

2 documenta fifteen: Chronik der Ereignisse und Problemdynamik

Im Februar 2019 wird das indonesische Kunstkollektiv *ruangrupa*³⁸ von einer internationalen Findungskommission als Kurator:innen und künstlerische Leitung für die 15. Ausgabe der *documenta* ausgewählt und vom Aufsichtsrat der *documenta* und dem Museum Fridericianum gGmbH berufen. Die Großausstellung, die seit 1955 im Turnus von vier oder fünf Jahren stattfindet, gilt heute als eine der wichtigsten und einflussreichsten internationalen Ausstellungen für zeitgenössische Kunst. Dem Selbstverständnis der *documenta* gGmbH zufolge gilt sie auch als gelungener Versuch, „Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder in einen Dialog mit der Welt zu bringen“³⁹, und zwar, indem 1955 „im zerstörten Museum Fridericianum die von den Nationalsozialisten als entartet diffamierte und bis dahin in Deutschland so nie gezeigte klassische Moderne“⁴⁰ präsentiert wurde.

Ruangrupa wird als das erste Kollektiv vorgestellt, das die vom Bund mitfinanzierte Kasseler Schau kuratiert. Diese Betonung ist vor allem einem zeitgenössischen Trend geschuldet, denn bereits Okwui Enwezor machte für die *Documenta 11* die Zusammenarbeit mit sechs Co-Kurator:innen transparent, und auch die erste *documenta* 1955 war weniger Einzel- als Gemeinschaftsprojekt.⁴¹ Die rund 15 Mitglieder zählende Gruppe *ruangrupa* betreibt seit ihrer Gründung im Jahr 2000 im indonesischen Jakarta einen Kunstraum, betätigt sich mit Ausstellungen, Festivals und Publikationen und ist an einer Vielzahl von internationalen Ausstellungsprojekten beteiligt, darunter die *Gwangju Biennale* (2002 und 2018), die *Istanbul Biennale* (2005), die *Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane, 2012), die *Singapore Biennale* (2011), die *São Paulo Biennale* (2014), die

38 Mitglieder sind zu diesem Zeitpunkt Iswanto Hartono, Reza Afisina, Farid Rakun, Ade Darmawan, Mirwan Andan, Ajeng Nurul Aini, Indra Ameng, Daniella Fitria Praptono, Julia Sarisetiati.

39 *documenta*/Fridericianum (o. J.a).

40 *documenta*/Fridericianum (o. J.b).

41 *documenta*/Fridericianum (o. J.a).

Aichi Triennale (Nagoya, 2016) und *Cosmopolis im Centre Pompidou* (Paris, 2017) oder die *documenta 14*.⁴²

Die achtköpfige Findungskommission der *documenta fifteen*, deren Engagement erstmals um die Funktion eines Beirats erweitert wird, der die künstlerische Leitung benennt und den weiteren Projektprozess begleitet, besteht aus dem indischen Künstler und Dokumentarfilmer Amar Kanwar, dem britischen Kunsthistoriker und Direktor des Van Abbemuseum in Eindhoven Charles Esche, der spanischen Künstlerin Elvira Dyangani Ose (Direktorin von The Showroom, London), der britischen Kunsthistorikerin Frances Morris (Leiterin der Tate Modern London), der südafrikanischen Künstlerin Gabi Ngcobo (Kuratorin *10. Berlin Biennale* 2018), dem deutschen Kunsthistoriker Jochen Volz (Direktor der Pinacoteca do Estado des São Paulo), dem belgischen Kunsthistoriker Philippe Pirotte (Rektor der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt am Main) sowie der deutschen Kuratorin Ute Meta Bauer (Gründungsdirektorin des NTU Centre for Contemporary Art Singapore).⁴³

In einer Pressemitteilung vom 22. Februar 2019 begründen Elvira Dyangani Ose und Philippe Pirotte für die Kommission ihre einstimmige Entscheidung für *ruangrupa* damit, dass das im Kern zehnköpfige Kollektiv aus Jakarta „nachweislich in der Lage [ist], vielfältige Zielgruppen – auch solche, die über ein reines Kunstpublikum hinausgehen – anzusprechen und lokales Engagement und Beteiligung herauszufordern.“⁴⁴ Der kuratorische Ansatz von *ruangrupa* basiere auf dem Konzept *lumbung*.⁴⁵ Diesem liegt das gemeinschaftliche Bestreben nach alternativen Ökonomien und geteilten Ressourcen zugrunde, und es fußt auf einem internationalen Netzwerk von lokalen Community-basierten Kunstorganisationen. *Lumbung* – das ist „das indonesische Wort für eine gemeinschaftlich genutzte Reisscheune, in der die überschüssige Ernte zum Wohle der Gemeinschaft gelagert wird.“⁴⁶ Landwirtschaft und die Vorstellung einer Kreislaufwirtschaft stellen damit einen grundlegenden Bezugsrahmen der *documenta fifteen* dar.

42 Vgl. *ruangrupa* (o. J.).

43 Vgl. *documenta fifteen* (o. J.a).

44 *documenta fifteen* (2019).

45 *documenta fifteen* (2020).

46 Vgl. *documenta fifteen* (o. J.b).

2.1 Ereignisse vor der Eröffnung der *documenta fifteen*

Ein knappes halbes Jahr vor der Eröffnung der *documenta fifteen* erscheint auf dem Blog des Kasseler Bündnisses gegen Antisemitismus (BgA)⁴⁷ am 7. Januar 2022 ein Beitrag mit dem Titel *Documenta fifteen: Antizionismus und Antisemitismus im lumbung*.⁴⁸ Der Text, den das BgA später noch ergänzt und überarbeitet, wird nach Aussagen des Bündnisses vor der Veröffentlichung an die Stadtverwaltung geschickt, bleibt allerdings unbeantwortet.⁴⁹ Er geht von einem am 8. Dezember 2021 in der *Hessischen/Niedersächsischen Allgemeinen* (HNA) erschienen Artikel aus, in dem von der Einladung des palästinensischen Kollektivs *The Question of Funding*⁵⁰ zur *documenta fifteen* berichtet wird – eines von 14 Kollektiven, die ihrerseits weitere 53 Künstler:innenkollektive und Einzelkünstler:innen zur Ausstellung einladen, die selbst wiederum Beteiligte zur Teilnahme aufrufen, bis letztlich um die 1.500 Künstler:innen an der *documenta* partizipieren. Der Sprecher von *The Question of Funding*, der palästinensische Künstler Yazan Khalili, ist bis 2019 Direktor eines nach dem Schriftsteller Khalil al-Sakakini (1878–1953) benannten Kulturzentrums in Ramallah im Westjordanland, dessen Direktorin von 2011 bis 2013 Lara Khaldi aus dem fünfköpfigen künstlerischen Team der *documenta fifteen* ist. Al-Sakakini wird im Bericht des BgA als arabischer Nationalist sowie NS-Sympathisant beschrieben.⁵¹ Das Bündnis konzentriert sich hier auf dessen Ablehnung eines jüdischen Staates in Palästina und seine positive Bezugnahme auf den Nationalsozialismus. 2005 unterzeichnet das Kulturzentrum in Ramallah den als ein Gründungsdokument der Bewegung Boycott, Divestment and Sanctions (BDS) verstandenen Aufruf *Palestinian Civil Society Calls*

47 Mit einem Bericht über das BgA Kassel in der HNA wird das 2009 gegründete Bündnis, als dessen Sprecher Jonas Dörge angeführt wird, im Spektrum der Antideutschen verortet und über diese Etikettierung als umstritten charakterisiert (Lohr 2022).

48 Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022a).

49 Ebd.

50 Busse (2021).

51 Das legt den Fokus auf einschlägige Positionierungen al-Skakinis, die u. a. von Tom Segev (2005) in der historischen Forschung nachgezeichnet wurden. Segev (2005, S. 504) konstatiert etwa: „Sakakini, der humanistische Erzieher, hoffte, das nationalsozialistische Deutschland werde die Briten schwächen und auf diese Weise Palästina von den Juden befreien. Deshalb unterstütze er die Nationalsozialisten.“ In seinem Tagebuch habe Sakakini Hitler als denjenigen idealisiert, der der Welt die Augen geöffnet und den Juden die Stirn geboten habe (ebd.). Das Bündnis gegen Antisemitismus in Kassel verwies unter anderem darauf, als es die Kritik äußerte (siehe Bündnis gegen Antisemitismus in Kassel 2022, nach Aktualisierung vom 16.01.2022).

for Boycott, Divestment and Sanctions against Israel sowie unter Khalilis Nachfolgerin dessen Aktualisierung 2020.⁵² Die BDS-Bewegung fordert den internationalen kulturellen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Boykott Israels.⁵³ Der Deutsche Bundestag erlässt 2019 einen rechtlich nicht bindenden Beschluss, nach der in Deutschland „keine Organisationen finanziell gefördert werden [sollen], die das Existenzrecht Israels in Frage stellen.“⁵⁴ Yazan Khalili, der beim britisch-israelischen Architekturtheoretiker und BDS-Unterstützer Eyal Weizman am Centre for Research Architecture, University of London studierte, fordert in einem literarischen Text von 2014 die Befreiung der Palästinenser:innen und Jüdinnen und Juden vom zionistischen Staat. „For the boycott movement to have a radical demand, a structural one, it must call for boycotting the Israeli state until it dismantles itself as a Jewish state, meaning that the Israeli is no longer ‘the Jew’.“⁵⁵ Die Recherche des BgA widmet sich der Nähe Khalilis und der einiger Mitglieder der Findungskommission, von *ruangrupa* und der künstlerischen Leitung sowie weiterer Künstler:innen der *documenta fifteen* zur BDS-Bewegung.⁵⁶ Demzufolge haben mehrere Akteure verschiedene offene

52 Vgl. Palestinian Civil Society Organisations (2005); Palestinian Human Rights Organizations Council (2020).

53 Die BDS-Bewegung gibt an, 2005 als zivilgesellschaftliche palästinensische Initiative gegründet worden zu sein, und geht auf ökonomische Boykottversuche der Arabischen Liga seit 1946 zurück. In Anlehnung an soziale Bewegungen, die sich durch Boykott-Aktionen ab den 1960er Jahren gegen die Apartheid in Südafrika engagierten, sehen Befürworter:innen der BDS-Bewegung im Boykott eine wirksame Methode des Protests gegen israelische Politik. Die Forderungen der Bewegung bleiben teils vage, z. B. wird häufig nicht expliziert, welches Gebiet als von Israel besetzt betrachtet wird. Kritiker:innen bewerten die Forderungen als Angriff auf die Existenz des jüdischen Staats und den Aufruf zur Isolation Israels als eine Aktualisierung der nationalsozialistischen Parole „Kauft nicht bei Juden!“. Manche von ihnen verwiesen darauf, dass der Boykott israelischer Künstler:innen oder Wissenschaftler:innen nicht zuletzt auch Regierungskritiker:innen und Aktivist:innen trifft, die sich für eine Zweistaatenlösung engagieren. Vgl. ausführlich Feuerherdt/Markl (2020).

54 Deutscher Bundestag (2020).

55 Khalili (2014). Khalili selbst betont, dass es sich bei seinem Text „nicht um ein politisches Programm, sondern um den Entwurf einer Utopie“ handele, „in der jüdische Israelis und Palästinenser in einem nichtstaatlichen Raum koexistieren.“ Zit. nach Croitoru (2022).

56 Vgl. Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022). Aus der Findungskommission hat Amar Kanwar 2013 einen Brief der indischen BDS-Bewegung (vgl. InCACBI 2013) und Charles Esche die Erklärung „Wir können nur ändern, was wir konfrontieren“ (vgl. Nothing Changed Until Faced 2020) unterzeichnet. Siehe dazu auch Fetscher (2022); Schindler (2022a).

Briefe, Erklärungen und Listen unterzeichnet.⁵⁷ Diese wenden sich gegen den BDS-Beschluss des Deutschen Bundestages, beklagen einen anhaltenden Genozid an Palästinenser:innen, beschreiben Israel als Kolonialmacht sowie Apartheidstaat, dessen Existenz beendet werden soll, oder rufen aktiv zum Widerstand gegen den israelischen Staat auf.

