

3 Kontinuitäten von Antisemitismus auf der documenta

„If documenta was launched in 1955 to heal war wounds“, so konstatieren Farid Rakun und Ade Darmawan stellvertretend für *ruangrupa* anlässlich der Berufung des Kurator:innenkollektivs für die *documenta fifteen* im Februar 2019, „why shouldn’t we focus *documenta fifteen* on today’s injuries, especially ones rooted in colonialism, capitalism, or patriarchal structures, and contrast them with partnership-based models that enable people to have a different view of the world.“⁴⁰⁶

Bereits mit dieser Anrufung einer reparativen Macht von Kunst wird deutlich, dass Jüdinnen und Juden nicht mitbedacht werden – schließlich lässt sich dieser Heilungsanspruch nach der Shoah und angesichts eines fortwirkenden Antisemitismus nicht auf sie übertragen. Die beiden Mitglieder des indonesischen Kunstkollektivs knüpfen mit ihm zudem an den Gründungsmythos und Ursprungsgedanken der *documenta* an. Die Kriegswunden werden bei dem im postnazistischen Deutschland vom Täter- zum Opferkollektiv gewandelten deutsche Volk fokussiert. In dieser Zeit, in der die viele NS-Funktionäre weiterhin ihre alten Posten besetzt haben, zeigen die Befragungen, dass fast die Hälfte der Bevölkerung (40 %) offen dagegen stimmt, dass Juden in Deutschland wieder leben sollen.⁴⁰⁷

Der kollektive ‚Heilungsprozess‘ richtet sich einerseits auf eine erinnerungs- und schuldabwehrende Vision, die die Shoah und Jüdinnen und Juden ausklammert und hinter dem Kriegsleid und einer mythologisierenden Selbstwahrnehmung als Opfer zurückstellt, andererseits auf eine Kontinuität des Antisemitismus und seiner Abwehr. Auf der *documenta fifteen* hat sich Ähnliches im Zusammenhang kollektiver ‚Heilungsprozesse‘ von aus kolonialistischer, kapitalistischer und patriarchaler Geschichte resultierenden Verletzungen dargestellt: Es haben sich eine Kontinuität des Antisemitismus, seine vehemente Abwehr und schuldabwehrende Relativierungen

406 *documenta fifteen* (2019).

407 1950 befürwortete nahezu die Hälfte der Bevölkerung offen die Aussage: „Würden Sie sagen, es wäre besser, keine Juden im Land zu haben?“ Zwar sank die explizite Zustimmung bis 1983 von 40 auf 9 Prozent, doch kann dies kaum als Entwarnung gelten: Im selben Jahr verweigerte fast die Hälfte der Befragten eine klare Ablehnung und wich der Frage mit der Antwort „unentschieden“ aus – ein Befund, der auf die Persistenz antisemitischer Einstellungen jenseits offener Zustimmung verweist. Siehe Schüller-Springorum (2020), S. 95.

der Holocausterinnerung gezeigt. Jüdinnen und Juden waren in beiden Szenarien außen vor, ihnen wurden keine Wunden zuerkannt. Die kollektiven ‚Heilungsprozesse‘ haben dagegen auch in Abgrenzung zu Jüdinnen und Juden oder dem jüdischen Staat stattgefunden und bei ihnen – um im Sprachbild zu bleiben – Wunden gerissen.

3.1 Anfänge

Die *documenta*, die parallel zur Bundesgartenschau erstmals vom 15. Juli bis 18. September 1955 in Kassel stattfand, war ein kulturpolitischer Versuch, „Kunst als Kitt“⁴⁰⁸ einzusetzen. Im Falle der nur zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs veranstalteten Ausstellung meint das der Kunsthistorikerin Julia Friedrich zufolge „eine allzu glatt inszenierte Überwindung der Vergangenheit, die dem Wunsch der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft nach einer Wiedereinbettung in die europäische Zivilisation entsprach, indem sie eine universalistisch gefasste Kontinuität abendländischen Fortschritts mithilfe moderner Kunst gewissermaßen vor Augen führte und so den Bruch zukittete, der angesichts der Folgen von deutscher Vernichtungspolitik und Krieg doch hätte klaffen müssen“⁴⁰⁹.

Die „kolossale Kriegsrüine“ Kassel – wichtige Rüstungsbetriebe hatten die NS-Gauhauptstadt, in der eine „weit über das damals verbreitete antisemitische Denken und das traditionelle Vorurteil gegenüber Juden“⁴¹⁰ hinausgehende Judenfeindschaft herrschte, im Krieg zum Ziel von rund 40 Bombardierungen durch die Alliierten gemacht – wurde von der *Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts* um den Maler und Lehrer an der örtlichen Kunstakademie Arnold Bode zum geografischen Ort einer kunsthistorischen ‚Stunde Null‘ in Europa erklärt, und nicht die zerstörten Zentren von „Guernica, Warschau oder Leningrad.“⁴¹¹ Gerade die Inszenierung der ‚Stunde Null‘ führte für Jüdinnen und Juden zu einer Retraumatisierung im Sinne Keilsons⁴¹² – gab es doch keinen Raum, in dem es angemessen gewesen wäre, über den Verlust ganzer Familien und die Verbrechen der Shoah zu sprechen. Diese Erfahrungen spielten

408 Ebd. Siehe zum aktuellen Topos der reparativen Kraft von Kunst unter dem Stichwort ‚Repair/Reparatur‘ auch Kapitel 4.11 und 4.12.

409 Friedrich (2021), S. 61.

410 Krause-Vilmar (2013), S. 586.

411 Friedrich (2021), S. 61.

412 Keilson (2005).

im öffentlichen Diskurs keine Rolle. Stattdessen wollte man die eigenen Kriegsverluste betrauern, die Persilscheine vorweisen, ‚ein neues Kapitel aufschlagen‘, ‚nach vorne blicken‘ und den Wiederaufbau der zerstörten Städte im Narrativ der Trümmerfrauen verankern.

Die zerbombte Stadt und insbesondere das schwer beschädigte Fridericianum dienten als Kulisse für die Aufführung einer kulturellen Inszenierung kollektiver Selbstschreibung. So habe sich die *documenta* als „eine Art Bundesphönix [...] aus den Trümmern von Kassel erhoben.“⁴¹³ Im gesellschaftlichen Kontext einer Erinnerungs- und Schuldabwehr steht der erhoffte Neubeginn unter den Vorzeichen, die Shoah sowie kollektive-geschichtliche und biografische Kontinuitäts- und Prägungslinien im Fokus auf kollektives Leid und kollektive Leistung hinter sich zu lassen.⁴¹⁴

Schlussstrichmentalität und Aufbrauchstimmung spotten die Shoahüberlebenden. Ihnen ist es aufgrund ihrer häufig nicht der Sprache zugänglichen Erfahrung von Verfolgung, Folter, genozidaler Gewalt und Vernichtung, von schlimmsten Leid- und Verlusterfahrungen im kollektiven Maßstab nicht möglich, zu vergessen oder aufzubrechen. Die Shoah hat zu einem genozidalen Trauma geführt, zu (sequenziellen) Verletzungsprozessen und Bewältigungsversuchen, die von der Kollektiverfahrung der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden und von Verlust, Angst, Belastung und Trauer in kollektiv- und familienbiografischen Zusammenhängen ausgehen, die auch davon abhängen, welche Ressourcen ihnen mit der Shoah genommen oder nach der Shoah vorenthalten wurden.⁴¹⁵

Der kulturelle Neuanfang mit der *documenta* hat sich dagegen schon zu diesem Zeitpunkt an Läuterung und der Identifikation mit Gegnern und Opfern des Nationalsozialismus ausgerichtet, womit auch die Frage nach der Verantwortung für und Verstrickung in Shoah und Weltkrieg in den Hintergrund rückte. Sinnbildlich für diese Inszenierung einer ‚neuen deutschen Demut‘ oder „Versöhnung mit der verfemten Moderne“⁴¹⁶ steht Wilhelm Lehmbrucks prominent in der Rotunde des Museums Fridericianum platzierte expressionistische Skulptur *Kniende* (1911), die wenige Jahre zuvor in der NS-Ausstellung *Entartete Kunst* (1937) diffamiert worden war (Abb. 34). Auf der „Wiedergutmachungskunstschau“⁴¹⁷ der ersten

413 Friedrich (2021), S. 61.

414 Siehe Salzborn (2020); Frei (2012); Assmann (2006, 2013); Winter (2016).

415 Siehe Grünberg (2010); Grünberg/Markert (2010); Keilson (2005).

416 Arend (2021).

417 Wetzel (2024).

documenta, so schien es, repräsentierte dieses „Denkmal deutscher Diskontinuität“⁴¹⁸ einen Läuterungsgedanken. „So wie Bode und Haftmann sie vor den unverputzten Wänden des Fridericianums platzierten, verdrängte sie zugleich die Frage nach Verbrechen und Verantwortung mittels einer „Inszenierung diffuser Verstricktheit“ und mit dem „Pathos transzendentaler Obdachlosigkeit.“⁴¹⁹



Abbildung 34: Günther Becker: Ausstellungsansicht der Rotunde im Museum Fridericianum mit Wilhelm Lehmbrucks Plastik *Kniende* (1911), *documenta I*, 1955

Im Sinne des Gründungsteams wird von der ersten Kasseler Ausstellung im Jahr 1955 und ihren Folgeausgaben vor allem vonseiten der *documenta* gGmbH bis heute das Bild einer scharfen Abkehr von der nationalsozialistischen, antisemitischen Kulturpolitik gezeichnet, obgleich für das bundesdeutsche Kunstfeld ganz allgemein weniger eine Zäsur als vielmehr eine programmatische, personelle und inhaltliche Kontinuität zu konstatieren ist.⁴²⁰ Dies gilt auch – oder gerade – für den Antisemitismus, dessen Kontinuität mit der Abwehr der Erinnerung an den Holocaust verdeckt wurde.

Dass die *documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts* im Jahr 1955 damit in einem historischen Verweisungszusammenhang zum Nationalsozialismus, zum Antisemitismus und zur Shoah stand und weniger einen Bruch markierte als vielmehr Kontinuitätslinien aufwies, ist einer breiteren Öffentlichkeit spätestens seit dem Symposium *documenta. Geschichte/Kunst/Politik*, das im Oktober 2019 am Deutschen Historischen Museum Berlin statt-

418 Grasskamp (1989a), S. 100.

419 Arend (2021).

420 Vgl. Neumann/Vogel (2024); Doll u. a. (2006).

fand,⁴²¹ sowie der dort am 18. Juni 2021 eröffneten Ausstellung bekannt.⁴²² Erstmals wurden hier Forschungsergebnisse etwa zur Beteiligung eines der wichtigsten Ideengeber der *documenta*, des späteren Direktors der Neuen Nationalgalerie in Berlin Werner Haftmann, an schweren Kriegsverbrechen in der NS-Zeit in Italien präsentiert.⁴²³ Ab 1936 war Haftmann, der gemeinsam mit Bode später künstlerischer Leiter der ersten drei Ausgaben der *documenta* in Kassel sein wird, als Assistent des Direktors Friedrich Kriegbaum am Kunsthistorischen Institut in Florenz tätig. 1933 trat er der Berliner SA und 1937 der NSDAP bei. Während Arnold Bode als Sozialdemokrat ab 1933 aus Ämtern gedrängt wurde, Berufsverbot hatte und als ‚entarteter‘ Maler galt, meldete Haftmann im März 1938 der Institutsleitung in Florenz, dass sich unter den Mitgliedern der Einrichtung „keine Juden befinden“⁴²⁴ dürften, und begleitete im Mai desselben Jahres Adolf Hitler und Benito Mussolini in Parteiuniform beim gemeinsamen Besuch von Uffizien, Palazzo Vecchio und Vasarikorridor.⁴²⁵ Ab 1940 war Haftmann als Dolmetscher in Turin stationiert, und 1944 führte er eine Einheit zur Bekämpfung des italienischen Widerstands (Resistenza) an, mit der er, so lassen die Akten annehmen, an der Erschießung von Partisanen beteiligt war.⁴²⁶ Nach dem Krieg verschwieg er diese militärischen Funktionen, die Kriegsverbrechen ebenso wie seine NSDAP-Mitgliedschaft. Ein Großteil der wissenschaftlichen und feuilletonistischen Auseinandersetzung mit NS-Kontinuitäten in der Geschichte der *documenta* konzentriert sich seit der Bekanntgabe dieser Erkenntnisse auf die Biografie der Person Haftmanns, obgleich knapp die Hälfte der 21 Gründungsfiguren während der NS-Zeit Mitglieder in der NSDAP, der SA oder der SS gewesen oder anderweitig in die nationalsozialistische Gewaltherrschaft verstrickt waren.⁴²⁷

Viel früher jedoch, das hebt noch einmal Friedrich hervor, hat es bereits Hinweise auf die NS-Vergangenheit des *documenta*-Gründers gegeben: 1963 spielt der Kunsthistoriker Carl Georg Heise in einer Würdigung Alfred Hentzens etwa auf dessen Entnazifizierungsverfahren an, und 1979 zitiert

421 Für eine kurze Einordnung siehe Koldehoff/Gross (2019).

422 Friedrich (2021).

423 Vgl. ausführlich Redmann (2021); Voss (2021a).

424 Kunsthistorisches Institut Florenz, Betr.: Jüdische Ausländer als Mitglieder, ohne Datum, KHI I, 22, U 3, hier zit. nach Voss (2021a), S. 73. Zu Haftmanns Tätigkeiten im Krieg vgl. ferner Fuhrmeister (2012, 2013).

425 Vgl. Voss (2021a), S. 73.

426 Vgl. Gentile (2021).

427 Siehe Redmann (2020a, 2020b); Neumann (2024); zur medialen Berichterstattung exemplarisch Arend (2020a, 2020b).

der Künstler und Schriftsteller Hans Platschek im Jubiläumsband 1000 der edition suhrkamp aus Werner Haftmanns völkischem Aufsatz *Geographie und unsere bewußte Kunstsituation* von 1934.⁴²⁸ Wie Brigitte Werneburg herausstellt, erwähnte der Kunsthistoriker Will Grohmann den Recherchen des Kölner Historikers Carlo Gentile zufolge schon 1953 in einem Brief, gehört zu haben, Haftmann „hätte sich selbst im Suff wiederholt gerühmt, Resistanceleute erschossen zu haben.“⁴²⁹

Lediglich zwei der 21 Organisatoren der ersten *documenta*-Ausgabe seien im Nationalsozialismus eindeutig als Gegner des Regimes aufgetreten, während andere NSDAP-Mitglieder gewesen seien, wie die Kunsthistorikerin Mirl Redmann mit Verweis auf Hermann Mattern, Heinz Lemke, Alfred Hentzen, Hans Kuprian und Hermann Schaffner nachzeichnet.⁴³⁰ Beispielsweise hatte der Landschaftsarchitekt Mattern, der vorher der KPD nahegestanden haben soll, den Garten von Albert Speer entworfen, Aufträge für den nationalsozialistischen Staat ausgeführt und die Reichsgartenschau 1939 mitgeplant.⁴³¹ Redmann weist überdies auf ein lokales Netzwerk ehemaliger Angehöriger nationalsozialistischer Organisationen rund um den Club 53 von Arnold Bode hin, der Organisation zur Vorbereitung der ersten *documenta*, dem sie aus der Politik beispielsweise den damaligen FDP-Landtagsabgeordneten August-Martin Euler, vormals Mitglied der Waffen-SS, und den damaligen Kassler Oberbürgermeister Lauritz Lauritzen, vormals Mitglied der Reiter-SA, zurechnet.⁴³² Der Architekt und Kunsthistoriker Stephan Hirzel, Direktor der Werkakademie Kassel und sowohl Teil des Clubs 53 als auch der Findungskommission, war im nationalsozialistischen Deutschland Referent der Reichspressekammer, nach dem Überfall auf Frankreich bei den deutschen Besatzungsbehörden und später im Reichsministerium für Bewaffnung und Munition tätig gewesen.⁴³³ Zudem findet Hildegard Bergfeld als damalige Feuilletonchefin der Kasseler Lokalzeitung Erwähnung, die Hitler noch 1949 als einen der größten Publizisten aller Zeiten würdigte.⁴³⁴

