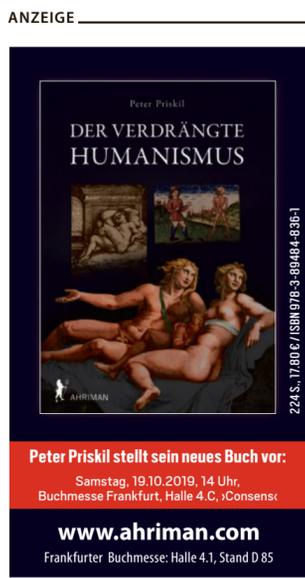
Kim Ki-taek, also Sohn Kim, ist die Vorhut, der bald die ganze Familie folgt: von einer strategischen Übernahme zu sprechen wäre zu viel, es folgt einfach ein Schritt auf den nächsten, die Schwester Kim wird bald als „Kunsttherapeutin“ für den kleinen Sohn Park gebraucht – das einschlägige Wissen ist aus dem Internet schnell zusammengesucht, der Rest ist Chuzpe. Dem Bedarf nach einer neuen Haushälterin, den Mutter Kim erfüllt, muss dann schon ein wenig nachgeholfen werden, wie auch der Vakanz, die Vater

geht es ihm um ein Bild von gesellschaftlichen Verhältnissen, ein Bild jedoch, das schon durch den Filmtitel kompliziert wird. Denn „Parasite“ ist eine biologische Metapher, ein Krankheitsbild, das sich verführerisch einfach auf die Geschichte übertragen lässt: Die Familie Park wird von der Familie Kim befallen, sie ist der Wirt, auf dem sich Erreger ausbreiten. Doch bald wird klar, dass das nur ein Aspekt ist und dass Bong Joon-ho große Lust hat, sein anfänglich so übersichtliches Schema richtig zueinanderzubringen. So wird auch zunehmend fragwürdiger, wer hier Wirt ist und wer Parasit. Und zunehmend deutlicher rückt das Haus selbst, die Szene der Gegensätzlichkeiten, in den Mittelpunkt.

Ein Haus ist üblicherweise ein Raum aus Räumen, bei denen sich im Lauf eines Films irgendwann klärt, wo es anfängt und wo es aufhört. Es beginnt bei der Einfahrt, und es endet im Keller. In „Parasite“ gibt es die eine oder andere architektonische Überraschung, und es zeigt sich bald, dass das Haus all das noch einmal enthält, was auch in der äußeren Welt an Abstufungen und Abgründen vorhanden ist. Eine der besten Ideen in „Parasite“ betrifft schließlich ein Indianerzelt, das die ganze Zeit schon auf dem Rasen herumsteht und das in der Traumtherapie des kleinen Da-song Park eine wesentliche Rolle spielen soll. Denn Da-song hat einmal einen Geist gesehen, von dieser Erscheinung hat er sich seither nicht erholt, und nun plant sein Vater so etwas wie eine kathartische Therapie, die auf Westermotiven aufbauen soll. Ein echter Indianer kennt nämlich keinen Schmerz, schon gar keinen seelischen.

Schritt für Schritt steigert Bong Joon-ho die komischen Potentiale seiner Geschichte. Er beginnt mit Standardsituationen, die er aber äußerst gekonnt bis in die letzten Winkel des Grotesken ausbuchstabiert: die Parks sind über das Wochenende weggefahren, die Kims haben das schicke Heim einmal für sich, dann kommen die Parks unerwartet früh zurück.

Das hat man in Komödien schon oft gesehen und gewinnt doch in diesem Fall eine Schärfe, die umso dringlicher ist, als man gewisse Dinge eben nicht wegscheuern und blitzblank machen kann. Die Kims tragen ihre Deklassiertheit nicht nur in den Kleidern, sondern auf der Haut. Sie sind eine offensichtliche Zumutung, über die man als Vertreter der besitzenden Klasse allerdings auch dann noch hinwegsieht, wenn man sie schon glatt vor der Nase hat. „Parasite“ ist ein Revolutionsfilm, in dem sich nur niemand sicher sein kann, wohin die revolutionäre Energie wirklich geht. Wenn eine Klasse sich einmauert, gewinnt am Ende nicht immer die Klasse, sondern es gewinnen häufig die Mauern. BERT REBHANDL



Peter Priskil stellt sein neues Buch vor:  
Samstag, 19.10.2019, 14 Uhr,  
Buchmesse Frankfurt, Halle 4.C, »Consens«

www.ahriman.com

Frankfurter Buchmesse: Halle 4.1, Stand D 85

# Nolde in Kassel

Eine Tagung über die Anfänge der Documenta

Kunstgeschichte, wie jede Geschichte, wird ständig neu geschrieben. Aber selten wurde sie so kräftig umgeschrieben wie in jüngster Zeit. Zuletzt haben die Nolde-Ausstellung im Hamburger Bahnhof und die Themenschau über die Expressionisten im Nationalsozialismus im Berliner Brücke-Museum das überkommene Bild der Kunst im „Dritten Reich“ neu gezeichnet. Einer der Kuratoren der öffentlichen Abrechnung mit Nolde war der in Cambridge lehrende Historiker Bernhard Fulda. Fulda wiederum hielt auch einen der Vorträge einer Tagung, mit der jetzt das Deutsche Historische Museum an die Frühgeschichte der Kasseler Documenta erinnerte. Im Mittelpunkt seiner Ausführungen stand dabei ein alter Bekannter aus der Nolde-Debatte, der Kunsthistoriker Werner Haftmann.