In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 10. Januar greift Christian Saehrendt früh die Kritik des Kasseler Bündnisses auf.⁵⁸ Er verbindet sie unter anderem mit jüngsten Vorwürfen wegen sexualisierter Gewalt gegen den taiwanesischen Künstler Sakuliu Pavavaljüng, dessen Teilnahme an der *documenta fifteen* bereits im Dezember 2021 vorläufig ausgesetzt wird.⁵⁹ Pavavaljüng ist später nicht mehr Teil der Großausstellung. In einem Kommentar in der *Zeit* mit dem Titel *Hat die Documenta ein Antisemitismusproblem?*⁶⁰ schreibt am 12. Januar dann auch Thomas E. Schmidt über die Hinweise des BgA und kontextualisiert sie mit „nazistischen Altlasten“⁶¹, die die jüngste Forschung zur Geschichte der *documenta* hervorgebracht hat. Zahlreiche deutschsprachige Medien wie *Die Welt*, *Die Bild*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *taz*, *die tageszeitung* oder *Der Spiegel* folgen.⁶² Am selben Tag veröffentlicht die künstlerische Leitung ein erstes kurzes *Statement zu Antisemitismusvorwürfen* und kündigt an, sich intensiv mit der Kritik auseinanderzusetzen. Anders als im Fall Pavavaljüngs, in dem die „Vorwürfe [der sexualisierten Gewalt] sehr ernst“ genommen und „die Informationslage sorgfältig und schnellstmöglich“⁶³ geprüft werden soll, weist sie in diesem Schreiben bereits jeglichen Vorwurf von sich. Natan Sznajder erklärt diese Abwehrhaltung später in Rekurs auf das psychoanalytische Konzept der Ambiguitätstoleranz von Else Frenkel-Brunswik mit einem Mangel einer solchen und daher damit, dass Antisemitismus als Vorwurf zurückgewiesen wird, weil er „nicht der Selbstbeschreibung des kuratorischen Teams [entspricht]: Diese feiern eher das Ende der westlichen autonomen Kunst

57 Vgl. ebd. Vier Mitglieder von *ruangrupa* haben im Frühjahr 2021 den antisemitischen *A Letter Against Apartheid* unterzeichnet, und auch der offene Brief *Wir können nur ändern, was wir konfrontieren* wurde von *ruangrupa*-Künstler:innen und Teilen des *documenta*-Beirats unterzeichnet. Vgl. e-flux (2021); Nothing Changed Until Faced (2020).

58 Saehrendt (2022).

59 *documenta fifteen* (2021).

60 Schmidt (2022).

61 Ebd.

62 Vgl. u. a. Fanizadeh (2022); Busse (2022); Briegleb (2022).

63 *documenta fifteen* (2022a).

und sehen sich in einer progressiven Tradition des politischen Aktivismus, dem sie einen künstlerischen Ausdruck verleihen.“⁶⁴

Angesichts der Vorwürfe verpflichtet sich die *documenta* auf die Kunst- und Wissenschaftsfreiheit und einen diskriminierungssensiblen Konsens, indem sie die „Forderung der Freiheit von Kunst und Wissenschaft und [...] das Anliegen, Antisemitismus, Rassismus, Rechtsextremismus, gewaltbereitem religiösem Fundamentalismus sowie jeder Art von Diskriminierung entschieden entgegenzutreten“⁶⁵, unterstützt. Anhand öffentlicher Äußerungen einzelner Kulturproduzent:innen recherchiert, beschreibt und verurteilt der Beitrag des BgA die Popularität antiisraelischer Haltungen in einem sich betont politisch gebenden Kunstfeld und kritisiert die Zusammenarbeit mit diesen im Rahmen der *documenta*. Obgleich Forderungen, die eine Freiheit von Kunst oder Wissenschaft betreffen, sich hier nicht finden, wird dieser Eindruck im Statement der *documenta* evoziert.

Christian Geselle (SPD), zu diesem Zeitpunkt Aufsichtsratschef der *documenta GmbH* und Kasseler Oberbürgermeister (2013–2023), sucht nach ersten Medienberichten unter anderem Kontakt zu Mitgliedern der Jüdischen Gemeinde Kassel und der Bildungs- und Begegnungsstätte Sara Nussbaum Zentrum für jüdisches Leben, die nach antiisraelischen Demonstrationen in der Kasseler Innenstadt 2014 von Ilana Katz gegründet und nach der Holocaustüberlebenden Sara Nussbaum benannt wurde.⁶⁶ Am 19. Januar 2022 veröffentlicht Geselle eine erste Stellungnahme und verweist wiederum auf die Freiheit der Kunst.⁶⁷ Die *documenta* sei eine „internationale Kunstschau, die nicht allein die deutsche Sicht auf Vermittlung künstlerischer Positionen, sondern gerade die internationale Sicht zum Gegenstand hat. [...] Die Freiheit der Kunst zu wahren und zu verteidigen ist [...] Aufgabe aller, die an die Werte unserer freiheitlichen demokratischen Grundordnung glauben. Eine Überprüfung [...] darf es nicht geben [...]“⁶⁸ Auf die Rechercheergebnisse des BgA geht er nicht ein. Das Statement legt nahe, dass Antisemitismus respektive dessen Kritik ein spezifisch deutsches Phänomen seien, beides erscheint als eine Frage der Perspektive.

Daran knüpft der Provinzialismusvorwurf an, der im Kontext von Antisemitismuskritik in Deutschland seit einer Weile regelmäßig vorgebracht

64 Sznajder (2023), S. 24; Sternfeld (2024); zum Konzept der Ambiguitätstoleranz Frenkel-Brunswik (1949).

65 *documenta fifteen* (2022a).

66 Vgl. Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben in Kassel (o. J.).

67 Pressestelle der Stadt Kassel (2022).

68 Ebd.

wird. Demnach stehe fortgesetzter ‚Schuldskult‘ als Ausdruck einer nicht aufgearbeiteten deutschen Geschichte, so fassen es der Journalist Jonathan Guggenberger und die Autorin Dana von Suffrin, „einer diversifizierten Kunstwelt entgegen, deren moralisch politischer Anspruch nicht der Erinnerung an den Holocaust, sondern der Sichtbarmachung des marginalisierten globalen Südens verpflichtet sei.“⁶⁹

Mit dem Status der *documenta* als internationaler Kunstschau scheint Provinzialität nicht oder nur schwer vereinbar. Schließlich strebt sie programmatisch danach, Grenzen zu überwinden: „Mit dem indonesischen Künstlerkollektiv *ruangrupa* kuratieren 2022 zum ersten Mal Vertreter aus Asien die *documenta*, die auch die Perspektive des globalen Südens berücksichtigen. Dabei sind unter anderem die Hinterfragung von Machtverhältnissen und dekoloniale Ansätze zentrale Gegenstände.“⁷⁰ Aus den gegenläufigen Sinnhorizonten von Provinzialität und Dekolonialität lässt sich ein vermeintlicher Widerspruch zwischen Antisemitismuskritik und dekolonialen sowie machtkritischen Ansätzen, Weltoffenheit und den Perspektiven eines sogenannten globalen Südens herleiten.⁷¹ Jüdinnen und Juden haben darin als diskriminierte Minderheit in der Diaspora keinen Platz.

Noch am selben Tag erscheint eine weitere Stellungnahme der *documenta*, die erneut primär Kunst- und Wissenschaftsfreiheit adressiert. Die Aufgabe der Schau sei es, Räume für unabhängige und konträre Diskurse zu öffnen. Der Kunst- und Kulturbetrieb biete „Freiraum, um die Toleranz von Ambiguitäten – auch spekulativ, experimentell oder assoziativ – zu erproben und zu verhandeln, wie wir miteinander leben wollen.“⁷² Die Kritik an BDS-nahen künstlerischen Positionen wird als verfälschender Bericht und rassistische Diffamierung – ein schwerwiegender Vorwurf – bezeichnet.⁷³

69 Guggenberger/Suffrin (2024a), S. 69; siehe dazu auch Stosberg (2025), hier besonders S. 67f.

70 Pressestelle der Stadt Kassel (2022).

71 Mendel und Bude (2025, S. 9) weisen dementsprechend darauf hin, dass der ‚globale Süden‘ von der *documenta fifteen* als „leerer Signifikant“ gehandelt werde, „in den man offenbar alles Mögliche an Systemkritik, Zivilisationserschöpfung und Kulturpessimismus hineinprojizieren“ könne.

72 *documenta fifteen* (2022b).

73 Im BgA-Text finden sich auf eine als kulturalistisch-essenzialisiert kritisierte Praxis gerichtete polemisch-karikierende Formulierungen, die selbst als kulturalistisch-essenzialisierend und damit latent kulturell rassistisch interpretiert wurden, etwa mit Blick darauf, wie die Praxis des *lumbung* verhandelt wird: „was kein alkoholisches Mischgetränk“ sei, aber „zur dörflichen Kultur Javas wie das Lynchen des chinesischen Krämers“ gehöre (Bündnis gegen Antisemitismus Kassel 2022).

Er verhindere einen kritischen Dialog und produktive Debatten. Das Statement erwähnt die Rechercheergebnisse des BgA nicht und spart damit aus, dass die bereits 2019 vom Bundestag mit einer Resolution als antisemitisch eingestufte BDS-Bewegung den Boykott israelischer Künstler:innen und Wissenschaftler:innen aufgrund ihrer Herkunft fordert und damit Dialoge und Debatten pauschal untergräbt. Auf diese Weise werde versucht, so schreiben Leon Kahane und Fabian Bechtle bereits 2020, „eine durch BDS eskalierte Debatte durch Deeskalationsforderungen an die Seite derer, die BDS als antisemitisch erkennen, zu befrieden. Das Prinzip von Ursache und Wirkung wird so ad absurdum geführt.“⁷⁴

Am 26. Januar schreibt Eva Menasse in der *Zeit* von „Antisemitismus-Keulen“, die symbolpolitisch gegen Kritiker:innen der israelischen Regierung geschwungen werden und „gleichbedeutend mit dem Vorwurf der Kinderschändung“ seien.⁷⁵ Unter dem Arbeitstitel *We need to talk! Art – Freedom – Limits* wird vonseiten der *documenta* ein internationales Expert:innenforum angekündigt, das im Rahmen einer Veranstaltungsreihe „Stimmen aus verschiedenen Bereichen, darunter Kolonialismus- und Rassismusforschung, Land Right Studies, Indigenous Studies, Holocaust- und Antisemitismusforschung, Recht, Medien sowie Kunst und Kultur“, zusammenbringen will, „um das Grundrecht der Kunstfreiheit angesichts von steigendem Rassismus und Antisemitismus und zunehmender Islamophobie zu diskutieren.“⁷⁶ Seitens der *documenta* wird die Diskussion auf diese Weise immer mehr als eine Auseinandersetzung um Kunstfreiheit gerahmt und in einem auf verschiedene Diskriminierungsphänomene abstrahierten Diskurs verortet und verallgemeinert.

74 Kahane/Bechtle (2020), S. 87.

75 Menasse (2022a). Damit wird über die Metaphorik implizit an die von Martin Walser geprägte Sinnfigur der „Moralkeule Auschwitz“ angeschlossen, siehe dazu Kapitel 4.10. Im Dezember 2025 schmückt Menasse (2025) diesen Popanz einer durch die autoritär-repressive Lust am Antisemitismusvorwurf fundierten regredierenden Debatte auratisch und metaphorisch hochtrabend aus. Sie etabliert mit dem „A-Vorwurf“ bzw. dem „A-Wort“ analog zum „N-Wort“ einen in Richtung sprach- und gesinnungsethischer Interventionen weisenden vermeidenden Euphemismus, relativiert durch die andeutende Aussparung Antisemitismus als empirisches Phänomen und verschiebt das Problem auf ein Diskursphänomen, das sie mit dem „A-Vorwurf“ u. a. als Ausdruck einer „mediale[n] Massenhysterie“, „galoppierende[n] Inflation“ und eines „kaputte[n] Apparat[s]“ (ebd.) kritisiert.