428 Friedrich 2021, S. 61 ff.

429 Zit. nach Gentile (2021); vgl. Werneburg (2021).

430 Redmann (2020a, 2021, 2020b); Sternfeld (2025). Auch Urban (2023, S. 16) stützt sich auf Redmann (2020b).

431 Großpietsch (2018), S. 18; Go (2006), S. 27.

432 Redmann (2020b), S. 17.

433 Ebd.; siehe auch Neumann (2024); Schneider u. a. (2015), S. 68 ff.

434 Redmann (2020b); Urban (2023).

Was hier exemplarisch aufgezeigt wird, gilt im größeren Maßstab für eine beträchtliche Zahl kulturpolitischer Akteure der deutschen Nachkriegszeitgesellschaft. Persönliche Verstrickung in den Nationalsozialismus und ihre Verdeckung weisen auf Kontinuitätslinien hin, die hier vor allem aus anderer Perspektive interessieren. Es geht einerseits um die Fortschreibung eines antisemitischen Kunstbegriffs sowie um dessen kulturpolitische Funktion in Ausstellungskonzepten und Kunstwerken, andererseits um die Entwicklung des Antisemitismus und seiner Begründungs- und Ausdrucksmuster hin zum Antizionismus als einem „ehrbaren Antisemitismus“⁴³⁵ oder zur „Israelisierung der antisemitischen Semantik.“⁴³⁶

3.2 *documenta I–III: eine „Arisierung verfemter Kunst“*⁴³⁷

In seinem einflussreichen, 1954 erschienen Buch *Malerei im 20. Jahrhundert*, das noch lange als Standardwerk für die deutsche Kunstgeschichte gelten sollte, tritt Werner Haftmann entschieden gegen die Verfemung moderner Kunst ein. Die ersten drei Ausgaben der *documenta* (1955, 1959, 1964), für die Haftmanns Schrift als eine Art theoretische Grundlage gilt, zielen darauf ab, „die durch die Nationalsozialisten verfolgte Avantgarde nach Deutschland zurückzuholen.“⁴³⁸ Haftmann betrachtet die *documenta* als die Rehabilitierung der Moderne, die im Nationalsozialismus als „entartet“ galt.⁴³⁹ Kunst soll nicht mehr geächtet werden können. Die moderne Kunst nach dem Krieg soll Ausdruck persönlicher Erfahrungen, existenzieller Wahrheiten und geistiger Freiheit sein. Reflexion und Biografien jüdischer Künstler:innen sind dabei aber mitnichten gemeint. Die *documenta* wird zur Bühne für eine Kunst, die sich als Teil einer universalen, freien Menschheitskultur versteht – und damit zur Bühne eines neuen, westlich-liberalen Kunstverständnisses im Nachkriegseuropa.⁴⁴⁰

Werner Haftmann, Mitbegründer der *documenta*, der in Berlin Kunstgeschichte studierte und Beiträge in der Zeitschrift des NS-Studentenbundes *Kunst der Nation* veröffentlichte, versucht die *documenta* in seinem

435 Améry (1969).

436 Schwarz-Friesel (2020), S. 52.

437 Nora Sternfeld, zit. nach von Billerbeck (2022).

438 *documenta*/Fridericianum (o. J.e).

439 Haftmann (1999), S. 755–758.

440 Ebd.

Buch als „demokratisches Instrument der doppelten Abgrenzung“⁴⁴¹ zu definieren – unter anderem, indem er die „Rote“ und die „Braune Diktatur“ (Martin Damus) gemäß der damals gängigen Totalitarismustheorie von Carl Joachim Friedrich und Zbigniew Brzeziński gleichsetzte.⁴⁴² Für die Kunstschau bedeutete das in ihren Anfangsjahren eine offensive Abgrenzung zum Sozialistischen Realismus als vorherrschender Stilrichtung der DDR-Kunst ebenso wie zur NS-Kunstpolitik durch den Fokus auf moderne, abstrakte Kunst. Schon 1959 hat Kurt Leonhard mit Blick auf die *documenta II*, mit der die Proklamation von Abstraktion als einer vermeintlichen Weltsprache besonders deutlich wurde, darauf hingewiesen, dass die *documenta* nicht zuletzt als Reaktion auf die NS-Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 und damit „als eine Art Wiedergutmachung“⁴⁴³ zu verstehen sei. „Aus der Wiederherstellung des Gleichgewichts“, schreibt Leonhard, „müßte sich für die Zukunft am ehesten einmal die von vielen ersehnte, angeblich verlorene Mitte finden lassen“⁴⁴⁴. Leonhard spielt hier auf die kulturpessimistische, antimoderne Schrift *Verlust der Mitte* (1948) des österreichischen Kunsthistorikers Hans Sedlmayr an, der von 1936 bis 1945 – und damit über den 1938 erfolgten sogenannten Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland hinaus – den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Wien und ab 1951, nach kurzzeitiger Zwangsemeritierung und dreijährigem Berufsverbot, einen Lehrstuhl an der LMU München innehatte. Peter Germer zufolge lässt sich in „Beschwichtigungs- und Beschönigungsformeln“ wie ‚Wiedergutmachung‘, ‚Ausgleich‘, ‚Mitte‘ in diesem Sinne der bundesdeutsche Wunsch erkennen, „nach kurzem pflichtschuldigen Bedauern zu Tagesordnung und Normalität übergehen zu können.“⁴⁴⁵

Wie Werner Haftmann in seinem Werk im Kapitel zur Kunstpolitik totalitärer Regime von Kommunismus bis Nationalsozialismus ausführt, wurde moderne Kunst im Nationalsozialismus „als jüdische Erfindung zur

441 Pooth (2024), S. 96.

442 Friedrich/Brzeziński (1956); vgl. zu Haftmanns publizistischer Tätigkeit im NS auch Buurman (2023, S. 48; 2020, 2021, 2022).

443 Leonhard (1959), hier zit. nach Germer (1992); siehe zur abgrenzenden Bezugnahme der ersten drei *documenta*-Ausstellungen auch Grasskamp (1989b), hier das Kapitel zu „Entartete Kunst“ und *documenta I*. Verfemung und Entschärfung der Moderne“; siehe zur Abstraktion als ‚Weltsprache‘ exemplarisch Poensgen/Zahn (1958) und Larsen (2021).

444 Leonhard (1959), hier zit. nach Germer (1992).

445 Germer (1992).

Zersetzung des nordischen Geistes“ erklärt.⁴⁴⁶ Dabei sei, so fügt er wider besseres Wissen hinzu, „nicht ein einziger der deutschen modernen Maler Jude“⁴⁴⁷ gewesen. In seinem Buch erwähnt er jedoch unter anderem Max Liebermann, der als jüdischer Maler 1933 vorauseilend von seinem Amt als Präsident der Preußischen Akademie der Künste zurücktrat, oder Rudolf Levy, der als Jude 1933 nach Florenz fliehen musste, 1944 verraten wurde und während der Deportation nach Auschwitz starb. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass „entartete“ Kunst auch als „jüdisch“ stigmatisiert und abgewertet wurde, worüber sich einige aufregten. Paul Klee, der als „galizischer Jude“ bezeichnet wurde, solidarisierte sich mit Jüdinnen und Juden: „Wenn es auch wahr wäre, dass ich Jude bin und aus Galizien stammte, so würde dadurch an dem Wert meiner Person und meiner Leistung nicht ein Jota geändert.“⁴⁴⁸ Kirchner dagegen empörte sich darüber, es gebe einen „jüdischen Einfluss“ auf seine Arbeit, und er habe doch für eine „echte deutsche Kunst gekämpft [...]“.⁴⁴⁹ Die Thematisierung der Rehabilitation der „entarteten“ Kunst und deutscher Künstler:innen bedeutet auch die symbolische Befreiung der deutschen Kunst vom Stigma eines vermeintlich jüdischen Einflusses oder von der Denunziation als jüdische Kunst.

Mit der Aussage, dass keiner der deutschen modernen Maler Jude gewesen sei, verteidigt Haftmann die Moderne noch immer gegen den Nationalsozialismus, wie Julia Voss hervorhebt, und perpetuiert zugleich die Herausschreibung von Jüdinnen und Juden aus der Moderne.⁴⁵⁰ Mit der Machtübernahme Hitlers habe, so Haftmann, ein „brutaler Kampf gegen die moderne Kunst“⁴⁵¹ begonnen, die im Untergrund verschwunden sei und dort weitergelebt habe. Die vielen verfolgten und in die Emigration gezwungenen, oftmals in Konzentrations- und Vernichtungslager deportierten und ermordeten jüdisch-deutschen oder in Deutschland tätigen Künstler:innen wie Felix Nussbaum, Ludwig Meidner, Lotte Laserstein, Jankel Adler, Léo Maillet, Gert Wollheim, Charlotte Salomon oder Doris Machol, deren Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts Walter Grasskamp zufolge „einer Aufnahme nicht entgegengestanden hätte, in einzelnen Fällen

446 Vgl. Wierling (2021).

447 Haftmann (1954), S. 424.

448 Klee (1981), S. 44.

449 Zit. nach Ruthe (2020).

450 Vgl. Voss (2025).

451 Ebd.

sogar zwingend gewesen wäre⁴⁵², erwähnt er an dieser Stelle nicht, ebenso wenig wie die Verstrickungen von Künstler:innen, Kunst und Kunstgeschichte in die Vorbereitung, Durchführung und Legitimation des nationalsozialistischen Vernichtungsantisemitismus.⁴⁵³ Es ist anzunehmen, dass dies vor allem auch aus einer biografisch fundierten Abwehr heraus geschieht. Vielmehr sei „Totalitarismus zur Kunst überhaupt nicht fähig“⁴⁵⁴, konstatiert Haftmann, der damit den Nationalsozialismus durch Abstraktion auf ein Totalitarismusschema relativiert und all jene Künstler:innen, die in der deutschen Nachkriegsgesellschaft an ihren früheren Erfolg im Nationalsozialismus anknüpfen konnten – meist ohne ästhetischen oder biografischen Bruch – ignoriert:⁴⁵⁵

Kein einziger Name, kein einziges Werk trat in die Erinnerung. Der Angriff des Totalitarismus hinterläßt nur die negative Spur. Er berührt die Kunst nicht, da seine bildnerischen Äußerungen schon tot sind, bevor sie überhaupt begonnen haben. Die Kunst selbst blieb auch in der Katakombe lebendig. Obwohl mehr als die Hälfte des europäischen Territoriums unter den totalitären Dirigismus geriet, blieb die europäische Kunst im ganzen intakt und ging unbeirrt ihren Weg voran.⁴⁵⁶

Im von Nazideutschland besetzten Ausland, etwa in Frankreich, sei „das Begonnene“ demzufolge ebenfalls „bruchlos weiter[geführt]“⁴⁵⁷ worden – als eine „isolierte Leistung“ jener „geistigen Strukturen des Landes“, die nicht einmal die deutsche Besatzung habe „berühren können“⁴⁵⁸. Die „deutsche Kunst [...] der jüngsten Generation“ konnte Haftmann zufolge

452 Grasskamp (1989a), S. 96. Ohnehin hat Walter Grasskamp mehrmals auf fehlende jüdische künstlerische Positionen auf den ersten *documenta*-Ausstellungen hingewiesen, was von der Kunstgeschichte bis dato aber weitestgehend ignoriert worden ist. In einem Aufsatz über die erste *documenta* 1955 schreibt Grasskamp im Anschluss an seine Studie von 1989 etwa: „Es fehlt nicht nur Otto Freundlich, dessen Skulptur ‚Der neue Mensch‘ auf dem Umschlag des Katalogs ‚Entartete Kunst‘ abgebildet worden war, es fehlen auch der deutsch-jüdische Erz-Expressionist Ludwig Meidner, es fehlen Jankel Adler oder Gert Wollheim und andere deutsch-jüdische Protagonisten der Moderne – wäre Felix Nußbaums ‚Selbstbildnis mit Judenpaß‘ nicht gerade hier am Platze gewesen?“ Grasskamp (2018), S. 24.

453 Zur Rolle der deutschen Kunstgeschichte im NS vgl. Doll/Fuhrmeister/Sprenger (2005).

454 Haftmann (1954), S. 426.

455 Vgl. exemplarisch Brauneis/Gross (2021).

456 Haftmann (1954), S. 426.

457 Ebd., S. 435.

458 Ebd.

vorführen, dass sie „bruchlos in der Kontinuität der modernen Kunstentwicklung stand, und dass ihre bedeutendsten Kräfte auch im abstrakten Lager standen“⁴⁵⁹. Kein Wort verliert Haftmann über (abstrakte) Kunst, die in oder über Konzentrations- oder Vernichtungslager entstand.⁴⁶⁰

„Von den 148 Künstler:innen auf der documenta I“, darunter 39 Deutsche, „hatten nur acht ins Exil gehen müssen“, während „die anderen sich in Deutschland arrangiert hatten“⁴⁶¹. Die Positionen, die 1955 in Kassel als Beispiele für verfeimte Kunst gezeigt wurden, waren dann auch weitestgehend nicht-jüdische deutsche Künstler. Rudolf Levy etwa, das hat die Forschung für die DHM-Ausstellung eindrucksvoll aufgezeigt, taucht nur einmal auf einer frühen Vorschlagsliste für mögliche Teilnehmer:innen der Ausstellung auf, ebenso Otto Freundlich, der als ein früher Vertreter der abstrakten Kunst in Deutschland im März 1943 vermutlich im Konzentrations- und Vernichtungslager Lublin-Majdanek oder Sobibor ermordet wurde. Beide waren auf der ersten *documenta* nicht zu sehen. Zwar waren Werke jüdischer Künstler wie Amedeo Modigliani (1884–1920) oder der Brüder Naum Gabo (1890–1977) und Antoine Pevsner (1884–1962) Teil der ersten Kasseler Kunstschau. Als einziger jüdischer Künstler aber, der vor der Verfolgung durch den Nationalsozialismus und der drohenden Deportation fliehen musste, war allein Marc Chagall vertreten.⁴⁶²

Ihm widmet Haftmann in *Malerei im 20. Jahrhundert* mehrere Seiten. Dabei zeichnet er von dem jüdischen Künstler das mindestens ungünstige Bild eines Marionettenspielers, der „Fabeln und Legenden auf[führt], die in seiner Erinnerung lagen oder die ihm ein Gegenstand erzählte“⁴⁶³. Haftmann zufolge konnte bei Chagall „überhaupt erst durch die Berührung mit der französischen Moderne seine legendäre Vision zu einem wirksamen bildnerischen Ausdruck kommen“ und er so von „einem ostjüdischen Laienmaler“ zu einem „europäische[n] Künstler werden“⁴⁶⁴. Er reproduziert so den scheinbaren Gegensatz von nationaler schöpferischer Kultur

459 Ebd.

460 Für einen Überblick: Deutsches Historisches Museum (2016).

461 Wierling (2021), S. 22.

462 In den vergangenen Jahren wurde das häufig missverständlich wiedergegeben, indem von Marc Chagall als einzigem jüdischen Künstler auf der ersten *documenta* gesprochen wurde, so beispielsweise im Bericht des Expert:innengremiums und jüngst auch in den Aufsätzen von Turnheim (2023, S. 10) und Stosberg (2025, S. 61).