Haftmann, ab 1967 Direktor der Neuen Nationalgalerie, die heute im Hamburger Bahnhof residiert, war nach dem Krieg durch seine Veröffentlichungen der wichtigste Verbreiter des Nolde-Mythos vom verfolgten Künstler. Im Jahr 1955 hatte er als kuratorischer Leiter neben Arnold Bode die Documenta I aus der Taufe gehoben, auf der Noldes Bilder und Skulpturen neben denen von Kirchner, Heckel, Schlemmer, De Vlaminck, Chagall, Dufy, De Chirico und anderen Künstlern gezeigt wurden. Die Einreihung der Expressionisten in den europäischen Kanon bildete, wie Fulda sagte, eines der wichtigsten Ziele der Kunstpolitik der Nachkriegszeit, aber sie war keineswegs neu.

Schon in der Weimarer Republik und im frühen Nationalsozialismus nämlich hatten Kunstgeschichtler die deutsche Moderne ins Zentrum einer „kulturpatriotischen Erzählung“ (Fulda) gestellt, welche die Sonderstellung des germanischen Schöpfertums zwischen Asien und Abendland belegen sollte. Das Kondensat dieser Erzählung findet sich in einem Aufsatz, den Haftmann 1934 in der Zeitschrift „Kunst der Nation“ veröffentlichte. Darin skizziert er eine „neue deutsche Sendung“, die in der Hervorbringung einer vom westlichen Individualismus wie vom Kollektivismus des Ostens gleich weit entfernten Ausdrucksform bestehe. Die Protagonisten dieser „west-östlichen Synthese“ sind für ihn Barlach, Rohlfis und Nolde, aber man könnte auch einige jener Künstler aufzählen, die Haftmann auf der ersten Documenta prominent inszenierte: Lehmbruck, Marcks, Nay, Otto Mueller und Karl Schmidt-Rottluff.

Daraus folgt nicht, dass die Documenta als Propagandaaktion zur Reinigung der Kunst vom braunen Schmutz besudelten deutschen Kunst (und ihrer Kuratoren) entstand. Aber sie war, wie Julia Friedrich, Kuratorin am Museum Ludwig in Köln, in ihrem Eingangsvortrag feststellte, eben doch eine typische Kulturschöpfung der fünfziger Jahre, weihetvoll, bildungsbürgerlich und in heiklen Fragen diskret. Die Kriegsrunde des Fridericianums wurde von Haftmann und Bode wirkungsvoll ästhetisiert, in ihr erlangte die deutsche Moderne jenen Opferstatus, auf dessen Zuerkennung Millionen anderer Opfer noch viele Jahre warten mussten. Von Felix Nussbaum oder Otto Freundlich, die ihr Künstlerleben im „Dritten Reich“ mit dem Leben oder im Exil hatten bezahlen müssen, aber auch von Wols und Dubuffet war 1955 nichts zu sehen. Die reale Erinnerung an die braune Barbarei passte so wenig in Haftmanns Konzept wie die formensprengende Reaktion auf sie in der Kunst.

Statt dessen herrschte ein „harmonikales“ Weltbild, wie es der Berliner Kunsthistoriker Eckhart Gillen nannte, ein beinahe sektiererischer Glaube an den Sieg der Abstraktion. Wie mächtig die Pressure Group um Haftmann und seine Mitstreiter im Documenta-Freundeskreis damals war, machte Gillen an einem Foto deutlich, das Sigmar Polke vor seiner Installation „Das Bild, das auf Befehl höherer Wesen gemalt wurde“ von 1966 zeigt. Wer die höheren Wesen waren, verrät ein aufgeschlagener Katalog, den der Künstler in eine Vitrine vor sein Bild gelegt hat. Er zeigt die Jury der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1952 in Köln, in ihrer Mitte Werner Haftmann.

Ende der fünfziger Jahre war es mit dieser Deutungsweise freilich vorbei. Auf der Documenta 2 im Herbst 1959 mussten Bode und Haftmann der amerikanischen Sektion, die vom New Yorker MOMA kuratiert wurde, die Paradeäle im Erdgeschoss des Fridericianums einräumen, nicht zuletzt, weil sie bei den Großformaten der Amerikaner den Unterschied zwischen Inches und Zentimetern übersehen hatten. Die Documenta wurde zum Triumph für Newman, Pollock & Co. – ein Siegeszug, den die CIA mit Hilfe ihrer kulturellen Tarnorganisationen über viele Jahre durch Gruppen- und Einzelausstellungen vorbereitet hatte und den sie auch weiterhin finanzieren sollte. Kunst und Politik, Geist und Macht, das ist, wie die Tagung im DHM ein weiteres Mal bewies, ein Spiel, dessen unerschöpfliche Kombinationen „keiner ganz aussinnt“ (Hofmannsthal) und niemand voraussagen kann. Aber beschreiben kann man sie. ANDREAS KILB