76 *documenta fifteen* (2022b).

Anfang Februar 2022 wird vermehrt Kritik am BgA laut. Die *HNA* titelt „So umstritten ist das BgA“⁷⁷, die *Süddeutsche Zeitung* attestiert dem Bündnis bereits im Januar einen „anti-islamischen Grundtenor.“⁷⁸ Auch die Chefredakteurin des Kunstmagazins *monopol* Elke Buhr, die weder nachweisliche Expertise zu Antisemitismus oder Nahostkonflikt noch zur Boykottbewegung BDS hat, beschreibt die Vorwürfe als übertrieben: „Ein medial aufgeblasenes Phänomen, was man eigentlich hoffentlich bald wieder vergessen hat.“⁷⁹ Viele Künstlerinnen und Künstler stünden der BDS-Kampagne nahe oder lehnten sie zumindest nicht ab – damit müsse man einen Umgang finden, so Buhr.⁸⁰ Sie beklagt, dass es zu wenig darum gehe, was auf der *documenta* gezeigt werde. Aus der Sicht einer Kunstkritikerin ist das plausibel. Zugleich geht es am Anliegen der Kritiker:innen vorbei, denen es zu diesem Zeitpunkt weniger um Kunstwerke als um politische Äußerungen und Handlungen von Künstler:innen und Kurator:innen sowie politischen Akteuren geht. Buhr sieht die Bundestagsresolution, aber nicht Antisemitismus und Israelfeindlichkeit als Hindernis eines Dialogs mit Akteur:innen aus dem ‚globalen Süden‘, aus islamischen Ländern und arabischen Staaten:⁸¹ „Sie haben im Zweifelsfall eine Haltung, die auch

77 Siehe Lohr (2022a). Der Artikel zeichnet sich darüber hinaus durch krude Thesen und mangelhaftes Wissen zur Geschichte der Linken in Deutschland aus. So wird dort auf nicht näher bestimmte „Kritiker“ und ominöse „Kenner“ verwiesen, die „das Bündnis bei den Antideutschen [verorten]. So wird jene Strömung der politischen Linken genannt, die sich nach der deutschen Einheit abgespalten hat.“ Antideutsche, so wird hier etwa fälschlicherweise behauptet, wenden sich gegen jeden Nationalismus, außer den Nationalismus Israels.

78 Briegleb (2022). Wiederholt wird später auf die Aussagen des Historikers Ulrich Schneider aus der *HNA* (Lohr 2022) vom 2. Februar verwiesen, um dem BgA anti-muslimischen bzw. antipalästinensischen Rassismus zu attestieren. Ihm zufolge geht es dem Bündnis „darum, Menschen zu denunzieren, die die Besatzungspolitik Israels kritisch sehen. Der pauschale Vorwurf des Antisemitismus wird bei ihnen bewusst als Totschlagargument eingesetzt.“ Dabei bleibt unerwähnt, dass der Generalsekretär der Internationalen Föderation der Widerstandskämpfer (FIT) – Bund der Antifaschisten und damaliger Bundessprecher der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes – Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten (VVN-BdA) sich damit auch selbst verteidigt: Schneider ist Autor der antiimperialistischen DKP-Wochenzeitung *unsere zeit*, die Israel vorwiegend als ein imperialistisches Gebilde versteht, und bekannt für seine Verbindungen zum antizionistischen Kasseler Friedensforum. Vgl. dazu u. a. Schneider (2020); Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2020).

79 Elke Buhr, zit. nach Deutschlandfunk Kultur (2022a).

80 Ebd.

81 Vgl. Deutschlandfunk Kultur (2022a).

kritisch dem Staat Israel gegenüber ist“⁸², so Buhr, die damit ‚israelkritische‘ Haltungen in das Spektrum des Meinungspluralismus einordnet sowie argumentativ an die *Initiative GG 5.3* anknüpft. Sie schlussfolgert: „Wenn das ausgeschlossen wird, dann kann man solche internationalen Ausstellungen gar nicht machen.“⁸³ Insofern sie hier antisemitische unter kritische Positionen zu subsumieren scheint, kommt darin eine Verwechslung von legitimer Kritik an der Politik der israelischen Regierung und Antisemitismus bzw. eine mangelnde Trennschärfe zum Ausdruck – etwas, wovor gerade BDS-nahe Positionen regelmäßig warnen.

Mittel April wird das Konzept für die Veranstaltungsreihe *We need to talk!* bekannt gegeben. In drei Gesprächsforen soll ab 8. Mai 2022 die „Rolle von Kunst und Kunstfreiheit angesichts von wachsendem Antisemitismus, Rassismus und zunehmender Islamophobie“⁸⁴ diskutiert werden. Als Redner:innen bekannt gegeben werden Schirin Amir-Moazami, Omri Boehm, Marina Chernivsky, Manuela Consonni, Nikita Dhawan, Diedrich Diederichsen, Sultan Doughan, Sarah El Bulbeisi, Anselm Franke, Raphael Gross, Teresa Koloma Beck, Meron Mendel, Ben Miller, Nicolas Siepen, Cihan Sinanoğlu, Hito Steyerl, Natan Sznajder, Hannah Tzuberi, Mezna Qato und Eyal Weizman. Die Veranstaltungen werden mit dem Ziel angepriesen, „die Rahmenbedingungen für eine multiperspektivische Debatte jenseits einseitiger Antagonismen [zu] schaffen“, so *documenta*-Geschäftsführerin Sabine Schormann. Sie konturierte einen Rahmen in idealisierender Manier, in dem „Widersprüche ausgehalten und produktiv diskutiert werden können.“⁸⁵ Die geplanten Themen der drei Panels lauten „Antisemitismus und Rassismus in Deutschland heute“ (08.05.2022), „Zur Rolle von Antisemitismus und Anti-Antisemitismus im postkolonialen Diskurs“ (15.05.2022) sowie „Was ist Anti-Muslimischer und Anti-Palästinensischer Rassismus“ (22.05.2022).⁸⁶

Wenig später wird öffentlich, dass Josef Schuster in einem Brief an Kulturstaatsministerin Claudia Roth (Grüne) kritisiert, trotz Nachfragen nicht in die Planung der Reihe miteinbezogen worden zu sein. Auch der Dachverband der jüdischen Gemeinschaft sei nicht eingebunden worden. Angesichts der angekündigten Teilnehmer:innen, von denen einige für ihre antiisraelische Haltung bekannt sind, äußert der Präsident des Zentralrats

82 Elke Buhr, zit. nach ebd.

83 Elke Buhr, zit. nach ebd.

84 *documenta fifteen* (2022c).

85 Sabine Schormann, zit. nach Jüdische Allgemeine (2022).

86 *documenta fifteen* (2022c).

der Juden in Deutschland Besorgnis über eine voreingenommene Einladungs politik.⁸⁷ Roth, die 2019 nicht für den BDS-Beschluss des Bundestags stimmte, versichert daraufhin, dass Antisemitismus auf der *documenta* keinen Platz habe, informiert aber nicht darüber, wie dies garantiert werden kann.⁸⁸ Am 4. Mai wird bekannt gegeben, dass die geplante Veranstaltungsreihe „nach Rücksprache mit verschiedenen Teilnehmer:innen“ noch vor dem ersten Termin vorläufig ausgesetzt werde, mit der Begründung, dass man die Ausstellung erst einmal „für sich sprechen lassen“ wolle, „um die Diskussion dann auf dieser Basis sachgerecht fortzusetzen.“⁸⁹ „Die bisherigen Ansätze sollen als verändertes Format vor Ort in Kassel während der *documenta fifteen* weiterentwickelt werden. Das gibt auch Gelegenheit, auf Bedenken eingehen zu können, die in den vergangenen Tagen öffentlich wurden.“⁹⁰ Dies suggeriert, die Absage hänge mit Schusters Brief an Roth zusammen, und schreibt die Verantwortung für das Scheitern der Reihe implizit dem Zentralrat zu.

Mehrere Medien greifen das auf. Die *FAZ* schreibt: „Grund ist die Kritik des Zentralrats der Juden.“⁹¹ Schuster reagiert: Die Absage sei „alleinige Entscheidung der Documenta-Verantwortlichen.“⁹² Gegenüber der Welt führt er aus: „Wir hatten im Vorfeld in Gesprächen signalisiert, dass wir gerne beratend zur Verfügung stehen, wurden aber letztlich in die Konzeption nicht einbezogen, sondern vor vollendete Tatsachen gestellt. Unsere Kritik am Konzept haben wir in einem internen Brief an Kulturstatsministerin Claudia Roth thematisiert. Warum wir eine Verantwortung für die Absage haben sollten, erschließt sich mir nicht.“⁹³ Die Behauptung, „wegen der Kritik an der Zusammensetzung der RednerInnen [sei] es nicht gelungen, einen Raum zu schaffen, der nicht schon im Vorfeld zu stark belastet war“⁹⁴, und also die Übertragung der Verantwortung am Scheitern der Reihe an den Zentralrat der Juden werden bis heute zur Deutung der Geschehnisse herangezogen.

In einem offenen Brief, den *ruangrupa*, das künstlerische Team der *documenta fifteen* und einige der Kurator:innen des gescheiterten Forums am

87 Jüdische Allgemeine (2022a).

88 Berliner Zeitung (2022a).

89 Vgl. *documenta fifteen* (2022d).

90 Ebd.

91 Hanschke (2022).

92 Josef Schuster, zit. nach Poschardt (2022).

93 Ebd.

94 Seidenschnur/Buschkamp (2025), S. 305.

9. Mai 2022 in der *Berliner Zeitung* veröffentlichen, weisen sie die Hinweise und Befürchtungen, es könnte auf der *documenta* zu Antisemitismus kommen, als Gerücht und Vorwürfe zurück und schreiben, die Reihe sei auch deshalb abgesagt worden, weil „einige das Gespräch mit bestimmten, in der Fachdiskussion anerkannten Wissenschaftler:innen nicht führen möchten.“⁹⁵ Die Autor:innen, die mit dem Artikel in der *Berliner Zeitung* ihre genaue Kenntnis der deutschen Debattenlandschaft zu Antisemitismus demonstrieren, sehen keine Verantwortung bei sich: „Das vorläufige Scheitern des Forums ist“, so die Verfasser:innen, „ein Scheitern des deutschen Diskurses zu Antisemitismus und Rassismus.“⁹⁶ Auch nachdem medial diskutiert wird, dass zur *documenta* keine jüdisch-israelischen Künstler:innen eingeladen worden sein sollen,⁹⁷ und zunehmend von einem *silent boycott* die Rede ist, konstatiert Ayse Güleş, Mitglied des Artistic Team, gegenüber der *HNA*, die „Unterstellung eines israelfeindlichen Antisemitismus werde von außen an die Ausstellung herangetragen, der Antisemitismusvorwurf sei überhaupt nicht aus den Kunstwerken selbst abzuleiten.“⁹⁸

Ruangrupa, die künstlerische Leitung sowie beteiligte Kurator:innen und Künstler:innen sehen sich vielmehr als Opfer einer rassistischen Diffamierungskampagne. Als am 31. Mai bekannt wird, dass kurz zuvor in den *documenta*-Ausstellungsort WH22 in der Werner-Hilpert-Straße 22 in Kassel eingebrochen wurde – dort soll auch das Kollektiv *The Question of Funding* ausstellen –, verstärkt sich diese Lesart. An den Wänden im Erdgeschoss, im Treppenhaus und im 2. Obergeschoss der Location, wo sich auch die bekannte Kasseler Lolita Bar befindet, tauchen Tags wie „187“ und „PERALTA“ auf. In einer Pressemitteilung heißt es, *ruangrupa* und das Künstlerische Team der *documenta fifteen* betrachten die Taten als politisch motivierte Drohung: „187“, in Deutschland den meisten durch die Hamburger Hip-Hop-Gruppe 187 Strassenbande bekannt, verweise auf den California Penal Code bei Mord, den Paragraphen 187, der in Teilen der Jugendszene als Chiffre für Morddrohung gelte. ‚Peralta‘ könne als Anspielung auf den Namen von Isabelle Peralta gelten, die Leiterin einer rechtsextremen Jugendorganisation in Spanien.⁹⁹ Das suggeriert die Ausweitung einer rassistischen Diffamierungskampagne hin zu tätlichen

95 Ruangrupa u. a. (2022).

96 Ebd. (2022).

97 Verantwortlichen zufolge waren sowohl jüdische als auch jüdisch-israelische Künstler:innen Teil der *documenta fifteen*, wollten aber nicht namentlich genannt werden.