463 Haftmann (1954), S. 378.

464 Ebd., S. 375.

und bloßer jüdischer Nachahmung seitens eines provinziellen Künstlers.⁴⁶⁵ Chagall emigrierte 1941 mithilfe des Emergency Rescue Committee in die USA. Seine Flucht beschreibt Haftmann euphemistisch und verrätselnd als „Schicksal, das ihn 1941 aus Frankreich nach New York vertreibt“⁴⁶⁶. Ab 1948 lebte Chagall wieder in Frankreich, besuchte die *documenta* allerdings nicht: Er hatte beschlossen, nie wieder deutschen Boden zu betreten. Die italienischen Futuristen dagegen, die dem Faschismus Mussolinis mit ihrer Gewaltverherrlichung, ihrer Kriegsbegeisterung und ihrer Verachtung der bürgerlichen Gesellschaft ideologisch den Boden bereitete, wurden von Haftmann als antifaschistisch verstanden, wie Julia Voss betont.⁴⁶⁷ Werke des italienischen Künstlers Mario Sironi, der 1933 gemeinsam mit Carlo Carrà und Giorgio de Chirico ein *Manifest der Wandmalerei* verfasste und mit diesem die Kunst ausdrücklich in den Dienst des faschistischen Italiens stellte, waren 1955 in Kassel ebenso zu sehen wie Werke von Carrà und de Chirico.

Paradigmatisch für derartige Umdeutungen im Sinne von Haftmanns revisionistischem Geschichtsmodell steht der Mythos um den deutschen Künstler Emil Nolde, dessen Gemälde im Rahmen der *documenta* I bis III zu sehen waren und der bis heute zu den bekanntesten Vertretern der klassischen Moderne zählt. Ihn etablierte Haftmanns verklärende Kunstgeschichtsschreibung als einen der wichtigsten Repräsentanten der verfemten Maler, obgleich Nolde, das haben jahrelange Recherchen für die Ausstellung *Emil Nolde. Der Künstler im Nationalsozialismus* im Hamburger Bahnhof in Berlin 2019 ergeben, ab 1934 nicht nur Parteimitglied der NSDAP, sondern bis zum Ende überzeugter Nationalsozialist, Rassist und Antisemit war.⁴⁶⁸ Bereits in den frühen 1920er Jahren wurden Anleihen an antisemitische Stereotype in den Gemälden Noldes bemerkt, wie aus Briefen des jüdischen Hamburger Kulturwissenschaftlers Aby Warburg hervorgeht.⁴⁶⁹ Exemplarisch dafür steht das Gemälde *Juden* von 1919 (Abb. 35),

465 Damit wiederholt Haftmann eine antisemitische Aussage von Ernst Ludwig Kirchner, der 1925 in seinem Tagebuch notierte: „Und Chagall sieht obermies aus. Gar keine Kraft, nur Spitzfindigkeiten. Je älter er wird, umso schlechter sieht er aus, er hat das bißchen Interessante einfach aus der russischen Bauerngrafik gezogen. Er hat selbst nichts davon und dazu gemacht. Er ist halt Jude, das sieht man zu deutlich bei ihm.“ Kirchner (1997), Eintrag vom 19.9.1925, zit. nach Saehrendt (2026).

466 Haftmann (1954), S. 378.

467 Voss (2021a).

468 Vgl. ausführlich Fulda/Ring/Soika (2019).

469 Siehe dazu Schoell-Glass (1998), hier v. a. Coers (2023); zu den antijüdischen Stereotypen in den Gemälden Noldes auch Fulda (2019a).

in dem eine männliche und eine weibliche Figur als Repräsentant:innen der mit dem Titel markierten Gruppe auftreten. Anhand ihrer körperlichen Darstellung, vor allem der Hakennase, und Erscheinung – die männliche Figur scheint dem Fremdbild vom Ostjuden entlehnt zu sein – tritt eine antisemitische Stereotypisierung hervor.



Abbildung 35: Emil Nolde: *Juden*, 1919

In einem polemischen Brief von 1911, mit dem Nolde sich Bernhard Fulda zufolge im Nachgang eines Konflikts mit Max Liebermann und des Ausschlusses aus der Berliner Secession den Frust von der Seele schrieb, zeichnet Nolde in der Sprache eines radikalen Antisemitismus das Bild einer von Juden unterwanderten deutschen Kunstwelt:

Man hat den Eindruck u. es wird die Ansicht publiziert, dass die Anschauung der Juden die Ansicht der Deutschen sei. Nirgends aber fällt hierüber ein Wort u. es wird demjenigen schlecht bekommen, der es öffentlich aussprechen würde. Die Führer der Sezessionen Liebermann, Corinth, Pechstein, Segal sind Juden, die Kunsthändler alle sind Juden, die führenden Kunstschriftsteller und Kritiker sind es auch, die ganze Presse steht ihnen zur Verfügung und auch die Kunstverleger sind Juden. Die Malerjuden sind geschickt, oft intelligent immer aber rührig u. geschwätzig, ein Erfolg wird ihnen leicht, weil Kunstkritik, Kunstverlag und Kunsthandel mit ihnen liiert sind. [...] Allerdings nur in Berlin ist es ganz so, aber die Bewegung streckt ihre schlängelnden langen Arme

schon übers ganze Land hinaus, ganz wie die Schwammwucherung hier unter dem rotgestrichenen Boden in unserer kleinen trauten Stube.⁴⁷⁰

Das Schreiben forderte Nolde 1929 vom Empfänger zurück, um es zu vernichten.⁴⁷¹ Dennoch wusste auch Werner Haftmann von den Verbindungen Noldes zur nationalsozialistischen Ideologie. 1963 berichtet er in einem Brief von Beschuldigungen in New York, „den ‚wüsten Nazi Nolde‘ zu verschweigen. Den Vorwurf bestritt er nicht“, so Voss.⁴⁷² Seine Strategie lautete nicht nur: „Zu tun ist da nichts weiter als den Mund zu halten“⁴⁷³. Mehr noch: In seinem Buch *Emil Nolde. Ungemalte Bilder* trug Haftmanns Reproduktion der Legende von Noldes angeblichem Berufs- und Malverbot im Nationalsozialismus maßgeblich zu dessen Stilisierung als verkannter und verfolgter Künstler bei. Diese idealisierte Selbsthistorisierung als Unbelastete, Mitläufer oder gar als im Widerstand Befindliche, die als Abwehr der Shoah bis heute zentral ist für kollektives Erinnern, fand einen Höhepunkt in der Präsentation der sogenannten *Ungemalten Bilder* auf der *documenta III*.⁴⁷⁴ Sie fand zeitgleich zum Auschwitzprozess im benachbarten Frankfurt statt, der visuell von einer Fotoausstellung zum „Warschauer Ghetto“ in der Paulskirche begleitet wurde,⁴⁷⁵ und machte Nolde posthum – der Künstler war 1956 verstorben – zu einer Art „Staatskünstler“ der Bundesrepublik.⁴⁷⁶ Die kleinformatigen, farbstarken Aquarelle, die in der Summe mehr als 1.300 Papierarbeiten umfassen, sind Nolde zufolge zwischen 1941 und 1945 entstanden, als er wegen eines Berufsverbots angeblich nur im Verborgenen malen konnte. Hinweise auf die Bildfolge datieren jedoch bereits auf die 1930er Jahre. Zwar „[wurden] von keinem anderen Maler [...] während des Nationalsozialismus so viele Arbeiten beschlagnahmt und derartig prominent in der Propagandaausstellung ‚Entartete Kunst‘

470 Emil Nolde in einem Brief an Gustav Schiefler im Sommer 1911, hier zit. nach Fulda (2019b).

471 Ebd., S. 98.

472 Voss (2021a), S. 75.

473 Werner Haftmann in einem Brief an Bernhard Sprengel vom 29.5.1963, zit. nach Voss (2021a), S. 75.

474 Siehe Fulda (2019c); zur Selbstheroisierung Welzer/Moller/Tschuggnall (2002); Salzborn (2020).

475 Brink (2000).

476 Fastert (2023), S. 38. Maßgeblich dazu beigetragen hatte auch Siegfried Lenz, der mit seinem explizit von Haftmanns Nolde-Buch inspirierten „populären Roman *Deutschstunde* aus dem Jahr 1986 schließlich die Transfiguration Noldes zum bedeutenden Kunstmartyrer der Gegenwart“ ermöglichte; vgl. ebd.

zur Schau gestellt.“⁴⁷⁷ An der nationalsozialistischen Gesinnung Noldes allerdings ändert das nichts. Trotz des Ausschlusses aus der Reichskammer der bildenden Künste konnte Nolde malen, verfolgt wurde er nicht.⁴⁷⁸

Eine solch retrospektive Mythologisierung im Zuge einer entlastenden und nobilitierenden Umdeutung der NS-Verstrickung wie im Fall Nolde ordnet Christian Fuhrmeister als eine „selektive Rehabilitierung der Moderne“⁴⁷⁹ ein. Nora Sternfeld greift dieses Moment auf, um mit Blick auf den Mythos von der frühen *documenta* als Anti-Entartete-Kunst-Ausstellung von einer regelrechten „Arisierung verfemter Kunst“ zu sprechen.⁴⁸⁰ Auch Kathrin Hoffmann-Curtius, die mit *Bilder zum Judenmord* (2014) als eine von wenigen deutschen Kunsthistoriker:innen auf die weitgehende Ausblendung der frühen künstlerischen Arbeiten zur nationalsozialistischen Judenverfolgung und -vernichtung hinweist, zeigt sich in ihrer Studie darüber erstaunt, dass selbst auf der dritten *documenta* nur eine Arbeit zu sehen war, „die einen Zusammenhang mit der Geschichte der Juden erahnen ließ“⁴⁸¹.

Im Museum Fridericianum präsentierte Rolf Szymanski die Skulptur *Synagoge* von 1963: eine weibliche Figur, die „schwellende Körperformen [zeigt], die wie durch Einschnitte und bröckelnden Zerfall unterbrochen sind.“⁴⁸² In der Einführung im Katalog zur *documenta III* gibt Haftmann an, dass sich Mark Rothko ebenso wie die Besitzer von Werken von Chaim Soutine geweigert hätten, in Deutschland auszustellen. „Die Wunde, die unser Land der Menschlichkeit schlug, ist nicht vernarbt.“⁴⁸³ Dabei arbeitete Haftmann mit aller Kraft daran, diese jedoch partikularistisch auf das deutsche Kollektiv gewandte Wunde mittels Kultur zu schließen und Spuren von NS-Gewalt und der Shoah unsichtbar zu machen. Zwar öffnete sich die *documenta 5* (1972) unter der Leitung von Harald Szeemann für zahlreiche internationale und auch jüdische Positionen – etwa durch die Teilnahme von Abraham David Christian, der mit Skulpturen und performativen Aktionen wie seinem berühmten „Boxkampf für direkte Demokratie“ hervortrat. Diese Konfrontation mit Joseph Beuys, der rechte Ideen vertrat und

477 Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (2019).

478 Vgl. ausführlich Coers/Brenninkmeijer/Otto (2023); Fulda (2019c).

479 Fuhrmeister (2013), S. 234–239, hier nach Friedrich (2013), S. 62.

480 Nora Sternfeld, zit. nach von Billerbeck (2022); siehe auch Sternfeld (2025).

481 Hoffmann-Curtius (2014), S. 215.

482 Ebd.

483 Haftmann (1964), S. XVI.

bagatellisierend über den Holocaust sprach,⁴⁸⁴ kann als Manifest für demokratische Werte gelesen werden. Auch das Werk des jüdischstämmigen französischen Künstlers Christian Boltanski⁴⁸⁵ war vertreten.

Dennoch finden sich Kunstwerke, die explizit nationalsozialistische Verbrechen und die antisemitische Vernichtungspolitik thematisieren, – wohl auch deshalb – erst 1977 auf der *documenta* 6: Beryl Korots *Dachau* 1974, eine Montage aus vier parallel laufenden Filmen, entstand bei einer Besichtigung der KZ-Gedenkstätte Dachau und zeigt Besucher:innen auf ihrem Weg vom Eingang des Lagers bis hin zu den Krematorien (Abb. 36).



Abbildung 36: Beryl Korot: *Dachau* 1974, 1974, Installationsansicht

Die Entscheidung für eine dokumentarische, aber non-narrative Darstellung – ohne Voice-over – hebt erinnerungsbedingte Stille hervor. Überlebende werden dabei direkt adressiert: „By the early 70s there were still few survivors who had told their stories, there was as yet no Holocaust ‘entertainment’.“⁴⁸⁶ Als Kontrast zu den Abwehrstrategien von Tätern und Mitläufern beschreibt Korot seine Erfahrung der Reise nach Dachau – die Grundlage für die Installation – sehr persönlich und lädt den Zuschauer ein, sich dieser Erfahrung anzunähern und sich mit den Geschehnissen der Shoah 27 Jahre danach im Hier und Jetzt auseinanderzusetzen:

I actually arrived at Dachau in late September on Yom Kippur, a dreary, cold, rainy day. I arrived without camera and fasting. I spent the day simply walking through the space absorbing what I could of this now

484 Pofalla (2021b).

485 Arnar (2017).

486 Korot (2005).

relatively antiseptic environment inhabited by tourists. What struck me was that here, in this place, in this country, where memory was still so repressed, a bizarre tourist site had been resurrected literally on the ashes of its dark past. And thus the subject matter took shape in my mind: a record of Dachau in 1974, with its present visitors walking amidst the architecture that remained.⁴⁸⁷

Die späte kuratorische Hinwendung zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus ist keinesfalls alleiniges Merkmal der *documenta*, wie in Kapitel 4 noch ausgeführt wird, sondern symptomatisch für das westdeutsche wie das ostdeutsche Kunstfeld der Nachkriegszeit. Erst drei Jahre vor der *documenta 6* war im nahen Frankfurter Kunstverein ab Oktober 1974 die Schau *Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung* zu sehen, die sich als erste Ausstellung in Deutschland der Rolle von Kunst im Nationalsozialismus widmete. Die vom Direktor des Kunstvereins, Georg Bussmann, kuratierte Wanderausstellung sorgte für Proteste und Petitionen – unter anderem aus Sorge vor Verharmlosung und nostalgischer Rezeption.⁴⁸⁸

Die *documenta* nun diente in ihren ersten Ausgaben als exemplarische Strategie eines kulturpolitischen *Nation Building*, deren Wert für die Viktimisierung und Rehabilitierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft Haftmann schon früh erkannte. Nanne Buurman verweist an dieser Stelle auf zeitgenössische Überschneidungen „mit esoterischem Denken und Zurück-zur-Natur-Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts wie der Jugendbewegung, der Alldutschen Bewegung, der Frauen-, der Landschul- und nicht zuletzt der Museumsreform- und Kunsterziehungsbewegung“ sowie auf eine Reproduktion dieser Ideen „in lebensreformerische[n] Organe[n] wie Ferdinand Avenarius’ Zeitschrift *Der Kunstwart* (1887–1937), dem von ihm organisierten Dürerbund (gegründet 1902), den 1901 erstmals von Alfred Lichtwark (seit 1868 Leiter der Hamburger Kunsthalle) organisierten Kunsterziehungstagen in Dresden und dem von Avenarius und Lichtwark 1907 mitbegründeten Deutschen Werkbund“⁴⁸⁹, auf die hier nur cursorisch hingewiesen werden kann.