98 Zitiert nach Busse/Fraschke/Ammermüller (2022).

99 *documenta fifteen* (2022n).

Angriffen durch potenzielle Rechtsextreme. Der Philosoph Oliver Marchart weist später an mehreren Stellen darauf hin, dass in der Werner-Hilpert-Straße in derselben Sprayfarbe auch Smileys oder der Schriftzug THC, der Tag für Cannabis, zu finden sind. Die spanische Faschistin Peralta wiederum sei in Deutschland im Grunde unbekannt. Es handle sich wohl eher um einen Hinweis auf das gleichnamige Streetwear- und Skateboard-Label.¹⁰⁰ Viel wahrscheinlicher als ein rechtsextremer Überfall ist demnach, dass die Tags einer jugendlichen Sprayer-Szene und damit dem lokalen subkulturellen Milieu zugeordnet werden können. In der deutschen Presse wird der Vorfall ebenso wie von der Kasseler Stadtverwaltung benutzt, um Kritik an der *documenta* abzuwehren. „These critics, it was implicitly insinuated, were responsible for a climate in which the life of documenta artists was supposedly put in danger“¹⁰¹, so Marchart.

Reproduziert wird das auch im Statement von Oberbürgermeister Geselle, in dem er sich auf die „Fürsorgepflicht“¹⁰² der Stadt Kassel als Gastgeberin beruft und vor allem Sorge um das Image des Standorts erkennen lässt: „Diskussionen rund um die documenta fifteen zu führen ist das eine, Künstlerinnen und Künstler durch Straftaten einschüchtern zu wollen, geht jedoch weit über das Tragbare hinaus und beschädigt das Bild der Stadt Kassel als Ort der Kunstfreiheit und Gastgeberin für Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt.“¹⁰³ Auf diese Weise, so schlussfolgert später Maria Neumann, können sich kommunalpolitische Akteur:innen auf die Rolle der Stadt als Gastgeberin berufen „und gleichzeitig für die documenta ein[t]reten, ohne das Vorgehen *ruangrupas* oder *Taring Padi*s explizit entschuldigen zu müssen.“¹⁰⁴ Auch Yazan Khalili bejaht in einem Interview in der *Berliner Zeitung* die Frage danach, ob der Vandalismus-Fall Produkt einer Kampagne gegen *ruangrupa* und *The Question of Funding* sei: „Auf jeden Fall. Es war eine Folge der rassistischen Behauptungen [...]. Was wir hier sehen, ist ein Akt politischer Aufwiegelung.“¹⁰⁵ Insinuiert wird damit, so Oliver Marchart, dass es einen direkten kausalen Zusammenhang zwischen der Kritik an der BDS-Bewegung und tätlichen Übergriffen gebe.¹⁰⁶

100 Marchart (2022), S. 116–117.

101 Ebd., S. 117.

102 Neumann (2025), S. 235.

103 Christian Geselle, zit. nach Hessische/Niedersächsische Allgemeine (2022).

104 Neumann (2025), S. 236.

105 Hauenstein (2022).

106 Marchart (2022), S. 117.

Für die Frage danach, warum auf der *documenta fifteen* keine jüdischen Israelis ausstellen, scheint sich zu diesem Zeitpunkt kaum jemand zu interessieren. Catrin Lorch schreibt mit Blick auf Antisemitismus, BDS und Israelfeindlichkeit in der *Süddeutschen Zeitung* vielmehr von einem neuen Bekenntniszwang, der sie „an die nach Joseph McCarthy benannte Ära in den USA“¹⁰⁷ erinnere: In der Zeit des sogenannten McCarthyismus habe der Verdacht, mit dem Kommunismus zu sympathisieren, ausgereicht, um staatliche Repressionen zu erfahren. Wie hier suggeriert wird, geht die Bedrohung der Kunstfreiheit demnach nicht vom Antisemitismus und der Israelfeindlichkeit jener Boykottbewegungen aus, die israelische Künstler:innen sowie Wissenschaftler:innen systematisch aus dem internationalen Betrieb ausschließen wollen, sondern von der Kritik am Antisemitismus selbst. Das ändert sich für kurze Zeit am Eröffnungswochenende der *documenta*, mit dem sich die Auseinandersetzung um die BDS-Nähe einzelner Beteiligter hin zu einer Debatte um antisemitische Topoi in Bildern und Kunstwerken selbst verschiebt.

2.2 Ereignisse während der Laufzeit der *documenta fifteen*

Vom 15. bis zum 17. Juni 2022 findet in Kassel die Preview der *documenta fifteen*, also die Vorbesichtigungstage für Presse und Fachpublikum, statt. „Beim ersten Rundgang über die Documenta“, stellt der Kunstkritiker Niklas Maak am 17. Juni in der *Frankfurt Allgemeine Zeitung* fest, ist „rein gar nichts zu sehen, was die Befürchtungen [des Antisemitismus] bestätigen würde.“¹⁰⁸ Am selben Tag taucht an den Säulen des Fridericianums, die vom rumänischen Künstler Dan Perjovschi im Sinne der *Columna* (lat. für Säule) und damit als Säulenzeitschrift oder Kolumne genutzt werden sollen,¹⁰⁹ ein Schriftzug auf: „Decolonize The Country We Are not Allowed to Name.“¹¹⁰ Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Debatte um israelbezogenen Antisemitismus im Kunstfeld sowie dem virulenten und dem Status quo widersprechenden Narrativ, in Deutschland dürfe keine Kritik am Staat Israel geäußert werden, lässt sich eine Bezugnahme auf den jüdischen Staat annehmen. Ihm wird auf diese Weise „eine besondere Macht zu[geschrieben], die bereits das Sprechen und auch jegliche Kritik

107 Lorch (2022a).

108 Maak (2022).

109 Ruangrupa (2022b), S. 90 f.

110 RIAS Hessen (2023), S. 12.

über die Nation angeblich restriktiere“¹¹¹, heißt es später im Bericht der Recherche- und Informationsstelle Antisemitismus (RIAS) Hessen. Kritik am Staat Israel werde demnach zensiert, wobei im Unklaren bleibt, von wem diese Zensur wie ausgeübt wird. Folgt man dem Feindbild von Israel als einer illegitimen Kolonialmacht, wie sie in postkolonialen Diskursen vermehrt hervorgebracht wird, kann die hier geforderte Dekolonisierung in letzter Konsequenz das Ende des jüdischen Staates implizieren.¹¹² Im Kontext postkolonialer Theorien und zeitgenössischer dekolonialer Diskurse scheint die Aussage des Schriftzugs damit unmittelbar verständlich, bleibt gleichzeitig aber vage genug, um sich dem Vorwurf des israelbezogenen Antisemitismus entziehen zu können.¹¹³

Am 18. Juni kritisiert Bundespräsident Frank Walter Steinmeier in seiner Eröffnungsrede die Verantwortlichen der *documenta fifteen*. Ihm gilt es als „verstörend“, dass es keine jüdisch-israelischen Beiträge gibt. Das sogenannte Infragestellen des Existenzrechts des jüdischen Staates sei für ihn nicht hinnehmbar, weshalb er erwogen habe, der Eröffnung fernzubleiben.¹¹⁴ Elke Buhr charakterisiert Steinmeiers Rede in der *monopol* als einen „Skandal“.¹¹⁵ Den vermeintlichen Boykott jüdisch-israelischer Künstler:innen kommentiert sie mit der zynischen Frage danach, ob „ab jetzt jede Gruppenausstellung in Deutschland eine entsprechende Quote einhalten“¹¹⁶ müsse, man sei hier ja nicht bei der UNO-Vollversammlung. Dabei geht es nicht um die Repräsentation von Nationalitäten, Religionen oder ethnische Gruppen. Vielmehr sind staatlich finanzierte Institutionen in Deutschland per Allgemeinem Gleichstellungsgesetz (AGG) zu Recht verpflichtet, Diskriminierung aufgrund von Alter, Herkunft, Religion oder Geschlecht zu verhindern, worunter auch der Ausschluss von Künstler:innen aufgrund der israelischen Staatsbürgerschaft und/oder ihrer Zugehörigkeit zum Judentum fällt.

Am selben Tag findet eine vom BgA Kassel gemeinsam mit der Kölner Aktivistin Malca Goldstein-Wolff organisierte Demonstration mit rund 100 Teilnehmer:innen statt. Die „Kundgebung gegen die Präsentation antizionistischer und antisemitischer Agitatoren auf der *documenta fifteen*“¹¹⁷ kritisiert die Zusammenarbeit mit antizionistischen Künstler:innen

111 Ebd.

112 Vgl. dazu ausführlich Elbe (2024a).

113 Siehe Bergmann/Erb (1986); Beyer/Krumpal (2010); Winter (2018).

114 Vgl. Steinmeier (2022).

115 Vgl. Buhr (2022a).

116 Ebd.

117 BgA Kassel (2022b).

und Aktivist:innen. Um deren Kunstwerke geht es dabei zunächst nicht. Neben dem hessischen FDP-Landtagsabgeordneten Dr. Stefan Naas spricht Daniel Kohn von der WerteInitiative jüdisch-deutsche Positionen sowie ein Vertreter der ideologiekritischen Gruppe Thunder in Paradise aus Frankfurt.¹¹⁸ Beteiligt sind auch das Junge Forum der Deutsch-Israelischen Gesellschaft Kassel und die Junge Union, die Gruppe AG Antifa Halle und das Bündnis gegen Antisemitismus Kiel.¹¹⁹

Zugleich findet die von der Deutsch-Palästinensischen Gesellschaft organisierte „Kundgebung gegen die israelische Unterdrückungs- und Apartheidpolitik“¹²⁰ auf dem Opernplatz in der Kasseler Innenstadt statt, an der sich das indonesische Kunstkollektiv *Taring Padi* mit sogenannten Wayang Kardus, Puppen aus recyceltem Papier, beteiligt. Abbildung 1 zeigt die Kundgebung, auf der Banner mit der Aufschrift „Israel = Apartheidstaat“ und ein Protestschild mit dem Slogan „NO ONE IS FREE UNTIL WE ARE ALL FREE“ gezeigt werden. Im Bildvordergrund lässt sich ein Tisch mit einer israelfeindlichen Landraubkarte erkennen.¹²¹



Abbildung 1: Antiisraelische Demonstration am 18. Juni 2022 auf dem Opernplatz in der Kasseler Innenstadt anlässlich der Eröffnung der documenta fifteen

Der RIAS-Hessen-Bericht zur *documenta fifteen* verweist auf eine *documenta*-Künstlerin, die ein Schild mit dem Schriftzug „Free Palestine from

118 Vgl. Thunder in Paradise (2022).

119 Eine vollständige Dokumentation aller Redebeiträge findet sich auf dem Blog des BgA Kassel (2022b).

120 Deutsch-Palästinensische Gesellschaft e. V. (2022).

121 Vgl. Bernstein (2021).

German Guilt“ trägt – ein Slogan, der schon im Mai 2021 auf einem Plakat in Berlin-Friedrichshain stand.¹²² Teil der Kundgebung ist der Recherche-stelle zufolge auch ein Transparent mit der Aufschrift „Against Anti-Palestine Racism“, Teilnehmer:innen sollen „Fuck Zionism“ skandiert haben.¹²³ Am linken Bildrand ist zudem eine Pappfigur zu sehen, die an ein von Karl Koehler gemeinsam mit Stephen und Victor Ancona entworfenes Propagandaplakat der Alliierten von 1942 angelehnt ist. Es zeigt einen Militär mit Hakenkreuzemblem, in dessen Monokel sich die Silhouette eines Gehängten spiegelt. Das Plakat trägt den Schriftzug „This is the Enemy“ (Abb. 2). In Kassel wird diese Figur (Abb. 3) von jemandem getragen, der im Chor mit anderen, so berichtet RIAS, „Free Palestine now! End Israeli Apartheid“ und den mittlerweile in manchen Bundesländern verbotenen Slogan „From the river to the sea, Palestine will be free“ ruft.¹²⁴ Im Kontext dieser Kundgebung suggeriert diese explizite Referenz mittels Pappfigur auf die Propaganda der Alliierten eine Gleichsetzung Israels mit dem NS-Regime, was einer antisemitischen Täter-Opfer-Umkehr entspricht, oder diffamiert die Kritik an BDS und Antizionismus als eine Feindbildbestimmung in der Tradition der Alliierten.¹²⁵