Buurmann unterstreicht überdies die Anschlussfähigkeit von Haftmanns „wissenschaftskritischen Lobpreisungen des Künstlerischen“⁴⁹⁰, die sich

487 Ebd., o. S.

488 Vgl. dazu Kapitel 4.8.

489 Vgl. Buurmann (2023), S. 51.

490 Ebd., S. 50.

im Sinne einer erzieherischen Funktion von Kunst auch in *Malerei im 20. Jahrhundert* finden lassen, an kulturpessimistische Schriften wie die einflussreiche und hochgradig antisemitische Publikation *Rembrandt als Erzieher*.⁴⁹¹ Das populäre und in mehreren Auflagen erschienene Pamphlet, das auch Emil Nolde und seine Frau Ada schätzten, wurde 1890 unter dem Pseudonym ‚Von einem Deutschen‘ veröffentlicht, hinter dem sich der Schriftsteller und promovierte Kunsthistoriker Julius Langbehn verbarg.⁴⁹² Er vermittelte seinen Zeitgenossen in dieser Schrift weniger Neues, sondern reproduzierte prototypisch eine völkische Ideenwelt und eine Form der Kulturkritik, die zum Befreiungsschlag gegen eine konfliktbehaftete Moderne – gegen die Aufklärung, den Materialismus, Wissenschaftlichkeit oder Urbanität – aufrief.⁴⁹³ Eine „künstlerische Weltanschauung“ entspreche dem „deutschen Charakter“, den Langbehn gegen das Konstrukt eines fremdartigen Einflusses – darunter etwa der französische oder jüdische – zu behaupten bestrebt und dabei in die „Natur“ und einen an der Figur Rembrandts hergeleiteten Geist hineinverlegt. Zentral sind Erziehung, Erneuerung, Überwindung – mittels Innerlichkeit, Genialität, ‚Deutschtum‘. Antisemitisch ist seine Schrift nicht nur in expliziten Passagen, wie denen zu Judendarstellungen im Werk Rembrandts, sondern vor allem in der Gesamtheit seines Gedankenkonstrukts. Kanonisiert ist das Buch als eine Art ‚Ausrutscher‘ der Moderne – verkannt wird dabei die Rolle von Antisemitismus als „negative[r] Leitidee der Moderne“⁴⁹⁴, die gerade in respektive mittels Kunst und Kultur wirkmächtig wurde.

Diese Traditionslinie unterstreicht Buurman mit zahlreichen Hinweisen auf Äußerungen Haftmanns in dessen Artikel *Gespräche zur Schulreform* in der Wochenzeitung *Die Zeit* 1946.⁴⁹⁵ Als zentral erweist sich in diesem Zusammenhang eine Retrospektive auf den Nationalsozialismus und den Krieg, die seine destruktive Geltung auf den „Bildungsverschleiß“ und „verpuffte Rüstungsmilliarden“ bezieht. Dass es Haftmann um eine Vision für die Deutschen ohne Reflexion auf den Nationalsozialismus oder Holocaust

491 Siehe Gräfe (2013). Eine Analyse der Parallele und der Unterschiede von Langbehn's *Rembrandt* und Haftmann's *Malerei* steht bis dato noch aus. Zum Kulturpessimismus des 19. Jahrhunderts als „mentaler Voraussetzung zum Aufkommen des Nationalsozialismus“ siehe Stern (1963).

492 Siehe Heinßen (2009); Behrendt (1996); zu Noldes Langbehn-Rezeption vgl. Fulda/Soika (2019).

493 Siehe Heinßen (2009); Niemeyer (2014).

494 Salzborn (2010); siehe auch Weiß (2012).

495 Haftmann (1946); alle Zitate bei Buurmann (2023), S. 51.

geht, tritt umso deutlicher hervor, wenn er das Schulsystem „als Grundstein für unsere künftigen seelischen Reserven“ ausgibt. Dazu mythologisiert er „unser Volk“ in erinnerungs- und schuldabwehrender Form, indem er es dazu mobilisiert, „noch unverdorben und aufgeschlossen an die Aufgabe“ heranzugehen. Als „Echo von Langbehns Forderung nach geistiger Führung durch eine künstlerische Einzelperson“⁴⁹⁶ weist Buurman schließlich Haftmanns Klage über „das Fehlen einer überragenden Persönlichkeit, die unser Bildungswesen wieder unter einem beherrschenden Gedanken zusammenfaßte“, auf.⁴⁹⁷ Die kollektive Selbstbesinnung auf eine Führerfigur zur geistig-seelischen Erneuerung durch Erziehung tritt damit als Kontinuitätslinie hervor. Diese wird sich auch im Werk des berühmten *documenta*-Künstlers Joseph Beuys fortsetzen.

3.3 Documenta-Künstler Joseph Beuys 1964–1993

Erstmals waren Arbeiten von Joseph Beuys, der zwischen 1964 und 1993 neun Mal auf der Kasseler Kunstschau vertreten sein sollte, im Rahmen der *documenta III* zu sehen. Bis heute gilt er als einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts und einer der wichtigsten deutschen Künstler im Nachkriegsdeutschland, obwohl – oder gerade weil – Beuys eine „Aura des politischen und ästhetischen Neuanfangs mit einem tradierten, völkischen Mythendenken kombinierte“⁴⁹⁸, wie Fabian Bechtle und Leon Kahane betont haben. Mehrere Forschungsprojekte haben in den vergangenen Jahren völkische, geschichtsrevisionistische und holocaustrelativierende Aspekte in Beuys' künstlerischem und politischem Schaffen herausgearbeitet, die noch immer wenig in der breiten Beuys-Rezeption berücksichtigt wer-

496 Buurmann (2023), S. 51.

497 Haftmann (1946); Buurmann (2023), S. 51.

498 Kahane/Bechtle (2020), S. 90. Vgl. auch den Film *Der Erlösungskomplex* (2023), der von Bechtle und Kahane im Rahmen des von ihnen gegründeten *Forums demokratische Kultur und zeitgenössische Kunst (Forum DCCA)* für die Tagung *Von der Kunstfreiheit gedeckt?* im Haus der Wannseekonferenz im Mai 2023 entstanden ist und Traditionslinien des Antisemitismus zwischen Langbehn, Beuys, Wagner und *documenta fifteen* anspricht.

den.⁴⁹⁹ Auch die *documenta* selbst lässt eine notwendige kritische Einordnung des Künstlers bis dato missen.⁵⁰⁰

Auf der *documenta III* waren 1964 drei kleine, eher unscheinbare Bleistiftskizzen in der Abteilung Handzeichnungen der Alten Galerie (heute Neue Galerie) und im Museum Fridericianum eine Vitrine mit sechs Wachsplastiken mit dem Titel *Bienenkönigin I, II, III* zu sehen, ergänzt durch eine flache zweiteilige Metallschulptur von 1953 mit dem Titel „SÄFG-SÄUG“ („Sonnenaufgang-Sonnenuntergang“).



Abbildung 37: Installations- und Detailansichten von Werken von Joseph Beuys auf der *documenta III*, 1964

Die Biene galt dem Künstler, der sich von Wagners Konzeption des „Volkes“ als „Gesamtkunstwerk“ genauso beeindruckt zeigte wie von Rudolf Steiners anthroposophischem Modell von Gesellschaft, mit dem Bau von Waben und der Produktion von Wachs und Honig als Metapher für menschliche Arbeit, der Bienenstaat als Analogie für die soziale Organisation des Kollektivs.⁵⁰¹

Auf der 4. *documenta* präsentierte Beuys 1968 dann eine ‚energetische‘ Raumplastik und eine Materialsammlung mit rätselhaften Apparaturen und Geräten, Tischen, Regalen, Holzkisten, Filzmatten und Kupferstäben: „ein unter Strom stehendes Ambiente, das hin und wieder batteriegespeicherte Energie abstrahlt und wie eine Sendestation wirken soll.“⁵⁰² Im Anschluss an Wagner und Steiner entwickelte der Künstler in dieser Zeit seinen erwei-

499 Die Forschungsliteratur zum Werk von Joseph Beuys ist längst nicht mehr zu überblicken. Für kritische Einordnungen von Leben und Schaffen des Künstlers vor dem Hintergrund eines völkischen Weltbilds vgl. exemplarisch Gieseke/Markert (1996); Riegel (2018); Manheim (2021). Siehe auch die Kampagne *beuys behind the scenes* (2021), die sich als eine kritische Ergänzung zum offiziellen „beuys2021“-Jahr verstand.

500 Vgl. *documenta*/Fridericianum (o. J.e, o. J.f, o. J.g, o. J.h, o. J.i, o. J.j, o. J.k).

501 Malaka (2008), S. 169.

502 Kimpel (o. J.).

terten Kunstbegriff der sozialen Plastik, den er 1967 im Rahmen politischer Aktivitäten einführte.⁵⁰³ Das darin zum Ausdruck kommende esoterische Verständnis von Gesellschaft als einem formbaren Gesamtkunstwerk, für das pädagogische Konzepte auf der Basis eines übersinnlichen Menschheitsbegriffs zentral sind, zeigt sich nicht nur mit der Feier einer vermeintlich spirituellen Ursprünglichkeit zumindest anschlussfähig an Ideen von der künstlerischen Gestaltung eines Volkskörpers, wie sie auch Langbehn propagiert hatte. Der Bezug auf Steiner zeigt sich bei Beuys auch formal, etwa im wiederholten Einsatz von mit Kreide beschrifteten Tafeln (Abb. 39). Steiner hielt seine Vorträge nie nach Manuskript, sondern performte stets live mit Tafelanschrieb.⁵⁰⁴

Der Autor Hans Peter Riegel zeichnet in seiner kontrovers diskutierten Beuys-Biografie von 2013, die 2018 in einer überarbeiteten Fassung erschien, ein Beuys-Umfeld aus ehemaligen Nazis, völkischen Denkern und Rechtsextremen. Im Fokus steht bei Riegel die Zusammenarbeit von Beuys mit dem früheren SS-Mann und NSDAP-Mitglied Karl Fastabend. Mit ihm und Johannes Stüttgen gründete Beuys 1971 die *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, die aus der 1967 in öffentlichen Gesprächsrunden in der Kunstakademie Düsseldorf gegründeten *Deutschen Studentenpartei* hervorging. Wenig bekannt ist, dass es an der Düsseldorfer Akademie in den 1960er Jahren zugleich „vehemente Proteste gegen Beuys wegen seines Germanenkultes gegeben hat“⁵⁰⁵. Der ehemalige Hitlerjunge und an der Ostfront kämpfende Soldat Beuys hatte sich freiwillig zur Wehrmacht gemeldet und war als Stukaflieger und später bei den Bodentruppen im Einsatz. Zeitlebens pflegte er ein Selbstbild als mythenumwobener politischer Schamane.⁵⁰⁶ Er fetischisierte das vermeintlich Natürliche und Unangepasste, nicht zuletzt mit den zu diesem Zeitpunkt in der Kunst noch eher ungewöhnlichen Materialien wie Fett oder Filz sowie Referenzen auf traditionelle Handarbeit oder Landwirtschaft wie der Imkerei, vor allem aber auch mittels einer Mythologisierung seiner eigenen Person und Vergangenheit.⁵⁰⁷ Beuys spannt die wirkmächtige Legende eines Absturzes über der Krim 1944, wo er von Krimtartaren gerettet, in Filz gewickelt und mit Tierfett eingerieben worden sei. Es folgte seine Auferstehung, „um sich fortan geläutert der Arbeit an einem Kunstprogramm zu widmen,

503 Siehe dazu Lange (2014), S. 323–326.

504 Vgl. Schiff (1988); Kugler (2025).

505 Riegel zit. n. Lorch (2018).

506 Siehe Lange (1999), S. 166 f.; Wienand (2015), S. 71; Urban (2023), S. 18 f.

507 Siehe Wienand (2015), S. 76.

das auf eine Reform sämtlicher Lebensbereiche abzielte und in das die Brüche eingearbeitet scheinen.⁵⁰⁸ Lange folgte die Kunstgeschichte diesem wirkmächtigen Künstlermythos, der das Schaffen von Beuys aufs engste mit seiner Biografie und seinen politischen Aktivitäten verband.⁵⁰⁹

Der Künstler schuf auf diese Weise sein Konzept des vermeintlich ganzheitlichen und ursprünglichen „Ostmenschen“⁵¹⁰, dem er in einer antimodernen und damit auch antiwestlichen und antiamerikanischen Tradition den rationalen und leblosen Westmenschen gegenübergestellt, der den Zivilisations- und Marktzwängen der modernen Gesellschaft unterworfen ist.⁵¹¹ Von der westlichen Gesellschaft zeichnete er so das strukturell antisemitische Bild eines an der Moderne erkrankten sozialen Organismus. Kunst stilisierte er zu einem Instrument des Heilungs-, Erlösungs- und Reinigungsprozesses, durch den Gesellschaft als Gemeinschaftsformation einen Idealzustand erreichen kann.

Sein manichäisches Weltbild, in dem er artifizielle Zivilisation als Antagonismus authentischer Natur verstand, verband Beuys mit seiner politischen Agenda einer deutschen Volkssouveränität,⁵¹² in deren Kontext er von einer besonderen „Auferstehungskraft des deutschen Volkes“⁵¹³ schwadronierte, wie wiederum Buurman herausgearbeitet hat:⁵¹⁴ Beuys visiert eine gesellschaftliche Erneuerung an, die aber „weder aus dem Staatlich-Rechtlichen zu erwarten [sei], sie ist auch nicht aus dem Bestelltsein und den Kräften des Wirtschaftslebens zu verwirklichen. [...] Der westliche

508 Feldhaus (2000), S. 77.

509 Bereits um das Jahr 2000 herum recherchierte der Künstler Jörg Herold auf der Krim zu Beuys angeblichem Flugzeugabsturz und präsentierte seine ernüchternden Ergebnisse in einer Ausstellung; Herold (2001).

510 Siemes (2013).

511 Unvergessen Beuys' Aktion *I like America and America likes Me* (1974) in der Galerie René Block in New York. Zu dieser ließ er sich komplett in Filz eingewickelt in einem Krankenwagen transportieren, um dann „drei Tage mit einem lebenden Kojoten in dem zu einem Käfig umgebauten Galerieraum“ zu verbringen, der „mit einem Drahtzaun unterteilt und zum exterritorialen Gebiet erklärt worden“ war (Hamburger Kunsthalle o. J.). Der Kojote galt ihm als Signum einer „unbewältigten Vergangenheit“ im Zusammenhang mit Verbrechen gegen die amerikanischen Ureinwohner. Beuys stellte mit Blick auf seine Abschirmung klar: „Ich wollte mich ganz auf den *Kojoten* konzentrieren. Ich wollte mich isolieren, mich ganz abschirmen, nichts anderes sehen von Amerika als den Kojoten“ (zit. nach Tisdall 1988, S. 11).

512 Vgl. Bechtle/Kahane (2020).

513 Beuys (1985), S. 9.

514 Buurman (2023), S. 52 f.

Privatkapitalismus mit seinem System des Parlamentarismus und der politischen Parteien ist ein fragwürdiges Gebilde.“⁵¹⁵ Die „Aufgabe der Deutschen in der Welt“ liege im „deutschen Genius“, in der „deutschen Sprache“ und in ihrer vermeintlichen „Fähigkeit, das Vorgegebene, so krank es auch sei, mit wesensgemäßen Begriffen so zu beschreiben, daß eine Heilung möglich wäre.“⁵¹⁶

Die *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* war die Grundlage für Beuys' Beitrag zur *documenta 5* im Jahr 1972, *Das Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*. „Dort diskutiert der Bürovorsteher Tag für Tag während der gesamten Ausstellungszeit geduldig mit dem Publikum über Demokratie, Ökonomie, Sozialismus, Produktionsmittel und Machtverhältnisse“⁵¹⁷, schreibt Harald Kimpel. Die Freiheit des Menschen in Selbstbestimmung sei dabei „zum Leitmotiv erhoben [worden]: zum gesellschaftlichen wie künstlerischen Produktionsmittel. Diese Entmaterialisierung der Kunst und ihre Verlagerung in diskursive Verfahren sucht die Erweiterung auch des Wissenschaftsbegriffs in einem gleichermaßen erweiterten Kunstbegriff.“⁵¹⁸

In dieser Zeit war Karl Fastabend Mitunterzeichner zahlreicher Dokumente und Verfasser fast aller politischen Papiere, so Riegel, die von Beuys bzw. der *Organisation für direkte Demokratie* veröffentlicht wurden. Über diese Texte schlussfolgert Riegel im Abgleich mit zeitgenössischen Programmen der rechtsextremen NPD in seiner Studie, dass das, „was sich in den ‚politischen‘ Programmen und Verlautbarungen von Beuys zunächst als ‚links‘, sozialistisch, friedensbewegt und egalitär ausnimmt, [...] sich nahezu identisch bei Rechtsextremen [findet]. Die Beuys-Texte sind von anthroposophischer und somit völkischer Weltanschauung geprägt.“⁵¹⁹ 1976 kandidierte Beuys für die rechte nationalistische Initiative *Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher* (AUD), die grundlegende Gesellschaftsreformkonzepte mit Lebens- und Umweltschutz verknüpfte und aus der später die Grünen hervorgehen sollten.⁵²⁰

515 Beuys (1985), S. 15.

516 Hier zit. nach Buurman (2023), S. 52. Buurman zufolge korrespondiert das „mit Langbehns Hoffnung auf ‚Wiedergeburt‘ und seiner Einschätzung, am deutschen Wesen möge die Welt genesen“.