Abbildung 2: Karl Koehler, Victor Ancona, Stephen Ancona: *This is the Enemy*, 1942. Offset lithograph, 87,0 × 60,3 cm



Abbildung 3: Pappfigur in Anlehnung an das Plakat von Koehler und Ancona

122 Siehe Amadeu Antonio Stiftung (2021).

123 Vgl. RIAS Hessen (2022), S. 24.

124 Ebd.

125 Ebd.

Taring Padi: People's Justice

Am Sonntag nach der Preview, dem 19. Juni 2022, wird am offiziellen Eröffnungswochenende auf dem weitläufigen Friedrichsplatz in Kassel das 8 × 12 Meter große Banner *People's Justice* (2002; indon. *Keadilan Rakyat*) des indonesischen Kunstkollektivs *Taring Padi* enthüllt. Die Verspätung wird unter anderem mit notwendigen Restaurationsarbeiten begründet. Wie üblich ist der Großteil der Journalist:innen zu diesem Zeitpunkt bereits abgereist.¹²⁶ Aufgrund seines umfangreichen Bildpersonals wird das folkloristische Tuchbild vor dem Fridericianum, einem Hauptspielort der *documenta*, vielerorts als Wimmelbild beschrieben. Das Banner, das um Hunderte karikierender Pappfiguren auf der freien Fläche vor dem tragenden Gerüst ergänzt wird, zeichnet sich durch eine triptychale Struktur aus und folgt damit einem klassischen Formular der Kunst: Farblich und inhaltlich stehen sich zwei konträre Bildprogramme gegenüber. Wie Flügel-türen rahmen sie einen dritten, überhöhten Mittelteil, in dessen oberer Hälfte in der Tradition klassischer Visionen eines christlichen ‚Jüngsten Gerichts‘ ein siebenköpfiger Rat an einem runden Tisch zu Gericht sitzt (Abb. 4).

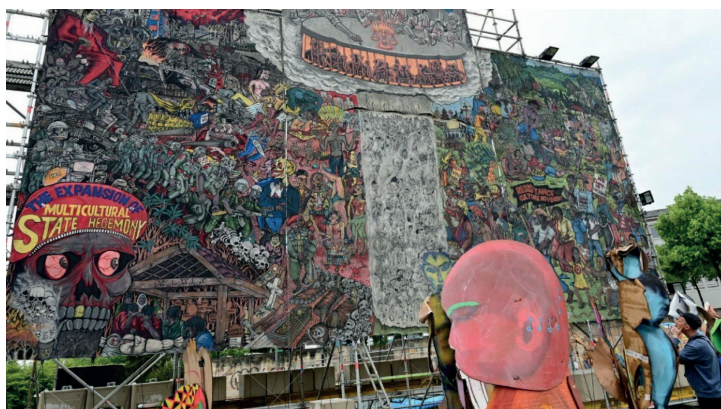


Abbildung 4: *Taring Padi: People's Justice*

Der Kunsthistoriker Michael Diers vergleicht diese Darstellung des Weltgerichts mit einem italo-byzantinischen Mosaik aus dem 12./13. Jahrhun-

126 documenta fifteen (2022g).

dert an der Westwand der Basilika Santa Maria Assunta Torcello (Abb. 5 und 6).¹²⁷



Abbildung 5: Weltgerichtsmosaik, Santa Maria Assunta (Torcello)



Abbildung 6: Weltgerichtsmosaik, Santa Maria Assunta (Torcello), Detail

Der Bildaufbau des rund 100 Quadratmeter großen Banners referiert auf dessen Titel, der übersetzt ‚Gerechtigkeit des Volkes‘ bzw. ‚Volksgerecht‘ bedeutet. Obgleich das Tuchbild nicht als klassisches Klappmedium konzipiert ist, folgt seine hybride Objektform dem Aufbau christlicher Klapp- oder Wandelaltäre, die der Kunsthistoriker David Ganz als „Medien der Offenbarung“¹²⁸ beschrieben hat: Traditionell kombinieren klappbare Flügeltüren einen äußeren und einen inneren Blick. Als Teil eines christlichen Bildsystems folgt dieser Aufbau einer Blickordnung der Offenbarung und verspricht so Einblicke in Bereiche des Unsichtbaren.¹²⁹

Das vielfigurige Wandbild im Stil des Realismus weist popkulturelle Bezüge wie gestalterische Elemente aus der Comicgeschichte auf. Holzschnittartig folgt es einer manichäischen Weltsicht, indem sich ein spirituelles Lichtreich als Verkörperung des Guten und das Reich der Finsternis als Verkörperung des Bösen gegenüberstehen. Diese dichotome Einteilung

127 Diers (2023), S. 198.

128 Vgl. Ganz (2008).

129 Ganz (2010), S. 41.

in Gut und Böse erinnert an berühmte Werke der europäischen Kunstgeschichte wie Ambrogio Lorenzettis mehrteiligen Freskenzyklus *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* (1337–1340) im Palazzo Pubblico in Siena, der allegorische Darstellungen einer schlechten Tyrannei solchen einer guten Regierung gegenüberstellt, um in einem inversen Sinn die Gesellschaftsordnung zu legitimieren.¹³⁰

In *People's Justice* äußert sich ein manichäisches Weltbild als Gegensatz zwischen der Imagination eines vermeintlich authentischen Naturzustands und einer künstlichen modernen Zivilisation. Der grauen Welt des Kapitalismus, der Industrie und des Militärs steht eine ursprüngliche Gemeinschaft in einem paradiesischen Zustand gegenüber, die sich als von der Moderne enthoben und in keiner Weise negativ beeinflusst zeigt. Die ursprüngliche Gemeinschaftlichkeit gründet in einem Szenario, das frei von Widersprüchen ein friedliches Zusammenleben von Menschen, Tieren und einer in kräftigem Grün gehaltenen Naturlandschaft zu kultivieren vorgibt. Hier wird gemeinsam musiziert, über dem offenen Feuer gekocht und vorindustrielle Landwirtschaft betrieben. Aus der unteren rechten Ecke dieser utopischen Gemeinschaftsformation bewegt sich ein Demonstrationszug mit Bannern und Protestschildern in Richtung Bildmitte. Auf einer schwarzen Fahne ist „Resistance Culture Movement“ zu lesen.

Im Kontrast zu dieser romantischen Darstellung einer ländlichen Idylle dominieren im linken Bildteil die Insignien einer ‚entwurzelnden‘ konflikt-behafteten Moderne: Geld, Industrieanlagen oder Hochhäuser, Gewalt, Tod, Leid und Zerstörung. Diese Bildhälfte wird von grotesken Gestalten und sexualisierten Figuren bewohnt, die dem Kapital, dem Konsum und der Wollust, dem Alkohol und der Freizügigkeit frönen, sowie von Panzern und Kampffjets, Leichen, Totenköpfen und Skeletten. Als Fundament dieser zerstörerischen Gesellschaftsformation und Spuren einer idealisierten Vergangenheit treten Überbleibsel einer zerstörten Natur und frische Gräber, beschriftet mit „Palestina – American Indian – Vietnam – Afghanistan – Rwanda – Iran – El Salvador – Panama — Kongo – Aboriginies“, ins Bild. Es ist ein dystopischer Zustand, der als Gegenentwurf und Antagonismus einer romantisierten Gemeinschaftlichkeit erscheint. Aus dieser Bildhälfte bewegen sich spiegelbildlich zum Protestzug Soldaten in Reih und Glied in die Bildmitte hinein, wodurch das manichäische Verhältnis in einen antizipierten Kampf überführt wird. Die linke untere Bildecke wird von einem überdimensionalen menschlichen Skelettkopf eingenommen, der selbst

130 Vgl. dazu Müller (2020), S. 71–90.

wieder kleinere Totenschädel enthält und auf dessen Basecap der Schriftzug THE EXPANSION OF MULTICULTURAL STATE HEGEMONY (dt.: Die Ausweitung der multikulturellen staatlichen Hegemonie) geschrieben steht. Das erinnert an die Imagination einer ‚westlichen Kulturhegemonie‘, die in antiimperialistischen linken sowie identitären rechten Ideologien „als nicht von selbst gewachsen, sondern als ein Resultat westlicher Einflüsse, des Kosmopolitismus, der Globalisierung“¹³¹ beschrieben und deren – unterschiedlich motivierte – Abwehr „mit der Abwehr von universellen Werten gleichgesetzt wird.“¹³²

Derart zivilisations- und technikkritisch sowie natur- und ursprungsverherrlichend rekurriert das Bildprogramm mit seiner tradierten Natur-Kultur-Dichotomie auf antimoderne und kulturpessimistische Tropen, die sich oftmals anschlussfähig an antisemitische sowie an antifeministische, homophobe oder rassistische Ressentiments zeigen.¹³³ Zwei sexistische und homophobe Darstellungen zeigen in diesem Sinne eine weiblich gelesene Figur in knapper Kleidung, hohen Absätzen und übertrieben wulstigen Lippen. Sie trägt eine Krone, eine Flasche in der Hand und eine Schärpe mit „Miss Plastik“-Schriftzug; eine lediglich mit einer Unterhose bekleidete, androgyne Figur, die auf einem vollen Einkaufswagen turnt und mit Sextoy-ähnlichen Gegenständen spielt, trägt ein Schild mit der Aufschrift „Athlet“ und „Sklave.“¹³⁴

In Abgrenzung zum linken Bildteil zeigt sich der rechte Bildteil auf diese Weise als Gegenentwurf und damit kompatibel mit völkischen Vorstellungen von gesellschaftlicher Ursprünglichkeit und Harmonie. Auf der Gitarre eines Musizierenden ist dort ein kleines, durchgestrichenes Hakenkreuz zu erkennen: In dieser Gemeinschaftsvision hat die Shoah bereits stattgefunden. Die nationalsozialistische Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden liegt demnach in der Vergangenheit der als befreit und harmonisch idealisierten Gemeinschaft.¹³⁵

131 Kahane/Bechtle (2020), S. 82.

132 Ebd.

133 Vgl. Kahane/Jander 2020; zum Konnex von Antifeminismus und Antisemitismus siehe u. a. Stögner (2014, 2021).

134 Siehe dazu Hutter (2025), S. 64–65.

135 Darauf hat Dorothee Wimmer in einer gemeinsamen Bildanalyse im Rahmen des Symposiums „Antisemitische Symbole in Kunstobjekten: (Anti-)Kapitalistische Kontexte und gesellschaftliche Wirkungen“ hingewiesen, 5.-6. Dezember 2024, Veranstaltung des Forums Kunst und Markt in Kooperation mit dem Fachgebiet für Digitale Provenienzforschung der TU Berlin und der Professur für Kunstpädagogik

Das zum Zeitpunkt der Ausstellung 20 Jahre alte Banner ist *Taring Padi* zufolge über mehrere Jahre hinweg in einem kollektiven Prozess entstanden, an dem mehr als 20 Personen mitgewirkt haben. Die Urheber:innen einzelner Bildteile seien nicht mehr nachzuvollziehen, so heißt es mehrfach.¹³⁶ Dabei ist der Gründungspräsident von *Taring Padi*, Yustoni Volunteero, in einem Dokumentarfilm von 2002 beim Ausmalen der linken Seite des Banners zu sehen, das als Auftragsarbeit für das Adelaide Festival of Arts 2002 entstanden ist.¹³⁷ Im Gegensatz zu anderen Arbeiten des Kollektivs enthält es deshalb auch englischsprachige Textteile. Das Werk wird vor seiner Präsentation auf der *documenta fifteen* zuletzt 2019 in der Ausstellung *Polyphonic Southeast Asia Art* in Nanjing sowie 2018 in der Retrospektive von *Taring Padi* in Yogyakarta gezeigt. Nach der Enthüllung des Tuchbilds wird in sozialen Medien und Presse innerhalb kürzester Zeit auf einzelne antisemitische Elemente innerhalb des überwältigenden Bildprogramms hingewiesen. Im Fokus der Aufmerksamkeit stehen zunächst zwei Figuren im linken Teil des Banners.

Eingerahmt von einer Clownsfratze und einem Zyklopen ist mittig eine schmale Figur in bürgerlichem Anzug und Krawatte zu erkennen (Abb. 7). Sie zeichnet sich durch blutunterlaufene Augen, eine auffällige Nase und vampir- oder haiähnliche Reißzähne aus, dazwischen eine lange Zigarre als Statussymbol des die moderne Gesellschaft symbolisierenden Bankiers, Großindustriellen oder Kapitalisten. Traditionell gilt diese Sozialfigur als Personifizierung des kapitalistischen Systems, als ‚Blutsauger‘ und „wölfischer Geschäftsbönze“¹³⁸, so Julius H. Schoeps. Auf der Stirnseite der Melone, unter der seitlich die für orthodoxe Juden typischen Pejes (Schläfenlocken) angedeutet sind, prangen SS-Runen. Diese stereotype jüdenfeindliche Darstellung ähnelt den Karikaturen von Jüdinnen und Juden aus NS-Propagandablättern wie *Der Stürmer*, wie sie heute vornehmlich in islamistischen und rechtsextremen sowie bisweilen auch in extrem linken Kontexten zirkulieren und die ihrerseits an eine Kulturgeschichte der antisemitischen Zerrbilder anknüpfen.¹³⁹

der HFBK Hamburg gemeinsam mit Leon Kahane, Nora Sternfeld und Timo Duile.
Siehe zur Tagung: Forum Kunst und Markt (2024).

136 Siehe Dirgantoro/Kent (2022).

137 Ausführlich beschreibt das Hutter (2025), hier v. a. S. 58–60.

138 Schoeps (2023), S. 62.

139 Vgl. u. a. Vogel (2024).



Abbildung 7: Taring Padi: *People's Justice*, Detail I

Neben gekräuseltem schwarzem Haar, das dem typischen Othering von Juden dient, zeichnen sich diese durch eine vermeintlich *jüdische*, das meint: große und gekrümmte Nase aus, die „ihren Ursprung in Darstellungen des *Teufels* hat und ab dem 16. Jahrhundert auf Altarbildern zu finden ist [...]“.¹⁴⁰ Die stereotype Figur im Banner von *Taring Padi* steht so in einer Bildtradition des nationalsozialistischen „Erlösungsantisemitismus“¹⁴¹, der die Welt mit der Vernichtung der Jüdinnen und Juden von allem Bösen befreien will. Die Markierung dieser Figur mit den Runen der SS impliziert jedoch eine Gleichsetzung von Jüdinnen und Juden mit Nationalsozialist:innen und folgt damit einer Täter-Opfer-Umkehr, wie sie allgemeines Charakteristikum der manichäischen Konstellierung von jüdischem Täterkollektiv und einem spiegelbildlich konstruierten Opferkollektiv in der antisemitischen Weltanschauung und spezifisch für den postnazistischen, schuldabwehrenden Antisemitismus ist. Heute zirkuliert diese Gleichsetzung, die in den 1960er Jahren wiederum in der Sowjetunion an Popularität gewann, vornehmlich mit Bezug zum jüdischen Staat Israel und zum Nahostkonflikt.¹⁴² Gerade im deutschen und europäischen Kontext

140 Peham (2022), S. 181, unter Verweis auf Nonn (2008), S. 13, und Scheit (1999), S. 56. Wie Andreas Peham (2022) nachzeichnet, entwickelt sich das Bild vom ‚diabolischen Juden‘ mit kirchlichen Darstellungen von Juden und vom Teufel in der Mikweh (Ritualbad) Ende des 13. Jahrhunderts. In Rekurs auf Trachtenberg konstatiert er, dass „Antisemitismus und Teufelsglauben [...] eng verzahnt [sind]“ (Peham 2022, S. 183). Bernstein und Diddens (2022) sprechen einen Fehler bei der Übersetzung des Tanachs („Hörner“ statt „Strahlen“) an, aus dem das Bild des ‚gehörnten Moses‘ und eine Art visueller Prototyp des ‚diabolischen Juden‘ hervorgegangen sei. Vgl. auch Fuchs (1921).

141 Friedländer (1999).

142 Zu den sowjetischen Ursprüngen der Gleichsetzung von Judentum/Zionismus und Nationalsozialismus siehe Korey (1995); Tabarovsky (2022); Holz/Haury (2021), S. 113–161.

kann eine solche Umkehrung dazu dienen, ein „Bedürfnis nach Schulabwehr zu befriedigen.“¹⁴³

In *People's Justice* findet sich in unmittelbarer Nähe zu dieser Darstellung eine weitere als jüdisch markierte Figur, die als Personifikation des Staates Israel verstanden werden muss (Abb. 8): In einer Reihe von Militäruniformierten mit den Aufschriften „KGB“, „007“ oder „Intel“ marschiert ein soldatisch gewandeter Vertreter des israelischen Geheimdienstes Mossad. Auf seinem roten Halstuch prangt deutlich ein Magen David.¹⁴⁴ Das Gesicht ist verstellt durch eine Gasmaske – einer Schweinsschnauze zum Verwechseln ähnlich. Eine solche Entmenschlichung mittels tierischer Attribute folgt der langen Tradition des antisemitischen Zoomorphismus, der heute häufig unbewusst reproduziert wird und bei dem nicht nur, aber vor allem Jüdinnen und Juden als Kraken, Spinnen, Ungeziefer, Ratten, Schweine oder gelegentlich Affen gezeigt werden.¹⁴⁵

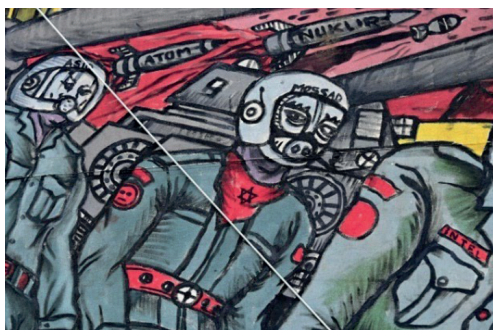


Abbildung 8: Taring Padi: *People's Justice*, Detail II

Die Darstellung von Jüdinnen und Juden als Schweine geht dabei weniger auf eine europäische Bildtradition zurück, sondern referiert vermutlich auf Koranstellen, in denen sündigende Jüdinnen und Juden ihrer Menschlichkeit als göttliche Strafe beraubt und in unreine Tiere wie Affen oder Schweine verwandelt werden, wobei sie bis heute von einigen islamistischen Predigern als solche verunglimpft werden.¹⁴⁶ Das Motiv der sogenannten

143 Mendel/Uhlig (2020), S. 105.

144 Hebräischer Ausdruck für den Davidstern.

145 Vgl. Urban (2014).

146 Mit Blick auf *People's Justice* betonen das etwa Haury und Holz (2025), S. 273, unter Verweis auf Putro (2022), S. 27 f.

Judensau ist Teil einer christlichen Ikonografie des Antijudaismus. Hier werden Jüdinnen und Juden allerdings trotz der semantischen Verschmelzung nicht *als* Schwein, sondern in kompromittierender Interaktion *mit* für Juden als unrein geltenden Schweinen gezeigt, also etwa wie sie an der Zitze einer Sau saugen oder deren After lecken. Im Nationalsozialismus wurde dieses christlich-antisemitische Judenbild aufgegriffen: Im *Stürmer* wurden jüdische Gemeinden als „jüdischer Saustall“ bezeichnet, jüdische Männer galten wegen Beziehungen zu Nichtjüdinnen als „Schweine“, und spätestens in der Weimarer Republik wurden Politiker:innen als „Judensau“ beschimpft.¹⁴⁷ Das Schwein ist, ebenso wie der Parasit und der Vampir, auch in linken antiimperialistischen Bewegungen schon lange ein geläufiges Motiv regressiver Kapitalismuskritik.¹⁴⁸ Als antikapitalistisches Motiv ist die Schweinefigur eng mit der antisemitischen Vorstellung vom Juden als kreatürlich-degeneriertes und gleichzeitig machtvolleres Wesen verknüpft und tritt als sogenanntes „Bonzen“- oder Kapitalistenschwein häufig in Anzug und Zylinder – ähnlich einer weiteren Figur im Banner – in der Darstellungstradition eines personalisierten ‚Finanzkapitalismus‘ als gierig und geizig auf.¹⁴⁹

Bereits seit Beginn des Christentums werden Jüdinnen und Juden mit Geld und damit verknüpften Eigenschaften wie Gier oder der Neigung zu Verrat in Verbindung und entsprechend in Verruf gebracht, so etwa anhand der stellvertretend für das jüdische Kollektiv stehenden Figur des Judas Iskariot, der Jesus für 30 Silberlinge verraten haben soll.¹⁵⁰ Im mittelalterlichen Antijudaismus wird mit der Figur des „Wucherjuden“ das Feindbild einer quasi naturhaften Nähe zu einem zinstreibenden, betrügerischen oder heuchlerischen Wirken imaginiert.¹⁵¹ Das ist auch Ergebnis einer Projektion, denn „während dem Judentum die Verteufelung des Materiellen, des Körperlichen und des Geldes unbekannt ist, wurde sie zum Signum des Christentums.“¹⁵² Diese stigmatisierende Idee von Juden als geldgierigen Verrätern ist bis heute erhalten geblieben, wie Jüdinnen und Juden über ihre Erfahrungen in den empirischen Forschungen berichten.¹⁵³

147 Siehe Ott (2021).

148 Siehe zur antisemitischen Konnotation der Vampirfigur mit Blick auf den Film der 1920er Jahre auch Müller (1991).

149 Ott (2021).

150 Vgl. Peham (2022).

151 Heil (2012).

152 Peham (2022), S. 183.

153 Zick u. a. (2017); Bernstein (2020).

Im Frühsozialismus, Anarchismus und Kommunismus werden dann auch abstrakte Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse mit dem Judenbild personifiziert. Andreas Peham verweist auf den russischen Anarchisten Michail Alexandrowitsch Bakunin:¹⁵⁴ „Das jüdische ‚Blutegelvolk‘ setze sich gleich einem ‚fressenden Parasiten‘ fest.“¹⁵⁵ Karl Marx war bekanntlich der Ansicht, dass „das Geld [...] der eifrige Gott Israels [ist].“¹⁵⁶ Aufgrund der Identifizierung von Juden mit dem Finanzmarkt, dem Bankenwesen und dem Kapitalismus selbst finden sich Ende des 19. Jahrhunderts wiederum „etliche entsprechende Darstellungen von gierigen ‚Börsianern‘ in Frack und mit Zylinder, die für Zeitgenossen eindeutig als Juden erkennbar waren.“¹⁵⁷ Im 20. Jahrhundert hat sich diese bildsprachliche Darstellungspraxis personifizierter Herrschaft anhand des imaginierten Antagonismus zwischen jüdischer Macht, Manipulation und Ausbeutung und der deprivierten und bedrohten Gemeinschaft fortgesetzt, wie am Beispiel der Abbildung 9 mit der Figur des Zylinder tragenden, Zigarre rauchenden Bankiers deutlich wird, der über seine marionettenförmigen Büttel, die Kirche und Wissenschaft repräsentieren, das einfache Volk manipuliert und beherrscht.¹⁵⁸

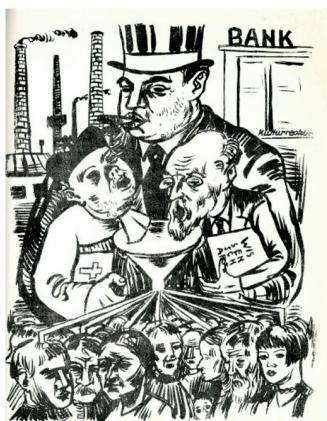


Abbildung 9: Karikatur aus *Stoß von links*, D, Illustration von Fritz Schulz (zugeschrieben) in der Zeitschrift *stoß von links* des Sozialistischen Studentenbunds der ASSO an der Dresdner Kunstakademie, 1932

154 Peham (2022), S. 183.

155 Bakunin, hier zit. nach Brumlik (1992), S. 40. Siehe Peham (2022), S. 188; zum Antisemitismus in der KPD siehe Kistenmacher (2016, 2023).