517 Kimpel (o. J.).

518 Ebd.

519 Riegel (2018), Bd. 3, S. 379.

520 Zur Kontinuität von „nationaler Graswurzelarbeit“ und einem Engagement deutscher Rechtsextremer in der ökologischen Landwirtschaft, der Pflege alten Handwerks und nationalen Brauchtums siehe Röpke/Speit (2019).



Abbildung 38: Beuys und Fastabend bei der documenta 5



Abbildung 39: FIU auf der documenta 6, 1977

Als unmittelbare Fortsetzung des *Büros für direkte Demokratie* betrieb Beuys auf der *documenta 6* im Jahr 1977 dann die *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* (FIU) (Abb. 41), in deren politisch-pädagogischen Rahmen die Themen Ökologie, Ökonomie und Politik in kollektiven Lehr- und Lernprozess diskutiert werden sollten. Parallel dazu installierte er seine *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, die Kimpel in einem Artikel zu Beuys' Wirken in der *documenta*-Geschichte folgendermaßen beschreibt:

Am tiefsten Punkt des Fridericianums, im Untergeschoss der Halbrötunde, vom Treppenhaus her einsehbar, rotiert eine mit Elektromotoren angetriebene Kupferwelle langsam durch einen Margarineberg: der Arbeitsplatz. Gleichzeitig durchzieht von dort ausgehend ein Schlauch- und Röhrensystem das Museum: die „Honigpumpe“. Verflüssigter Langnese-Honig wird bis unter das Dach des Ausstellungsgebäudes transportiert, um anschließend in Windungen den Diskursraum der FIU zu durchströmen. In diesem Kreislauf sind Menschen und Themen durch einen kreativen Prozess miteinander verbunden. Symbolisch vollzieht sich hier die Bildung jener „Sozialen Plastik“, die gemeinhin „die Gesellschaft“ genannt wird. Dieser Zirkulationsprozess ist im Sinne des Erfinders mit vielfältiger Bedeutung aufgeladen: Blutkreislauf und Geldkreislauf, Kapital und Wirtschaftswerte finden sich darin aufgehoben. Und in diesem System ist auch die *documenta* als ein sozialer Organismus entworfen,

in dem sich die unterschiedlichen Kunstpositionen harmonisch zu einer Gesamtaussage verbinden mögen. So versöhnt Kunst die Widersprüche in der Gesellschaft.⁵²¹

Dieser von Kimpel paraphrasierte Anspruch des Künstlers nach einer Auflösung gesellschaftlicher Widersprüche mittels der Synthese von Aktivismus und Kunst wirkt besonders vor dem Hintergrund befremdlich, dass Beuys in den 1980er Jahren mehrfach den Begriff ‚Auschwitz‘ heranzog – und damit die nationalsozialistische Judenvernichtung –, um die Gesellschaft seiner Gegenwart zu beschreiben: „Die Lage, in der sich die Menschheit befindet, ist Auschwitz“, konstatierte Beuys exemplarisch,

und das Prinzip Auschwitz wird in unserem Verständnis von Wissenschaft und politischen Systemen, in der Delegation von Verantwortung an Spezialisten und im Schweigen der Intellektuellen und Künstler fortgeführt. Ich mußte mich ständig mit dieser Situation und ihren historischen Wurzeln auseinandersetzen. Ich meine zum Beispiel, daß wir heute Auschwitz in seiner zeitgenössischen Ausprägung erleben. Dieses Mal werden Körper von außen konserviert (kosmetische Mumifizierung), nicht vernichtet, dafür wird anderes ausgemerzt. Talent und Kreativität werden ausgebrannt: eine Art Hinrichtung im geistigen Bereich, eine Atmosphäre der Furcht wird geschaffen, die durch Subtilität eher noch gefährlicher ist.⁵²²

Beuys hatte sich Ende der 1950er Jahre noch an einer Ausschreibung für ein Denkmal im Konzentrationslager Auschwitz beteiligt und mehrere in diesem Zuge erstellte Objekte in der sogenannten *Auschwitz-Vitrine* (1956–1964) versammelt. Auf der Basis jahrelanger Forschungen zu Beuys bezeichnet Ron Manheim die vermehrte Identifizierung der gesellschaftlichen Gegenwart mit Auschwitz durch Beuys um die 1980er Jahre herum als einen „Ausblendungsantisemitismus“;⁵²³ kommt darin doch ein die Shoah relativierender Charakter und ein ihm implizit immanenter Anspruch, ein ihr entlehntes Opfernarrativ in die Gegenwart zu übertragen, zum Ausdruck.

In der *Auschwitz Demonstration* befand sich neben Fettklumpen und anderen Objekten eine tote Ratte – ein Arrangement, das nicht unabhängig von dem nationalsozialistischen Antisemitismus, seinem Vernichtungsan-

521 Kimpel (o. J.).

522 Beuys (1987), S. 233 f., zit. nach Zumdick (1995), S. 95.

523 Siehe Manheim (2021), S. 95–104.

spruch und dem Holocaust zu denken ist, wurden Jüdinnen und Juden doch zoomorph als Ratten, damit als bedrohliches und zu eliminierendes Ungeziefer dämonisiert und entmenschlicht, und das unter diesem Eindruck als jüdische Opfer, Überlebende und ihre Nachkommen wie Jüdinnen und Juden allgemein schmäher Widerhall dessen verstanden werden kann.⁵²⁴ Geschichte begriff Beuys, das führt ein Auszug aus einem im Rahmen der *documenta 5* geführten Gespräch von 1972 vor, dementsprechend in einem wirklichkeitsfremden und esoterischen Sinne als künstlerisches Material:

Geschichtsbewusstsein schaffen. Das halte ich vor allen Dingen für sehr wichtig für den Künstler. Daß er sozusagen das Bildende in der Geschichte erfährt. Daß er nicht die Geschichte wie ein abstraktes Aneinanderreihen von Evénements versteht, sondern dass er die Geschichte kennenlernt wie eine organische Ausformung von Welt – genau wie Embryologie, nicht? Als organisch begreifen lernt. Und dann bekommt er zugleich die ersten plastischen Vorstellungen. Mein Begriff von Plastik ist sehr universell.⁵²⁵

In der Kampagne *beuys behind the scenes*, die sich ob einer offensichtlichen Verweigerung der etablierten Beuys-Rezeption gegenüber einer Auseinandersetzung mit dessen antimodernem Weltbild als notwendige Ergänzung zum offiziellen „beuys2021“-Jubiläumsjahr verstand, wurde der Künstler deshalb als ein „postnazistischer Vergangenheitsrelativierer“ beschrieben.⁵²⁶ Er reiht sich damit in eine lange Tradition der Erinnerungsabwehr in der Geschichte der *documenta* ein. Für Beuys' Vorstellung von der künstlerischen Gestaltung von Geschichte und der Formbarkeit von Gesellschaft war die internationale Kunstausstellung ein zentraler Ort. In der *documenta*-Stadt Kassel zeugen davon bis heute unter anderem die Eichen, die Joseph Beuys 1982 auf der siebten Ausgabe der Schau im Rahmen der Aktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* im Kasseler Stadtraum pflanzen ließ.⁵²⁷ Trotzdem haben die *documenta* und die Museum Fridericianum gGmbH selbst bis heute weder eine kritische Auseinandersetzung mit seinem Schaffen angestoßen noch entsprechende Ergebnisse aus der Beuys-Forschung aktiv in eigene Recherchen, Ausstellungsprojekte oder Retrospektiven integriert.

524 Ebd., S. 100 f.

525 Beuys (1994), S. 86.

526 *beuys behind the scenes* (2021).

527 Vgl. *documenta*/Fridericianum (o. Jj).

Knapp sechs Jahre nach Beuys' Tod besuchte die israelische Künstlerin Relli De Vries 1992 die erste *documenta* nach der sogenannten Wiedervereinigung, auf der Beuys posthum mit der Arbeit *Wirtschaftswerte* (1980) vertreten war. Der Kurator der *documenta IX*, Jan Hoet, integrierte die Arbeit in sein „kollektives Gedächtnis“: drei übereinander liegende Räume im Zwehrenturm am Museum Fridericianum, in denen Hoet einer Strategie der kunsthistorischen Legitimation folgend eine Art Heroenauswahl versammelte.⁵²⁸ In einem Erfahrungsbericht von ihrem Besuch in Kassel erwähnt De Vries diesen Teil der internationalen Kunstausstellung gerade nicht. Ihr 2016 verfasster Bericht fokussiert eher Beiläufiges und lässt so die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart ebenso verwischen wie die zwischen dem historischen Ort Kassel und der Institution *documenta*.⁵²⁹ Sie bezieht sich auf den Kasseler Weinberg, einen zentralen Ort, an dem Mauern auf ein Stollensystem hinweisen, das ursprünglich zur Einlagerung von Eis und Wein und im Zweiten Weltkrieg als Bunker mit einer Kapazität für 10.000 Menschen genutzt wurde. De Vries irritiert dieser Ort, der mit seiner Nutzung für eine Techno-Party und als Ausstellungsort der dOCUMENTA (13) neue Formen annahm, aber gleichsam die Spuren der NS-Vergangenheit bezeuge: „It exposed the war histories, the power relations that occurred there, the fact that this place was connected via underground tunnels throughout the city allowed one to read beneath the surface.“⁵³⁰

3.4 Israelfeindlichkeit auf der *documenta*

Bereits die Gründungsmitglieder verstanden die *documenta* als eine internationale Kunstschau. Entgegen dieser Selbstbeschreibung versammelte die *documenta* in den ersten Jahren jedoch vornehmlich (west-)deutsche und US-amerikanische Positionen. Als eine ideologische Positionierung gegenüber der DDR war sie alles andere als eine Weltkunstausstellung, sondern propagierte den „Westen“ als politisches und kulturelles Programm.⁵³¹ Wohl auch deshalb lassen sich bis zur sechsten Ausstellung im Jahr 1977 unter den Beteiligten nur vereinzelt Künstler:innen aus dem 1948 gegründeten

528 Vgl. *documenta/Fridericianum* (o. J.).

529 De Vries (2016).

530 Ebd.

531 Groß u. a. (2021), S. 106; vgl. ebd.; zum Verhältnis der *documenta* zur DDR siehe ausführlich Pooth (2024).

Staat Israel finden, mit dem die Bundesrepublik formell ohnehin erst am 12. Mai 1965 diplomatische Beziehungen aufnahm.⁵³² Als einer der ersten stellte der als Max Bronstein in Galizien geborene Ardon Mordecai, der in den 1920er Jahren am Bauhaus in Weimar und Dessau bei Johannes Itten studiert hatte und aufgrund der Wahl der NSDAP und der darauf folgenden Errichtung des nationalsozialistischen Staats 1933 ins Britische Mandatsgebiet Palästina ausgewandert war, auf der zweiten Ausgabe der Kunstschau aus. Danach folgten Yaacov Agam (*documenta III*), Menashe Kadishman (4. *documenta*) und David Deutsch auf der *documenta 5* von Harald Szeemann, mit der „aus einem bedeutenden bundesdeutschen Großprojekt erstmals ein internationales Ereignis“⁵³³ wurde. Damit ging auch ein Funktionswandel einher: „von der Demonstration etablierter Kunst zum Instrument der Etablierung von Kunst“⁵³⁴. Mit Benny Efrat, Michael Gitlin, Michael Druks, Menashe Kadishman und Dani Karavan waren auf der *documenta 6* im Jahr 1977 dann mindestens fünf israelische Künstler auf der Großausstellung vertreten.

Während es auf der *documenta 7* keine israelischen Künstler:innen gegeben zu haben scheint, nahmen an den Folgeausgaben *documenta 8* (1987)⁵³⁵, *documenta IX* (1992)⁵³⁶ und *documenta X* (1997)⁵³⁷ stets zwischen fünf und zehn aus Israel stammende künstlerische Positionen aus Bereichen wie Malerei, Grafik oder Bildhauerei teil.⁵³⁸ Dies änderte sich nach dem Scheitern des 1993 begonnenen Osloer Friedensprozesses im Juli 2000 und dem Beginn der zweiten Intifada im September desselben Jahres. Mit der vom künstlerischen Leiter Okwui Enwezor als Abfolge von fünf Plattformen auf vier Kontinenten kuratierten *Documenta11* im Jahr 2002, die „als die erste wirklich globale, post-koloniale *documenta*“⁵³⁹ gilt,

532 Siehe dazu u. a. Jelinek (2004); Borchard (2019).

533 Lorch (2022c).

534 Kimpel (1997), S. 234.

535 Teilnehmende israelische Künstler auf der achten *documenta* waren u. a. Gregg & Guttmann, Buky Schwartz, Micha Ullmann, Ron Arad, Nahum Tevet, Dani Karavan, Zvi Goldstein, Relly Tarlo.

536 Auf der *documenta IX* waren u. a. Arbeiten von Michael Gross, Eran Schaerf, Micha Ullmann, Belu-Simion-Fainarú, Meir Sehel / Absalon und Moshe Ninio zu sehen.

537 Künstlerische Positionen aus Israel waren hier mindestens Penny Yassour, Aya & Gal Middle East, Michal Heimann, Sigalit Landau, David Reeb, Elia Suleiman und Uri Tzaig.

538 Eine detaillierte Auswertung der Präsenz israelischer Positionen auf der *documenta* steht bis dato noch aus.

539 Siehe *documenta* / Fridericianum (o. J.o).

ist eine zunehmende Abwesenheit israelischer Positionen zu beobachten – bei gleichzeitiger einseitiger (Über-)Repräsentation des Nahostkonflikts. Jüdische Künstler:innen aus Israel sind seitdem durch einzelne, oftmals für eine besonders kritische bis antizionistische Haltung gegenüber dem Staat Israel bekannte Akteure vertreten. Bei der *Documenta* II, die als frühes Beispiel hierfür gelten kann, schlägt sich das auch in Konzept und Programm nieder. Als Finale der fünf Plattformen fand die erste *documenta* im neuen Jahrtausend kein ganzes Jahr nach den islamistischen Terroranschlägen vom 11. September 2001 und während der zweiten *Intifada* (2000–2005) statt. Allein 2002 verübten palästinensische Terrorist:innen von Hamas, des Palestinian Islamic Jihad (PIJ), der PFLP, Demokratische Front zur Befreiung Palästinas (DFLP) und Fatah 53 Selbstmordattentate.⁵⁴⁰ Mehr als 1.100 Israelis wurden im Zuge der Zweiten Intifada getötet und 8.300 verletzt – die Mehrzahl Zivilist:innen bei Attentaten palästinensischer Terrorist:innen.⁵⁴¹ Im Zuge von militärischen Auseinandersetzungen wurden schätzungsweise zwischen 3.000 und 5.000 Palästinenser:innen getötet, wobei die Angaben der Zahl getöteter Zivilist:innen weit auseinandergehen.⁵⁴²

Der Katalog zur Ausstellung beginnt mit einer Sammlung von Medienbildern. Neben Fotos von Studierendenprotesten aus dem Iran, albanischen Geflüchteten im Hafen von Brindisi sowie Asylsuchenden in einem Lager in Australien sind das vor allem Aufnahmen der Trümmfelder am Ground Zero, Bilder aus Gaza oder dem Westjordanland, die von der israelischen Armee zerstörte Häuser oder eine Palästinenserin mit dem Porträt ihrer Tochter, einer Selbstmordattentäterin, zeigen, ein antisemitisches Graffito, auf dem der Magen David mit einem Hakenkreuz und damit qua Symbolik Judentum mit Nazis oder der jüdische Staat mit dem nationalsozialistischen Deutschland gleichgesetzt werden, eine Aufnahme von Jassir Arafat bei der Blutspende für die Opfer von 9/11 oder eine Pressekonferenz von Osama bin Laden (Abb. 40, 41 und 42). Im Gegensatz zur Inszenierung palästinensischen Leids, des in diesem Zusammenhang idealisierten Terrors und Märtyrertums und antisemitischer Dämonisierung sind keine Bilder der Folgen oder Opfer palästinensischer Bombenattentate oder Aufnahmen von trauernden jüdisch-israelischen Zivilist:innen zu sehen.