156 Marx (1844/1956), S. 375.

157 Krah (2018), S. 313.

158 Siehe auch Sauer (2026).

Der Antisemitismus fungierte auf diese Weise als antihegemoniale oder fetischisiert antikapitalistische „Bewegung der kleinen Leute gegen eine ungreifbare, globale Form der Herrschaft“¹⁵⁹, wie es der Historiker Moishe Postone in seinen Texten eindrücklich aufzeigt. Nach 1945 verlagerte sich das verbreitete Bild von Jüdinnen und Juden oder Zionist:innen als Macht und Herrschaft personifizierendes Übel oder Blutsauger vornehmlich in islamistische und antizionistische Diskurse.¹⁶⁰ In Indonesien wurde Antisemitismus von der niederländischen Kolonialherrschaft gezielt für antichinesische Hetzkampagnen eingesetzt, NS-Bilder sind dort bis heute populär.¹⁶¹ Auch hier symbolisiert das Schwein dementsprechend Gier, wie das *Taring-Padi*-Mitglied Muhammad „Ucup“ Yusuf in einem Interview bestätigt.¹⁶²

In *People's Justice* sind diese Figuren sämtlich dem Bildteil der Moderne zugeordnet: In der antisemitischen Tradition einer „obsessive[n] Fixierung auf das Jüdische als eine[r], negative[n] Leitidee der Moderne“¹⁶³ wird das Judentum mit dem Unheil und Bösen identifiziert bzw. das Unheil und Böse *jüdisch* codiert.¹⁶⁴ „Der Jude behält ‚alle die mysteriösen, unheimlichen, übernatürlichen Züge, die ihm im Mittelalter zugeschrieben wurden, ist aber zugleich das Symbol der Modernität, oder vielmehr das Symbol all dessen, was in der modernen Welt als Angst einflößend empfunden wird.“¹⁶⁵ Auch die ‚Verurteilten‘ des Volksgerichts, die sich hinter Gittern einer Art Fegefeuer ausgesetzt sehen, werden in einer Darstellungstradition des Bösen als entmenslichte Schweine- oder Rattengestalten gezeigt.

Im Werk *Taring Padis* soll das Schwein der *documenta*-Leitung zufolge auf das kapitalistische System im Allgemeinen wie auch das brutale Suharto-Regime im Spezifischen referieren.¹⁶⁶ Dies allerdings relativiert nicht den

159 Postone (2006), S. 99, hier zit. nach Stosberg (2025), S. 65.

160 Peham (2022).

161 Vgl. Smith (2018). Antisemitismus ist ein globales Phänomen. Einer Umfrage der Anti-Defamation League (ADL) zufolge, die auf der Befragung von mehr als 58.000 Personen ab 18 Jahren aus 103 Ländern basiert, haben 46 % der erwachsenen Weltbevölkerung „tief verwurzelte antisemitische Einstellungen“ und hat zugleich ein Fünftel der Erwachsenen noch nie etwas vom Holocaust gehört; siehe Wagenheim (2025).

162 Vgl. Berins (2022a).

163 Kahane (2020), S. 38, unter Bezugnahme auf Salzborn (2010).

164 Vgl. dazu ausführlich Kahane/Jander (2020).

165 Cohn (1969), S. 326, zit. nach Peham (2022), S. 215.

166 Vgl. dazu das Erklärblatt, das während der Laufzeit der *documenta fifteen* nachträglich zu den Werken *Taring Padis* ausgelegt wird; *documenta fifteen* (2022g).

bildsprachlichen Antisemitismus. Der indonesische Diktator, der für den Bezug von Rüstungsgütern zeitweise inoffizielle Beziehungen zu Israel unterhielt, war für seine radikale antikommunistische Haltung bekannt und ließ bei brutalen Massakern im Land bis zu einer halben Million Menschen ermorden.¹⁶⁷ Diese Verbrechen sollen in einem blassen schwarz-weißen Bildteil im Zentrum dargestellt sein. Seinen Rücktritt nach langanhaltenden Studierendenprotesten hatte Suharto 1998 mit einer jüdischen ‚finanzkapitalistischen‘ Verschwörung begründet.¹⁶⁸ Bei Taring Padi taucht das Schwein wiederholt mit Zigarre, Hut, Dollarzeichen (Abb. 10) und/oder Geldsack (Abb. 11, 12 und 13) auf.¹⁶⁹



Abbildung 10:
Taring Padi:
Pappaufsteller
Schwein I

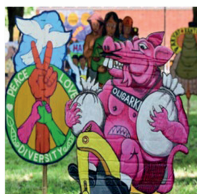


Abbildung 11:
Taring Padi:
Pappaufsteller
Schwein II



Abbildung 12:
Taring Padi: Das
Land den
Menschen, Detail



Abbildung 13:
Taring Padi: Bild
Schwein III

Solche Geldsäcke gelten als Attribut des sogenannten „Geldjuden“¹⁷⁰, der aus einer Ikonografie des christlichen Antijudaismus hervorgegangen ist: Traditionell wird die biblische Figur des Judas in Werken der bildenden Kunst oder in Inszenierungen der Passionsspiele mit einem Beutel voll 30 Silberlingen als Jesus-Verräter markiert.¹⁷¹ Das antijudaistische chimärische Bild des „Wucherjuden“ hat ebenfalls Eingang in viele Kunstwerke gefunden. Im modernen Antisemitismus des 19. Jahrhundert hat sich die

167 Deitelhoff u. a. (2023), S. 40–42.

168 Rieger (2024).

169 Es wurde auch ein Pappaufsteller einer karikierten Figur gezeigt, die einen Stern am Kragen trägt, der einen Davidstern darstellt oder ihm ähnlich ist. Dieser Pappaufsteller wurde aus der Ausstellung entfernt.

170 Ausführlich dazu Rentz (2024).

171 Vgl. Backhaus/Gross/Weissberg (2013).

Identifikation mit dem (Finanz-)Kapitalismus bzw. dessen Charakterisierung als jüdisch in der Motivik antisemitischer Bildsprache fortgesetzt, im 21. Jahrhundert lässt sich mit der Übertragung auf Israel eine Kontinuität aufzeigen.¹⁷² Das unter anderem vom Geldsack-Motiv symbolisierte Phantasma einer jüdischen Herrschaftsformation aus Reichtum, Macht und Kontrolle wie generell des Kapitalismus und Globalismus als jüdischen Instrumenten steht für ein zentrales Feindbild, das beispielsweise in der Weltverschwörungstheorie der *Protokolle der Weisen von Zion* zum Ausdruck kommt, die in vier Ausgaben auch in Indonesien erscheinen.¹⁷³

Meron Mendel, der am 16. Juni auf Twitter verlaublich lässt, dass er während der Preview keinen Antisemitismus auf der *documenta fifteen* gesehen habe, ergänzt mit Blick auf das Banner *People's Justice* am 20. Juni: Dieses Kunstwerk enthalte eindeutige antisemitische Motive und müsse „sofort entfernt“ werden.¹⁷⁴ Auch Elke Buhr lässt noch am 18. Juni in einem Artikel in der *monopol* verlaublich: „Nirgendwo auf dieser Ausstellung wird das Existenzrecht Israels in Frage gestellt. Es werden auch keine Juden diffamiert und herabgewürdigt. Im Übrigen hatte auch im Vorfeld keiner der Beteiligten sich irgendwie antisemitisch geäußert, alle hatten Antisemitismus explizit verurteilt.“¹⁷⁵ Am 20. Juni schreibt sie unter dem Titel „hier ist eine Grenze überschritten“ dann: „Seit dem Wochenende zeigt die Documenta auf dem zentralen Friedrichsplatz in Kassel ein Kunstwerk mit antisemitischen Darstellungen. Wie konnten die Organisatoren das zulassen?“¹⁷⁶ Ihre eigene Rolle bei der Abwehr von Hinweisen auf möglichen Antisemitismus auf der *documenta* reflektiert sie dabei nicht.

Beide Beispiele verdeutlichen: Das Tuchbild von *Taring Padi* wird den Verantwortlichen zufolge wegen Lagerschäden und Renovierungsarbeiten erst nach dem Presserundgang enthüllt. So wird eine frühere Auseinandersetzung des Fachpublikums mit diesem verhindert.¹⁷⁷ Im Zuge der ab diesem Zeitpunkt umso vehementer geführten Debatten um tatsächlichen oder vermeintlichen Antisemitismus – Sascha Lobo spricht in *Der Spiegel*

172 Bernstein/Diddens (2023).

173 Vgl. grundlegend Segel (2017). Für einen Überblick zur anhaltenden internationalen Popularität der *Protokolle*, die heute vor allem in islamischen Ländern verbreitet sind und dort oftmals auch im öffentlichen Fernsehen, in Schulbüchern oder politischen Kontexten auftauchen, siehe Krah (2017), S. 16–23.

174 Mendel (2022).

175 Buhr (2022b).

176 Ebd.

177 Vgl. Kuhn (2022).

gar von der „Antisemita 15“¹⁷⁸ – rücken weitere Werke in den Fokus der Aufmerksamkeit, die sich durch israelfeindliche und antisemitische Botschaften auszeichnen. Viele Beobachter empfinden das als stark überzogen, und die Deutung, dass die Kunstausstellung unberechtigterweise durch den Antisemitismusvorwurf stigmatisiert und diskreditiert wird, hält sich bis zum Ende der Ausstellung.

Schon am 15. Juni, also mehrere Tage bevor Meron Mendel oder Elke Buhr der *documenta* bescheinigen, keine judenfeindlichen Inhalte zu präsentieren, berichten Medien über den Werkzyklus *Guernica Gaza* (2010–2013) des palästinensischen Künstlers Mohammed al-Hawajri.¹⁷⁹ Er ist Teil eines Beitrags des Kollektivs *Eltiq Group for Contemporary Art* aus Gaza, dessen Gründungsmitglied al-Hawajri ist und dem auch die Künstler Dena (manchmal Dina) Matter angehört, al-Hawajris Ehefrau, von der ebenfalls ein Werk zu sehen ist. Die *Eltiq Group* wird vom bereits erwähnten *The Question of Funding* eingeladen. Al-Hawajris Werkgruppe, von der in Kassel fünf Bilder zu sehen sind, entsteht Anfang der 2010er Jahre und stellt einen Bezug zur Operation „Gegossenes Blei“ her, dem Krieg zwischen Israel und der islamistischen Hamas und anderen palästinensischen Terrororganisationen von Dezember 2008 bis Januar 2009.¹⁸⁰

Der Titel des Zyklus referiert auf Pablo Picassos berühmtes Gemälde *Guernica*, das 1937 für die Weltausstellung in Paris entstanden war. Es thematisiert die verheerende Bombardierung der gleichnamigen baskischen Stadt im Spanischen Bürgerkrieg durch die deutsche Luftwaffenlegion Condor und die italienischen Corpo Truppe Volontarie, die auf Bitte und unter dem Oberbefehl Francisco Francos zur Unterstützung seiner Truppen agierten. Picassos Gemälde etablierte sich in der Folge als Symbolbild für die Brutalität des Faschismus, als das es bis heute vorrangig rezipiert wird.¹⁸¹ Der Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister beschreibt es deshalb

178 Lobo (2022).

179 Gerhardt/Götze (2022); Schippers u. a. (2022).

180 Der Abschlussbericht des Gremiums fasst den historischen Kontext, auf den die Serie sich bezieht, folgendermaßen zusammen: „Bis zum Sommer 2008 wurden von Gaza aus allmonatlich Hunderte Raketen auf Israel abgefeuert, bis beide Seiten sich auf eine Waffenruhe einigten. [Als Israel] Anfang November 2008 einen geheimen grenzüberschreitenden Tunnel [zerstörte], der von Gaza aus gegraben worden war, [nahm] die Hamas die Raketengriffe wieder auf; das gipfelte im Dezember 2008 in einem dreiwöchigen israelischen Einmarsch in Gaza, der bis Januar 2009 dauerte.“ Deitelhoff u. a. (2023), S. 55.