540 Schweitzer (2010), S. 45.

541 Israeli Ministry of Foreign Affairs (o. J.); Jerusalem Post (2020).

542 Economic Cooperation Foundation (o. J.).



Abbildung 40: Katalog Documenta11



Abbildung 41: Katalog Documenta11

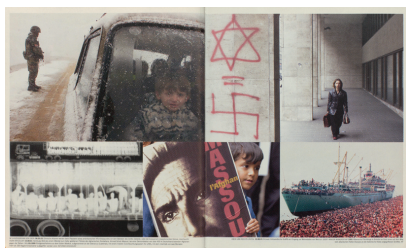


Abbildung 42: Katalog Documenta 11

In seinem Einführungstext beschreibt Okwui Enwezor den „radikalen Islam“, für dessen Ideologie der Antisemitismus bekanntermaßen zentral ist, als „ernst zu nehmende antihegemonistische Opposition.“⁵⁴³ Den Ground Zero – der heutige Gedenkort, an dem bis zum Terroranschlag vom 11. September 2001, bei dem an diesem Ort 2.606 Menschen getötet wurden, die Hauptgebäude des World Trade Center in New York standen – versteht er dementsprechend als „tabula rasa“ und als Metapher für einen Raum antagonistischer Politik, mit der sich danach fragen ließe, ob sich dieser „in dem schrecklichen Trümmerhaufen aus geschmolzenem Stahl, Ruß, zerstörtem Leben und vernarbtem, aschgrauen Grund des ehemaligen World Trade Center in Downtown Manhattan, in Gaza, Ramallah oder

543 Enwezor (2002), S. 48. Die *Documenta11* schien sich thematisch und konzeptuell antihegemonialer Politik verschrieben zu haben. Davon zeugen Texte von Slavoj Žižek, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe im Reader. Die Hegemonietheorie der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe sind Anfang der 2000er auch allgemein theoretischer Fluchtpunkt einer Vielzahl von Kunst- und Ausstellungsprojekten; siehe dazu Doğtaş (2017); Marchart (2022), S. 67 f. Siehe zur Rolle des Antisemitismus in islamistischen Bewegungen exemplarisch Küntzel (2002, 2019).

Jerusalem, in den Ruinen afghanischer Städte“ finde.⁵⁴⁴ „Oder ist Ground Zero vielleicht derjenige Ort“, fragt Enwezor in einer den Terror relativierenden Wendung hin zu einer Art postkolonial-antiimperialistisch konturiertem revolutionärem Subjekt, „an dem, nach dem Kolonialismus, die Abrechnung mit den Werten des Westens beginnt?“⁵⁴⁵ Das gegenwärtige Programm des politischen Islam jedenfalls basiere auf einem „antagonistischen Kampf mit der westlichen Welt“, die mit Ground Zero „von der Peripherie zum Zentrum“ gerückt sei.⁵⁴⁶ Anstatt den Terror des „radikalen Islam“ zu benennen, bedauert Enwezor die „Wahrnehmungen, die er seit langem hervorruft – als intolerant gegenüber Unterschieden und als repressiv und ungerecht in seiner Rechtsprechung.“⁵⁴⁷ Den „Kampf der Palästinenser gegen die Hegemonie Israel“ vergleicht er weiter mit den Straßenschlachten von Antiglobalisierungsgruppen mit der Polizei in Genua, Seattle oder Montreal sowie mit Demonstrationen in Argentinien, der Türkei und Nigeria „gegen die unheilvolle Politik der Weltbank und des Internationalen Währungsfonds.“⁵⁴⁸

Es ist das Verdienst von Ariane Elisabeth Hellinger, die nachfolgend skizzierten Rezeptionslinien der *Documenta*11 in der Tagespresse nachgezeichnet zu haben.⁵⁴⁹ Gegen den Vorwurf des Antiamerikanismus, der angesichts dieser terrorverharmlosenden oder -verherrlichenden Aussagen des Kurators und späteren Direktors des Münchner Hauses der Kunst überraschenderweise nur am Rande Thema der Kunstkritik war, verteidigte Niklas Maak die *Documenta*11 in der *FAZ*: „Selten ist Kunst so unverfroren kriminalisiert worden [...]. Sicher war es mehr als ungeschickt, dass Enwezor in seinem Katalogtext die Anschläge auf das World Trade Center zur ‚Abrechnung mit den Werten des Westens‘ erklärt. Es wäre aber voreilig,

544 Enwezor (2002), S. 47.

545 Ebd.; für eine positive Rezeption dieser „explosiven Fragen“ siehe Haase (2002).

546 Enwezor (2002), S. 47.

547 Ebd., S. 48. Als Positivbeispiel für die Abkehr von Hegemonialsystemen nennt Enwezor den iranischen Präsidenten Mohammad Chatami, „der zum Dialog zwischen den Kulturen aufrief“ (ebd., S. 47). Der hier als Garant des kulturellen Dialogs und sonst vielfach als Reformers gewürdigte Chatami trat für die sogenannte Rückkehr von Palästinenser:innen und einen palästinensischen Staat anstelle Israels ein (vgl. Schwartz/Wilf 2022). Er dämonisierte Israel in antisemitischer Manier als „parasite in the heart of the Muslim world“ (zit. nach Zipprich 2006). Terror und genozidale Gewalt des 7. Oktobers betrachtete er als „a great achievement for the people of Palestine“ (zit. nach Javedanfar 2023).

548 Enwezor (2002), S. 48.

549 Hellinger (2006).

die Ausstellung dafür in Sippenhaft zu nehmen.⁵⁵⁰ Diedrich Diederichsen, der sich erst für und später dann gegen die kulturpolitische Ächtung von BDS aussprechen wird, beschrieb die Aussagen des künstlerischen Leiters relativierend als eine Art Verwechslung: „Enwezor schmiedet in seinem Katalogessay eine Achse des Antihegemonialen und schließlich Antiwestlichen, für die er Globalisierungsgegner und Islamisten in einen Topf wirft. Falsche Verknüpfung, falsche Politik, falscher Topf!“⁵⁵¹

In diesem kuratorischen Rahmen präsentierte Fareed Armaly, damaliger Leiter des Künstlerhauses in Stuttgart, seinen Beitrag *From/To* (2002). Die Arbeit ist eine raumgreifende Installation, deren abstrakte, auf den Boden aufgeklebte Linienmuster der Landkarte Palästinas nachempfunden und mit *From Gaza, To Hebron* etc. beschriftet sind. Armaly, der als Sohn libanesisch-palästinensischer Eltern im US-Bundesstaat Iowa geboren und aufgewachsen ist, bezieht für diese Installation weitere audiovisuelle Dokumente aus verschiedenen Jahrzehnten wie die des palästinensischen Filmemachers Rashid Masharawi über die schwierige Situation der Menschen vor Ort mit ein: „Maps, diagrams, old postcards, documentary and fictional films, tape recordings, faxes and specially created webpages provide further information.“⁵⁵² Der Künstler und Kurator präsentierte ein „multimediales Porträt des Landes“⁵⁵³ und machte mit seiner Arbeit, so die *FAZ*, die Situation der Palästinenser:innen zu einem „Kunstwerk“⁵⁵⁴: „The show is [...] certainly one of the first instances (if not the first)“, betont auch Holger Liebs in *Frieze*, „of such a comprehensive compilation of a dispossessed nation’s memory.“⁵⁵⁵ Das schematische Raumgefüge gehe zudem, so schreibt es Thomas Wulffen, „von der Digitalisierung der Oberfläche eines Steins“⁵⁵⁶ aus. Der Stein sei „für den Künstler sowohl Sinnbild für die Welt als für Architektur, darüber hinaus ist er auch Waffe.“⁵⁵⁷ Im Kontext des Nahostkonflikts ist das auch als eine Referenz auf die erste Intifada der Palästinenser:innen in Gaza und im Westjordanland (1987–1993) zu verstehen, die in romantisierender Weise auch *Krieg der Steine* genannt wurde. Das Steinewerfen hat sich in diesem Zuge als Symbol des antizionistischen Aktivis-

550 Maak (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 58.

551 Diederichsen (2002), hier zit. nach ebd.

552 Liebs (1999).

553 Universes in Universe (2002).

554 Seyfarth (2002).

555 Liebs (1999).

556 Wulffen (2002).

557 Ebd.

mus und – mit Blick auf die verhältnismäßig geringe Wirkmächtigkeit des Steinwurfs gegen das israelische Militär – als David-gegen-Goliath-Motiv etabliert.⁵⁵⁸ Der prominente postkoloniale Theoretiker Edward Said, der mit einem Vortrag Teil der *documenta X* im Jahr 1997 ist, hat sich etwa beim symbolischen Wurf eines Steins an der libanesischen Grenze in Richtung Israel fotografieren lassen.⁵⁵⁹

Im deutschsprachigen Feuilleton wurde die postkoloniale und sich betont politisch gebende *Documenta11* mit ihrer Vielzahl an Künstler:innen aus dem sogenannten Globalen Süden gemeinhin als eine „Umkehr des ethnographischen Blicks“⁵⁶⁰ verstanden. Die *FAZ* titelte: „Die Entdeckten entdecken die Entdecker“⁵⁶¹. Aus Hellingers Analyse folgt, dass sich die kritische Rezeption in Grenzen hielt. Sie führt den Religionswissenschaftler Karl-Heinz Kohl an, damals Professor für Kultur- und Völkerkunde am Institut für Ethnologie an der Goethe-Universität Frankfurt, der die Schau als „kolossalen Ethnokitsch“⁵⁶² charakterisierte: „Distanzlos werden mit einem Mal jene Romantizismen reproduziert, die neben Rassismen und Dämonisierungen ebenfalls in die Inventarkammer des westlichen Exotismus gehörten.“⁵⁶³ Isabell Graw, Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Städelschule in Frankfurt am Main und Herausgeberin des einflussreichen deutschen Diskursmagazins *Texte zur Kunst*, verstand gerade Armalys Installation *From/To*, die auf dem Stein als „Symbol der israelischen Besatzungspolitik“ basiere, „als „eine der gelungensten kunstpolitischen Installationen.“⁵⁶⁴ Bei Kohl hingegen löste die einseitige Auseinandersetzung mit dem Nahostkonflikt auf der Basis von Territorialmetaphern eine „Assoziationen von Blut und Boden“⁵⁶⁵ aus.

558 In dieser Sinnfigur verkehrt sich der tanachische Ausgangspunkt: Der spätere König David aus dem Stamm Juda besiegte als vermeintlich unterlegener Hirtenjunge den wegen seiner Statur vermeintlich überlegenen Philister Goliath mit einer Steinschleuder.

559 Vgl. dazu u. a. Sznajder (2022), S. 140–157; siehe ferner Teitelbaum/Litvak (2022), S. 119–154; Stosberg (2022), S. 552–577.

560 Bürger (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 83.

561 Beaucamp (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 83.

562 Kohl (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 85. Wie Hellinger (ebd.) herausgearbeitet hat, bezieht sich Kohl (2002) hier u. a. auf den *documenta*-Beitrag der iranischen Künstlerin Shirin Neshat: „Unter wagnerhaften Klängen zelebriert sie in ihrem dramatischen Videoclip *Tooba* einen Naturmystizismus, dessen Pathos fatal an Leni Riefenstahls *Tiefeland* aus dem Jahr 1940 erinnert.“

563 Kohl (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 84.

564 Graw (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 85 f.

565 Kohl (2002), hier zit. nach Hellinger (2006), S. 85.

Der einzige jüdisch-israelische Künstler auf der *Documenta11* war der Filmemacher und Regisseur Eyal Sivan, der sich selbst als Antizionist versteht und sein Schaffen der palästinensischen Sache verschrieben hat.⁵⁶⁶ 2016 veröffentlichte er das Buch *Un boycott légitime. Pour le BDS universitaire et culturel de l'État d'Israël*, in dem er gemeinsam mit Armelle Laborie zum kulturellen und wissenschaftlichen Boykott Israels aufruft. Bereits im Vorfeld der *Documenta11* machte Sivan Ende der 1990er Jahre mit einem Dokumentarfilm zum Eichmann-Prozess 1961 in Jerusalem auf sich aufmerksam. *Ein Spezialist* (1999), für den Sivan 2001 den renommierten Grimme-Preis erhielt und der im Filmprogramm der *Plattform_2* der *Documenta11* lief, setzt sich ausschließlich aus den Videoaufzeichnungen des Prozesses zusammen und soll in der Tradition Hannah Arendts die „Banalität des Bösen“⁵⁶⁷ demonstrieren. Wie der Filmhistoriker Stewart Tryster aufzeigt, wurde der Film von am Prozess beteiligten Personen früh als tendenziös beschrieben.⁵⁶⁸ Er führt das Beispiel von Gabriel Bach an, die als Assistentin des Generalstaatsanwalts am Prozess beteiligt war und in der israelischen Tageszeitung *Haaretz* zitiert wurde: „Es ist nichts falsch daran, einen Dokumentarfilm zu drehen, der Eichmanns Standpunkt zum Ausdruck bringt. Doch der Film zeigt nicht, dass es dem Gericht gelungen ist, seine Behauptung, er sei ‚nur ein Rädchen im System‘ gewesen, zu widerlegen und darüber hinaus zu zeigen, dass Eichmanns Fanatismus den seiner Vorgesetzten noch übertraf.“⁵⁶⁹ Später stellte sich heraus, dass der Filmemacher unzusammenhängende Bild- und Tonsequenzen kombiniert und damit nie stattgefundene Befragungssituationen und Aussagen konstruiert hatte, was Sivan bestritt. Stewart Tryster beschreibt das als bewusste politische Strategie:

Die Linie, die [Eyal Sivan] verfolgt, läuft darauf hinaus, dass Zionisten den Holocaust als PR-Mittel nutzen, um einerseits die ohne den Holocaust vorgeblich illegitime Existenz des Staates Israel zu stützen und andererseits die Diskussion über das Leiden der Palästinenser abzuwürgen. Auch wenn die Palästinafrage kaum von Bedeutung war für einen Prozess über Ereignisse, die drei Jahre und mehr vor der Gründung

566 Vgl. jüngste Aussagen Sivans in einem Interview von 2024 mit dem türkischen Staatsmedium TRT, einem Propagandakanal der AKP-Regierung; siehe Sivan (2024) sowie Crowdus (2012).

567 Arendt (1964).

568 Tryster (2011), S. 50.

569 Zit. nach Tryster (2005), S. 50; siehe auch Zimmermann (1999).

des Staates Israel stattfanden, hat Sivan genau diese Frage in einem Buch aufgegriffen, dessen Koautor er war. In dieser Publikation wird die unwahre Behauptung aufgestellt, Yad Vashem, Israels offizielle Holocaust-Gedenkstätte, sei auf den Ruinen eines palästinensischen Dorfes errichtet worden.⁵⁷⁰

Der jüdische Autor und französische Philosoph Alain Finkelkraut bezeichnete Sivan in einem Interview über den Dokumentarfilm *Route 181: Extracts from a Palestinian-Israeli Journey* ein Jahr nach Ende der *Documenta11* in einer Radiosendung als „one of the current figures of Jewish anti-Semitism.“⁵⁷¹ Per Gerichtsurteil wollte der Filmemacher ihm diese Aussage verbieten lassen.⁵⁷² Die übersetzten Protokolle des Gerichtsprozesses von Mai 2006 erschienen 2007 in einer Sonderausgabe des *Cabinet Magazine* zu *Sivan vs. Finkelkraut. A translation of the trial transcript* mit einer Einführung von Eyal Weizman und Thomas Keenan.⁵⁷³ Unter deren Beteiligung fand im Rahmen der *documenta 12* in Kassel am 8. September 2007 zudem ein Re-enactment des Prozesses statt.⁵⁷⁴ Teil der Veranstaltung war eine Gegenüberstellung von Ausschnitten aus Sivans gemeinsam mit Michel Khleifi produziertem Film *Route 181*, in dem es unter anderem um die Vertreibung von Palästinenser:innen bei der Staatsgründung Israels geht, mit Szenen aus Claude Lanzmanns *Shoah*.⁵⁷⁵ Die Ähnlichkeit der Sequenzen und die so insinuierte Gleichsetzung der sogenannten *Nakba* mit dem Holocaust hatte Finkelkraut dazu geführt, holocaustrelativierende Aspekte in Sivans Filmproduktion zu erkennen.⁵⁷⁶

Die unter der künstlerischen Leitung von Roger Martin Bruegel und der Kuration Ruth Noack entstandene *documenta 12*, in deren Rahmen dieses Re-enactment stattfand, knüpfte 2007 mit einzelnen Kunstwerken und einer thematischen Überrepräsentation des Nahostkonflikts ohnehin an die Tendenzen der *Documenta11* an: Im Zuge ihrer Ausstellung großformatiger Fotografien zeigte die niederländische Künstlerin Lidwien van de Ven die Aufnahme eines arabischen Graffiti, das Israel die Verantwortung für sämtliche Kriege im Nahen Osten zuschreibt. Im Ausstellungsraum

570 Tryster (2011), S. 52.

571 Zit. nach Yudilovich (2006).

572 Vgl. ebd.; *Cabinet Magazine* (2007a).

573 Keenan/Weizman (2007).

574 Siehe *Cabinet Magazine* (2007b); *documenta 12* (2007).

575 Siehe *Cabinet Magazine* (2007b).

576 Siehe ebd.

blieben diese Aussagen unkommentiert.⁵⁷⁷ Begleitend zu ihrem *documenta*-Beitrag ließ die Fotografin zwei zuvor veröffentlichte Texte abdrucken, wie der österreichische Philosoph Oliver Marchart im Zuge seiner grundlegenden Arbeit über israelfeindliche Positionierungen auf der *documenta X* darlegt.⁵⁷⁸ Im antiisraelischen *Manifest der 25* beispielsweise, das als Stellungnahme von 25 deutschen und österreichischen Politolog:innen, Historiker:innen und Soziolog:innen am 15. November 2006 in der *Frankfurter Rundschau* veröffentlicht wurde, wird vorgeschlagen, die Beziehung zwischen Deutschland und Israel zu überdenken.⁵⁷⁹ Deutschland mache sich vor dem Hintergrund seiner historischen Verantwortung indirekt an dem mitschuldig, was als palästinensische Notlage problematisiert wird, und solle ein Waffenembargo gegen Israel verhängen. Kritik an dem Schreiben, das ein Jahr nach den 2005 beschlossenen Zielen der Israel-Boycott-Kampagne BDS erschien, wurde zurückgewiesen. Die AG Friedensforschung, die das Schreiben unterstützte, titelte beispielsweise mit „Unverhohlene Drohungen gegen kritische Wissenschaftler“⁵⁸⁰. Im zweiten Text, der zuerst als Artikel in der ägyptischen Wochenzeitung *Al-Ahram Weekly* erschien, setzt der arabischstämmige israelische Philosoph Azmi Bishara israelische Jüdinnen und Juden mit Funktionshäftlingen in Konzentrations- und Vernichtungslagern und damit mit Nazikollaborateuren gleich. Dabei zeichnet er ein Bild vom Zionismus als einer Form eines partikularistischen Holocausterinnerns, das den politisch-ideologischen Zielen des jüdischen Staats dienlich gemacht werde und mit dieser Instrumentalisierung die eigentliche Relativierung des Holocaust darstelle.⁵⁸¹ „[A]ny Israeli“, schlussfolgert der Autor, die Nachkommenschaft von Shoahopfern und -überlebenden relativierend, gleichzeitig Israelis als Jüdinnen und Juden dämonisierend und damit Täter-Opfer-umkehrend, „can speak and act as the victim even if he has more in common ideologically and psychologically with the offender or the ‘Capo’—the Jews who cooperated with the Nazis in the concentration camps.“⁵⁸²

Eine Relativierung des Nationalsozialismus anderer Art führte indes die Collage *Schreber's Semblance* des chilenisch-australischen Malers Juan Dávila vor, die bereits 1993 entstanden und als eines von drei Werken des

577 Siehe Marchart (2022), S. 108; auch Deitelhoff u. a. (2023), S. 28.

578 Marchart (2022), S. 99 ff., hier S. 108.

579 Manifest der 25 (2006).

580 Vgl. AG Friedensforschung (2006).

581 Vgl. Deitelhoff u. a. (2023), S. 26.

582 Bishara (2006).

Künstlers in Kassel zu sehen war. Dávilas Werke sind skurrile Bildwelten, die oftmals von einem nackten Bildpersonal in sexuellen Posen bevölkert werden. Vor dem Hintergrund einer USA-Flagge, deren traditionell mit 50 weißen Sternen ausgefüllter linkerer oberer Teil der Künstler durch ein Hakenkreuz ersetzt, zeigt das Bild *Schreber's Semblance* in dieser Tradition eine groteske Szene kopulierender Figuren. Marchart stellt zur Auswahl des Bildes berechtigterweise die Frage, ob die deutsche Kunstaussstellung sich nicht eher mit den Hakenkreuz-Graffiti deutscher Skinheads beschäftigen sollte.⁵⁸³ An der Darstellung, die die NS-Vergangenheit gewissermaßen überdeckt, einen Alliierten-Staat als Nazistaat verunglimpft und dadurch schuldentlastend wirkt, schien sich zumindest öffentlich niemand zu stören.

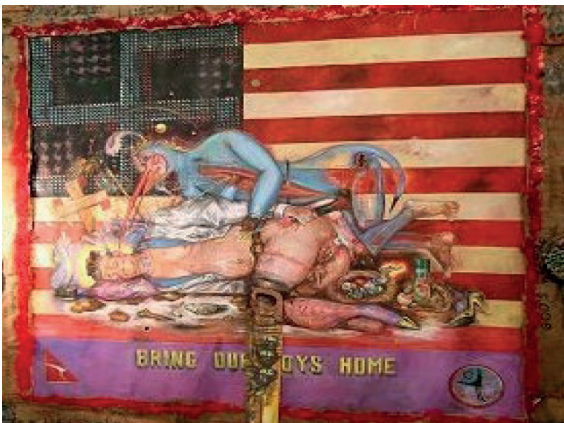


Abbildung 43: Juan Dávila, *Schreber's Semblance* (1993)

Ebenfalls Marcharts Analyse folgend lässt sich ein weiteres Beispiel benennen. Besondere mediale Aufmerksamkeit erhielten nicht Dávilas Relativierung oder die oben genannten antiisraelischen und geschichtsrevisionistischen Texte, die im Ausstellungsshop der *documenta 12* als Broschüre zu erwerben waren, sondern Peter Friedls *The Zoo Story* (2007). Der österreichische Konzeptkünstler war bereits auf der Biennale 1993 mit einer 400 Plakate umfassenden Aktion aufgefallen. Die Plakate trugen den Schriftzug „I survived the German Pavillon“ und wandten sich gegen die Biennale-Arbeit von Hans Haacke, der sich kritisch mit der Nazigeschich-

583 Marchart (2022), S. 100.

te des Deutschen Pavillons auseinandergesetzt und dessen Steinboden zertrümmert hatte.⁵⁸⁴ In der *documenta*-Halle präsentierte Friedl 2007 eine ausgestopfte Giraffe aus einem Zoo im palästinensischen Qalqilya im nord-westlichen Teil des Westjordanlands. Sie sei, so heißt es, bei einem israelischen Militäreinsatz in der palästinensischen Stadt gestorben.⁵⁸⁵ Wohin die Friedl attestierte Ambition, „die festen Mechanismen auf[zu]brechen und zum Um- und Weiterdenken auf[zu]fordern“⁵⁸⁶, führt, legt wiederum Marchart offen: Die ausgestopfte und in den Ausstellungsraum transferierte Giraffe erscheine als eine geeignete Ikone für das archetypische Opfer eines ‚israelischen Besatzungsregimes‘, das augenscheinlich nicht einmal davor zurückschrecke, selbst palästinensische Zootiere zu ermorden.⁵⁸⁷

Marchart, der sich bis dato als einer der wenigen Wissenschaftler:innen sogenannter Israelkritik in der jüngeren Geschichte der *documenta* gewidmet hat, weist ferner darauf hin, dass Friedl für die Ausfuhr der Giraffe aus dem Westjordanland wohl mit der Hamas verhandelt haben muss, die zu diesem Zeitpunkt den Bürgermeister der Stadt stellte.⁵⁸⁸ Die Arbeit wiederum passe in den virulenten Viktimisierungsdiskurs der einseitigen Berichterstattung über Israel und Palästina, die, wie auch Friedls *Zoo Story*, oftmals ohne Verweise auf palästinensische Terrororganisationen wie die Hamas oder den Palestinian Islamic Jihad (PIJ) auskomme und so einen israelischen Täter- und palästinensischen Opferstatus reproduziere. Exemplarisch dafür stehe auch die Beschreibung auf der Homepage des Künstlers:

On 19 August 2002, a giraffe named Brownie died in the Qalqilyah zoo, the only zoo in the Israeli-occupied West Bank. Israeli soldiers invaded the city of 45 000 inhabitants. There were gun-shots, tear gas, and flare grenades. Brownie, in apparent panic, rammed his head against a metal pole and fell to the ground. In the morning he was found dead in his enclosure. Rutie, the female giraffe, lost her unborn baby ten days later out of grief. The two dead animals were stuffed by veterinarian Sami Khader and later housed in a specially built ‘museum’ next to the zoo. Other animals that died in the zoo are also kept there, including a lion, a zebra, and a baboon. Brownie, nine years old, originally came from

584 Ebd., S. 108.

585 Kern (o. J.).

586 Ebd.

587 Marchart (2022), S. 107.

588 Ebd.

South Africa. He arrived via Israel in Qalqiliyah in 1997 at a time when it was the agricultural center of the West Bank and the Palestinian city was not yet sealed off from the outer world by an eight-meter-high-concrete wall.⁵⁸⁹

Dass die hier erwähnte 759 Kilometer lange israelische Sperranlage zwischen Israel und dem Westjordanland als Schutz der israelischen Bevölkerung vor palästinensischen Selbstmordtaten errichtet wurde und zu einem drastischen Rückgang von Anschlägen geführt hat, erwähnt der Text nicht.

Auch der *documenta*-Beitrag der in Berlin lebenden israelischen Künstlerin Yael Bartana beschäftigte sich mit dem Nahostkonflikt. Die Zweikanal-Video- und Toninstallation *Summer Camp* (2007), die in der Neuen Galerie gezeigt wurde, dokumentiert im Stil zionistischer Propagandafilme der 1930/40er Jahre den gemeinsamen Wiederaufbau eines von israelischen Behörden abgerissenen palästinensischen Hauses im Osten Jerusalems durch *The Israeli Committee Against House Demolitions*.⁵⁹⁰ Auf der *documenta 12* war neben Bartana zudem die in Haifa lebende Künstlerin Ahlam Shibli vertreten, die auf ihrer Homepage angibt, 1970 in „Palestine“ geboren zu sein, obgleich das Dorf, aus dem die Künstlerin stammt, in Galiläa, Israel, liegt. Im Aue-Pavillon zeigte sie eine Serie von Fotografien, die in palästinensischen Flüchtlingslagern in Irbid, Baqa'a und Amman in Jordanien entstanden sind.⁵⁹¹ Israelische Künstler:innen, die sich nicht oder aus einer anderen Perspektive mit dem Nahostkonflikt auseinandersetzen, waren auf der *documenta 12* nicht vertreten.

In seinem Einleitungstext für den *documenta*-Reader *Documenta Magazine* N° 1-3, 2007 mit dem Titel *Der Ursprung* bezieht sich Bruegel dann auch explizit auf die erste *documenta* von 1955 und ihren entlastenden Diskurs als Referenz für die von ihm verantwortete zwölfte Ausgabe der internationalen Kunstschau. Sie war die erste von deutschen Kurator:innen verantwortete *documenta* seit Manfred Schneckenbergers Engagement für die *documenta 8* im Jahr 1987. In seinem Text spricht Bruegel vom „Trauma der Bombennächte“⁵⁹² und beschreibt das Nachkriegskassel als ein „katastrophisch-pastorale[s] Ambiente“⁵⁹³, wie wiederum Marchart kritisch

589 Hier zit. nach Marchart, S. 107.

590 Siehe Bartana (2007).

591 Siehe Shibli (o. J.).

592 Bruegel (2007), S. 27.

593 Ebd.

bemerkt.⁵⁹⁴ Von der ersten *documenta* zeichnet Bruegel unter Bezugnahme auf die Rede des damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuss zur Eröffnung der Bundesgartenschau 1955 das Bild einer „kollektiven Unternehmung“⁵⁹⁵, mit der sich „ein zerschlagenes und gefährdetes Gemeinwesen erholt.“⁵⁹⁶ Hier manifestiert sich eine Erneuerung der Anrufung von Kunst als Instrument der Reparation, mit dem sich eine christlich-deutsche Nachkriegsgesellschaft von der stillschweigend geduldeten oder selbst verübten Judenverfolgung und -vernichtung erholen sollte. Anschlussfähig an eine deutsche Tradition der „Selbstviktimisierung“⁵⁹⁷ und des Selbstgesprächs ohne den realen Bezug zu den Erfahrungen von in Nachkriegsdeutschland lebenden Jüdinnen und Juden hebt Bruegel zudem die „existenzielle Nacktheit“⁵⁹⁸ dieser „traumatisierten Existenzen“⁵⁹⁹ hervor, die einen Gleichklang zwischen den Besucher:innen mit der Kunst und dem Raum erzeugt habe. In einer Gegenwart, in der die Austragung der Fußballweltmeisterschaft in Deutschland 2006 zu einer Art Rehabilitation des zelebrierten Nationalstolzes mit der wieder in die Normalität überführten Nutzung der deutschen Flagge im Alltagsleben führte, wurde auf einer der wichtigsten internationalen Kunstaustellungen eine deutsche Opfermythologisierung auf diese Weise perpetuiert.⁶⁰⁰

Offiziell begriffen die Ausstellungsmacher:innen diese *documenta*, die in eine Phase der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung, also ‚Artistic Research‘ oder ‚Research-based Art‘ fiel, als eine „Bildungsinstitution“⁶⁰¹ in der Tradition der ersten *documenta*. Marchart zufolge waren die heimlichen Leitmotive der *documenta 12* dementsprechend die Reproduktion eines deutschen Selbstverständnisses als Opfer des Nationalsozia-

594 Auch hier folgt die Darstellung Marchart (2022), S. 101 f.

595 Bruegel (2007), S. 27.

596 Heuss (1992), S. 8., hier zit. nach Bruegel (2007).

597 Hammerstein (2007), S. 27.

598 Bruegel (2007), S. 31.

599 Ebd.

600 Lediglich zwei Beiträge auf der *documenta 12*, so Marchart, können als Gegenpole zu dieser Entwicklung verstanden werden: erstens die *documenta*-Arbeit von Alice Creischer, die sich mit einer Kontinuität von NS-Personal in der deutschen Nachkriegswirtschaft auseinandersetzte, und zweitens eine Fotoserie von Martha Rosler, die sich mit *slavour labour site near the railroad tracks*, Kassel u. a. mit Zwangsarbeit beschäftigte, der aber eine notwendige Kontextualisierung vonseiten der künstlerischen Leitung versagt wurde; vgl. Marchart (2022), S. 108 f.; Rosler (2007).

601 „Research“, schreibt Tom Holert (2010, S. 89) exemplarisch in *Artforum*, „is increasingly the stuff of which art is made.“

lismus sowie die Universalisierung von Primo Levis „Muselmann“⁶⁰² mithilfe von Agambens Konzept des „nackten Lebens“⁶⁰³, das sich in Bruegels Begriffskonstrukt der „existenziellen Nacktheit“ widerspiegeln.⁶⁰⁴ Mit seiner zentralen These, die eine Vergleichbarkeit von nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern mit Auffangslagern für Geflüchtete oder dem US-amerikanischen Gefangenenlager *Guantanamo* nahelegt, war Agamben, der das Lager „als biopolitisches Paradigma der Moderne“⁶⁰⁵ versteht, bereits zuvor in die Kritik geraten.⁶⁰⁶

Für die *dOCUMENTA* (13), die neben dem Hauptspielort Kassel auch Ausstellungen in Kabul und Banff, Alexandria und Kairo umfasste, lässt sich 2012 eine mehr oder weniger stringente Fortsetzung dieser mit Blick auf die *Documenta11* und die *documenta 12* skizzierten Entwicklungen konstatieren: Mit Omer Fast war lediglich ein jüdisch-israelischer Künstler auf dieser Ausgabe der internationalen Kunstschau vertreten. Fast, der in Berlin lebt, trat mit seinem Kurzfilm *Continuity* (2012) auf. Er hat keinen unmittelbaren inhaltlichen Bezug zum Nahostkonflikt, sondern thematisiert die (inszenierte) Rückkehr eines deutschen Bundeswehrsoldaten aus Afghanistan.⁶⁰⁷

Der Dokumentarfilm *Picasso in Palestine* (2011) von den palästinensischen Filmemachern und Künstlern Khaled Hourani, Amjad Ghannam und Rashid Masharawi wiederum dreht sich um die dreiwöchige Präsentation eines Originalgemäldes von Picasso in der International Academy of Art Palestine (IAAP) in Ramallah auf Initiative von Hourani, dem Direktor des IAAP. Der Film versucht die komplizierten administrativen Bedingungen zu vermitteln, unter denen das berühmte Gemälde *Buste de Femme* (1943) aus der Sammlung des Van Abbemuseums in Eindhoven ins Westjordanland verliehen wurde, und „bringing together the twin subjects of art and armed conflict which Christov-Bakargiev made the focus of her mini-exhibition in the Fridericianum’s rotunda.“⁶⁰⁸

Die unter der künstlerischen Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev realisierte Schau, die vom 9. Juni bis 16. September 2012 stattfand, knüpfte konzeptuell noch einmal an den Ursprungsgedanken der *documenta* an:

602 Levi (1961).

603 Agamben (2002).

604 Marchart (2022), S. 102.

605 Agamben (2002), S. 175.

606 Siehe u. a. Herrmann (2002); Klävers (2019), S. 195 ff.; Elbe (2024a), S. 109 ff.

607 tba21 (o. J.).

608 Kirsh (2012).

„Zusammenbruch und Wiederaufbau.“⁶⁰⁹ Auch Christov-Bakargiev propagierte die Heilung von Kriegstraumata durch Kunst zum Motiv ihrer Ausstellung, ohne dessen erinnerungspolitische und -kulturelle Funktion zu diskursivieren. Kulturpessimistisch konstatiert sie in ihrem Katalogtext, die heutigen Probleme bestünden in einer „Unterwerfung von Wirtschaft, Gesellschaft und Natur unter die Finanzsysteme, verbunden mit Fortschritten in der Computertechnologie [...]“. „Es ist die digitale Technik“, so die Kuratorin weiter, „die diese kritische Situation möglich macht, und ihre Zeit ist gekennzeichnet von Schnelligkeit, Gleichzeitigkeit und kurzen Aufmerksamkeitsspannen.“⁶¹⁰ Angetrieben von einer „ganzheitliche[n] und nichtlogozentrische[n] Vision, die die Formen und Praktiken des Wissens aller belebten und unbelebten Produzenten der Welt teilt und respektiert“⁶¹¹, widme sich die *DOCUMENTA* (13) dagegen „der künstlerischen Forschung und Formen der Imagination, die Engagement, Materie, Dinge, Verkörperungen und aktives Leben in Verbindung mit Theorie untersuchen“⁶¹² – ohne aber, so ergänzt Christov-Bakargiev, sich „Theorie und epistemologischen Begrenzungen unterzuordnen.“⁶¹³ Hochgradig anschlussfähig an antimoderne Weltbilder legt die *documenta*-Leiterin „die Ablehnung von Wissen und Vorstellungen von Eigentum“ nahe und propagiert „die Möglichkeit einer langsameren Form der Zeit.“⁶¹⁴ Dazu gehöre

eine Ablösung von der industriellen Nahrungsmittelproduktion [...] ebenso wie Formen der Wachstumsrücknahme, Alternativen zu Bankgeschäften wie etwa durch Zeitbanken und Tauschhandel, die Schaffung von Möglichkeiten für Beziehungen und Intra-Aktionen mit allen Dingen, die nicht digital sind, das Teilen von Kunstwerken und Objekten aus unterschiedlichen Orten und Zeiten.⁶¹⁵

Die *documenta* habe mit ihrem Moment der Stille das Potenzial, „das Durcheinander der heutigen Zeit [zu] durchbrechen.“⁶¹⁶ In der Verurteilung von „Effizienz und ‚Pseudoaktivitäten‘ einer produktiven Gesellschaft“ sowie der parallelen Proklamation eines Anti-Anthropozentrismus – „Saat-

609 Christov-Bakargiev (2012), S. 31; siehe auch *documenta*/Fridericianum (o. J.m).

610 Christov-Bakargiev (2012), S. 31.

611 Ebd.

612 Ebd.

613 Ebd.

614 Ebd.

615 Ebd.

616 Ebd.

gut, Äpfel und Hunde gehörten genauso dazu wie Mensch und Kunst“⁶¹⁷ – lassen sich neben einer Überhöhung des Künstlerischen als Instrument gegen Entfremdung und Leistungsprinzip auch Elemente einer antimodernen Agrarromantik erkennen, wie sie später wiederum für die *documenta fifteen* zentral sein sollten.⁶¹⁸

Diese ablehnende Haltung gegenüber „Theorie und epistemologischen Begrenzungen“, die im Kontext jüngster erinnerungskultureller Debatten wie dem sogenannten Historikerstreit 2.0 oftmals eine Infragestellung der Singularität des Holocaust und den Versuch, „Auschwitz zu dekolonisieren“⁶¹⁹, zu rechtfertigen scheint, verbindet Christov-Bakargievs *DOCUMENTA (13)* mit der von Adam Szymczyk verantworteten 14. Ausgabe der *documenta* im Jahr 2017. Szymczyk gehörte im Mai 2021 zu den Unterzeichner:innen des antiisraelischen *A Letter Against Apartheid*, der Israel als Apartheidstaat bezeichnet und der Massaker an Palästinenser:innen bezichtigt sowie des *ethnic cleansing* beschuldigt.⁶²⁰ Das Anliegen dieser Schau, die parallel in Kassel und Athen stattfand und später vor allem aufgrund der hohen Verschuldung von sieben Millionen Euro in Erinnerung bleiben sollte, war dementsprechend das „Verlernen“ vermeintlich „eingeerbter ästhetischer Hierarchien.“⁶²¹

Aufsehen erregte in diesem Zusammenhang die Performance *Auschwitz on the Beach* des marxistischen Schriftstellers und italienischen Philosophen Franco Bifo Berardi, die im August 2017 an drei Tagen im Fridericianum gezeigt werden sollte und paradigmatisch demonstrierte, was ein anti-intellektuelles ‚Verlernen‘ gesellschaftlich, wenngleich auch nur residual errungener Formen des Erinnerns in letzter Konsequenz bedeuten kann.⁶²² In seinem geschichtsrevisionistischen Gedicht, das im Zentrum der mit einem Soundtrack von Fabio Stefano Berardi unterlegten und um Gemälde von Dim Sampaio ergänzten Performance stehen sollte, vergleicht Franco Bifo Berardi Flüchtlingslager in Anlehnung an Agamben mit nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern und das Salzwasser des Mittelmeers mit dem Giftgas Zyklon B, das im Nationalsozialismus für die Ermordung von Millionen von Menschen – mehrheitlich Jüdinnen

617 *documenta*/Fridericianum (o. J.m).

618 Christov-Bakargiev (2012), S. 35; siehe auch Gerber (2022).

619 Klävers (2019).

620 e-flux (o. J.a).

621 *documenta*/Fridericianum (o. J.n).

622 Dazu auch Marchart (2022), S. 103; Deitelhoff u. a. (2023), S. 25.

und Juden – eingesetzt wurde.⁶²³ Den industriellen Massemord an den europäischen Jüdinnen und Juden setzt er auf diese Weise implizit mit der unterlassenen Hilfeleistung von in Seenot geratenen Geflüchteten auf dem Mittelmeer und der parallelen Kriminalisierung von Seenotrettung gleich. Es handelt sich um eine aktivistische Strategie, die ihren erinnerungs- und schuldabwehrenden Charakter aus der die Shoah relativierenden Gleichsetzung erhält. Der Holocaust dient dabei als ein rhetorischer Superlativ und soll ‚etwas besonders Schlimmes‘ bezeichnen, wird aber in der Verallgemeinerungslogik nicht nur nicht erfasst, sondern in der Übertragung auf die Gegenwart banalisiert.⁶²⁴ Im Falle der geplanten Performance zeigten sich die Präsidentin der Israelitischen Kultusgemeinde und das Internationale Auschwitz-Komitee bestürzt und machten auf die Relativierung der Shoah aufmerksam.⁶²⁵

Kuratiert wurde das öffentliche Programm vom spanischen Queertheoretiker Paul B. Preciado, der sich im Zuge einer öffentlichen Debatte zunächst hinter die geplante Performance stellte: „Eine der Funktionen der öffentlichen Programme einer Ausstellung wie der documenta 14 ist es genau, kritische Debatten, die sonst nicht geführt werden, zu fördern“⁶²⁶, erklärt Preciado. Jörg Steinbach bildet diesen Standpunkt in seinem Artikel in der *HNA* ab.⁶²⁷ Preciado lotet die Grenzen kritischen Denkens und der Kunstfreiheit aus und verbucht die Performance folglich in diesem Spektrum. Er denke nicht, „dass Franco Berardi eine direkte Analogie zwischen den Konzentrationslagern und Lagern für Geflüchtete herstellt.“⁶²⁸ Das vermeintlich „unberührbare Wort Auschwitz“ nutze Berardi Preciado zufolge, „um unser Gewissen zu wecken.“⁶²⁹ Der Autor selbst habe gesagt, er „habe lange gezögert, diese Worte zu schreiben, denn ich bin mir darüber bewusst, dass der

623 Berardi/Varoufakis (2017).

624 Vergleichbar ist die 2004 von der Tierschutzorganisation PETA durchgeführte Plakataktion gegen die Massentierhaltung unter dem Titel „Der Holocaust auf ihrem Teller“, die in ihrer Gestaltung mit dem bildlichen Vergleich zwischen Tieren und KZ-Häftlingen einen holocaustrelativierenden und Jüdinnen und Juden schmähenden Charakter hatte und vom Berliner Landgericht verboten wurde; siehe Jüdische Allgemeine (2012). Im Jahr 2026 entschied das Amtsgericht Tiergarten, dass die Gleichsetzung von Gaza mit Auschwitz – etwa im Kommentar „Gaza = Auschwitz 2023“ – als Holocaust-Verharmlosung und damit als Volksverhetzung strafbar ist, und verhängte eine Geldstrafe; siehe Legal Tribune Online (2026).

625 Siehe monopol (2017).

626 Paul B. Preciado, zit. nach Steinbach (2017).

627 Siehe Steinbach (2017); auch Gruber (2017).

628 Zit. nach Steinbach (2017).

629 Zit. nach ebd.

Name von Auschwitz nicht sinnlos vergeudet werden darf.“⁶³⁰ Wie bereits Joseph Beuys vor ihm benutzt Berardi Auschwitz als eine Metapher, was für die Überlebenden und ihre direkten Nachkommen weder angebracht noch verbreitet ist. Berardi verallgemeinert unter diesem Namen das, „was gänzlich unmenschlich und inakzeptabel in der Geschichte der Menschheit ist.“⁶³¹ Er sagt: „Am Ende entschied ich, dass wir sagen müssen, was wir sehen: Das Unmenschliche ist zurück.“⁶³² Gleichzeitig versichert er, Auschwitz nicht mit Lagern von Geflüchteten zu vergleichen, und begründet seine Aktion damit, „dass Unmenschlichkeit und Rassismus zurück sind und eine zentrale Rolle im sich ausbreitenden Krieg spielen.“⁶³³

Die Performance wurde letztlich abgesagt, zumindest offiziell. „Wir respektieren diejenigen, die sich vom Titel von Franco Berardis Gedicht angegriffen fühlen. Wir wollen ihrer Trauer keinen Schmerz hinzufügen“, entschuldigte sich Preciado und kündigte eine Alternativveranstaltung mit dem Titel *Shame on us* an.⁶³⁴ Dieser Duktus der Entschuldigung, der Antisemitismus nicht anerkennt, sondern ihn auf eine angeblich falsche Rezeption oder Überempfindlichkeit der Betroffenen verschiebt, findet sich bereits in den zuvor analysierten Briefen im Kontext der *documenta fifteen*. Hier sollte über das Gedicht und die Singularität der Shoah debattiert werden. Berardi selbst verteidigte die Performance weiterhin, indem er behauptete, sein Gedicht versuche, „einen Weg aus dem Abgrund finden, in den uns der Finanzkapitalismus und der Nationalismus gebracht haben.“⁶³⁵

Die in Bethlehem geborene und in den USA lebende Künstlerin Emily Jacir, die 2007 auf der Kunstbiennale in Venedig mit dem Goldenen Löwen für Künstlerinnen und Künstler unter 40 ausgezeichnet wurde, präsentierte auf der *documenta 14* in Athen und Kassel ein beigefarbenes Stoffzelt. Auf dieses „Flüchtlingszelt“ waren die Namen von 418 Dörfern gestickt, die, so heißt es im Titel der Arbeit von 2001, „Were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948.“⁶³⁶ Weitere Informationen wie Hintergründe und Kontexte – also, das Wie und Warum im Zusammenhang mit dem israelischen Unabhängigkeitskriegs – spart diese Arbeit aus. Die Rollen scheinen ohnehin klar in (palästinensischen) Opfer- und (israelischen) Täterstatus verteilt.

630 Zit. nach ebd.

631 Zit. nach ebd.

632 Zit. nach ebd.

633 Zit. nach ebd.

634 *documenta 14* (o. J.b).

635 Zitiert nach *taz* (2017).

636 *documenta 14* (o. J.a).

In der *FAZ* beschreibt Kolja Reichert die hyperpolitisierte *documenta 14* vor dem Hintergrund der Debatte um Berardis geplante Performance als ein „Auffangbecken für ersatzpolitische Agitationen“, in dem Kunst und Künstler:innen Projektionen von Politik erfüllten: „Das wirkliche Ärgernis ist die Unbekümmertheit, mit der sie Kunst mit Politik legitimiert und Politik mit Kunst. Wie sie dabei beide unerfüllt lässt. Und sich am Ende nicht einmal zuständig fühlt.“⁶³⁷

Wie gezeigt wurde, erweist es sich als falsch und ahistorisch, über Antisemitismus im Kontext der *documenta fifteen* zu sprechen, ohne Bezüge zu antisemitischen Werken und Positionen früherer *documenta*-Ausstellungen herzustellen. Während Antisemitismus auf der *documenta fifteen* für viele Beobachter:innen als plötzliches, vereinzelt und vor allem medial übersteigertes Ereignis erschien, lässt sich bei genauerer Betrachtung eine deutliche Kontinuität dieses Phänomens innerhalb der *documenta*-Geschichte feststellen.

637 Reichert (2017).