181 Siehe Schüler-Springorum (2023).

als „populärstes Allzweckbild über die Schrecken des Krieges“¹⁸². In seinem Werkzyklus nun kombiniert al-Hawajri, der in Paris studierte, berühmte und aufgrund ihres Prestiges im kollektiven Gedächtnis potenziell positiv assoziierte Werke der klassischen europäischen Moderne von Pablo Picasso, Marc Chagall, Vincent van Gogh, Jean-François Millet oder Eugène Delacroix mit Medienbildern von Bodenoffensiven und Luftsätzen des israelischen Militärs in den palästinensischen Gebieten. Vielfach wird der Werkzyklus deshalb als ein Vergleich zwischen den Israel Defence Forces (IDF) mit der deutschen Wehrmacht und damit als eine Gleichsetzung von Zionismus und Nationalsozialismus verstanden.¹⁸³

Die mit der Bildbearbeitungssoftware Photoshop ineinander montierten Bilder, die auf der *documenta fifteen* als panoramatische Digitaldrucke auf Stellwänden präsentiert werden, postulieren sämtlich ein David-gegen-Goliath-Motiv. Am Ausstellungsort WH22 verdeutlichen das exemplarisch zwei Bildkompositionen, die auf Gemälde von Jean-François Millet referieren (Abb. 14 und 15): Dessen Werke zeigen eine traditionelle bäuerliche Idylle. Sie ist ein gängiges Sujet der Genremalerei und wurde in den Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts dazu genutzt, (landwirtschaftliche) Arbeit zu sakralisieren und Fleiß sowie Sparsamkeit zu propagieren.



Abbildung 14: Mohammed al-Hawajri: *Harvesters Resting* – Jean-François Millet (1850), 2010–2013

182 Werckmeister (1977), S. 118.

183 Vgl. Jüdische Allgemeine (2022b); Feuerherdt/Markl (2022).



Abbildung 15: Mohammed al-Hawajri: *Pause for a Nap* – Jean-François Millet (1865), 2010–2013

Al-Hawajri stellt dieser traditionellen Agrarromantik, in der die Bestellung und Bearbeitung des Bodens oftmals einen Herrschaftsanspruch über diesen impliziert, Fotografien von IDF-Soldat:innen im Einsatz gegenüber.¹⁸⁴ Letztere stören anscheinend unbegründet die friedliche Ruhe der rastenden Landarbeiter:innen. Vor der Folie des Nahostkonflikts zeichnen die Werke so das Bild eines willkürlich attackierenden, aggressiven israelischen Militärs, das einer unbewaffneten palästinensischen Gemeinschaft gegenübersteht – und evozieren damit ein Zerrbild des Nahostkonfliktes und einen Dualismus aus israelischem Bellizismus versus Landwirtschaft als Rahmen ‚ehrlicher Arbeit‘.

Dieser Dualismus kann als Ausdruck einer manichäischen Entgegensetzung von israelischer Täterschaft und palästinensischer Opferschaft verstanden werden, die an der Dichotomie zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten anschließt, wie sie etwa nach Postone als kennzeichnend für den modernen Antisemitismus verstanden wird.¹⁸⁵ Als grundlegend für den nationalsozialistischen Antisemitismus kann seine fetischisierte Konstellierung des Abstrakten und Konkreten als re-naturalisierender Antagonismus zwischen Rasse und Gegenrasse gelten.¹⁸⁶ Hier in den Bildern des Zyklus *Guernica Gaza* kommt diese Dichotomie zwischen usurpierender Militärintervention und einer davon gebrochenen Ursprünglichkeit im Szenario

184 Vgl. den Beitrag von Ines Gerber: „Ein leuchtend schöner Menschentyp“: Agrarromantik als antisemitischer Code, zum Symposium „Antisemitische Symbole in Kunstobjekten“; siehe Forum Kunst und Markt (2024).

185 Postone (1991).

186 Ebd.; auch Winter (2013).

landwirtschaftlicher Arbeit, der Ruhe und vor allem der Verbundenheit mit dem Boden zum Ausdruck, wobei darstellungstechnisch ein Bruch der Idylle durch ihr fremde, als künstlich über sie kommende Elemente markiert wird. In Deutschland kann diese Gegenüberstellung an eine dichotome Trennung von ‚raffendem und schaffendem Kapital‘ anknüpfen.¹⁸⁷

Islamistische Terrorgruppen wie die Hamas, die sich für zahlreiche palästinensische (Selbstmord-)Attentate auf israelische Bürger:innen, für Raketenbeschuss und terroristische Angriffe gegen Israel sowie für die gewaltvolle Unterdrückung palästinensischer Oppositioneller verantwortlich zeichnen, eine antisemitische Weltanschauung vertreten und bekanntermaßen internationale Hilfgelder vornehmlich in unterirdische Tunnelsysteme und Waffenarsenale investieren, werden in den Bildern al-Hawajris nicht gezeigt. Diese entwerfen also ein Szenario der israelischen Usurpation einer palästinensischen Idylle bzw. Alltäglichkeit, in dem israelisches Leid bzw. palästinensischer Terrorismus keinen Platz haben. Mit dieser verklärenden Darstellung hält die Werkserie nicht nur einen von der Realität entkoppelten palästinensischen Opfer- und einen israelischen Täterstatus aufrecht. Mehr noch: Al-Hawajri kürzt Millets Titel, der im Original *Erntearbeiter bei der Rast (Ruth und Boas)* lautet, und streicht mit den beiden Figuren aus dem Tanach¹⁸⁸ auch den Verweis des Malers auf eine jüdische Identität der Landarbeiter:innen. Ähnliches gilt für das Werk *Eine Farmerfamilie* (2012). Ihm liegt Vincent van Goghs Gemälde *Die Kartoffelesser* von 1885 zugrunde, wobei al-Hawajri die eigentliche Tischszene der bäuerlichen Familie zugunsten eines Ausblicks auf die Kulisse einer zerbombten Stadt im Bildhintergrund in die Breite zieht.

187 Grundlegend dazu Aster/Lelle (2018); Lelle (2022); Thörner (i. E.).

188 Abkürzung für *Torah*, *Neviim* (Propheten), *Ketuvim* (Schriften). Das Buch *Rut* gehört zu den *Ketuvim* (Schriften).



Abbildung 16: Mohammed al-Hawajri: *A Family of Farmers* – Vincent van Gogh (1885), 2010–2013

Anstelle der kargen Mahlzeit liegt eine Figur quer über den Tisch hingestreckt. Mit ihren unbedeckten Füßen erinnert sie, das hat Andreas Mertin detailliert ausgeführt, an Darstellungen des aufgebahrten Christuskörpers nach der Kreuzigung wie in Hans Holbeins *Der Leichnam Christi im Grab* (1521/22).¹⁸⁹ Im Bildvordergrund wird auf diese Weise im Detail sichtbar gemacht, was im Bildhintergrund panoramisch angedeutet wird: die asymmetrische Kriegsführung einer Militärmacht gegen einfache Arbeiter:innen. Mit Blick auf die Holbein-Referenz, die eine Gleichsetzung des *Leichnams Christi* (der nicht als jüdisch gelesen wird) mit der Figur des verletzten Palästinensers evoziert, ruft das Assoziationen an das traditionelle antisemitische Phantasma von Juden als Jesus- und gottesmörder auf.

In al-Hawajris Werkgruppe wiederholt sich das Motiv der dichotomen Gegenüberstellung einer im Hinblick auf Ursprünglichkeit idealisierten Gemeinschaft und dem israelischen Aggressor in mindestens einer weiteren Arbeit, die nicht auf der *documenta fifteen* ausgestellt wurde. *Love Palestine* zeigt eine Gruppe bäuerlich gekleideter Personen, die im Hintergrund von einem Soldaten mit einem Gewehr bedroht werden. Zwei Personen im Bildvordergrund neigen ihren Kopf zum Gebet. Sie stammen aus Millets Gemälde *Das Angelusläuten* (franz. Original *L'Angelus*) von 1859. Dieses bezieht sich auf ein christliches Gebet, das nach seinen ersten Worten aus dem Lukasevangelium benannt ist und die meditative Betrachtung der christlichen Lehre von der Menschwerdung Gottes beinhaltet.

189 Mertin (2022).



Abbildung 17: Mohammed al-Hawajri: *Love Palestine* – Jean-François Millet (1859), 2010–2013

Bei al-Hawajri gruppieren sich die Personen vor einer Betonmauer, einer Sperranlage, die Israel vom Gaza-Streifen und von Teilen der palästinensischen Gebiete im Westjordanland trennt. Beide Sperranlagen dienen der Wahrung territorialer Integrität und dem Schutz vor Terroranschlägen. Am 7. Oktober 2023 wurde die wesentlich aus Zäunen bestehende Sperranlage zwischen dem Gaza-Streifen und Israel von Terroristen der Hamas und kollaborierenden Terrororganisationen sowie palästinensischen Zivilist:innen im Zuge ihrer Massaker, Raubzüge und Geiselnahmen überwunden. Die Sperranlage in der Westbank, errichtet während der Anschlagswellen im Zuge der zweiten Intifada, führte zu einem massiven Rückgang der Selbstmordattentate in Israel. Das Motiv markiert nicht nur den Gegensatz zwischen kontemplativer Einkehr und militärischer Aggression sowie die daran emblematisch verhandelten Kategorien von Schuld und Unschuld, sondern bricht auch mit der das Kritkennarrativ legitimierenden Unterscheidung zwischen Juden und Israel oder dem Zionismus. Auf Russisch steht in al-Hawajris Bild auf der Mauer geschrieben: „Sie werden die Juden stoppen.“ Darüber steht auf Englisch: „Love Palestine“. Wer den Aggressor dieser Vision nach stoppen soll, bleibt offen, wer der Aggressor ist, hingegen nicht: Er wird als jüdisches Kollektiv (nicht als israelisches Militär) eingeführt, und zwar codiert in russischer Sprache, die die Betrachter:innen im Vergleich zur englischen Parole „Love Palestine“ wahrscheinlich nicht verstehen.

Mohammed al-Hawajris Werkzyklus *Guernica Gaza* ist die gesamte Laufzeit der *documenta fifteen* über zu sehen. Mendel plädiert beispielsweise dafür, die Arbeiten von Mohammed al-Hawajri nicht als antisemitisch

zu verstehen, sondern sie als künstlerische Reflexion subjektiver Erfahrungen im Gaza-Streifen zu deuten. Dabei schließt das eine das andere keinesfalls aus: Es ist durchaus glaubwürdig, dass al-Hawajri mit *Guernica Gaza* auf die schwierigen Lebensbedingungen in Gaza und das Leid der dortigen Bevölkerung aufmerksam machen will, das im Zuge des Kriegs gegen die Hamas durch israelische Luft- und Bodeneinsätze verursacht wurde. Gleichzeitig bedient er sich dafür einer strukturell antisemitischen Bildsprache.¹⁹⁰

Anders der Umgang der *documenta*-Verantwortlichen im Falle von *Taring Padi*s Banner *People's Justice*: Zuerst mit einer schwarzen Plane verhüllt, damit aber umso stärker mythisiert und auratisiert,¹⁹¹ wird es erst danach abgehängt. Die antisemitischen Elemente des Banners seien „so ziemlich das Schlimmste, was der *documenta* fifteen hätte passieren können. Die Vorurteile, die *ruangrupa* und ihrem Fokus auf den globalen Süden im Vorfeld entgegenschlugen, scheinen bestätigt“¹⁹², schreibt Saskia Trebing in der *monopol*. Die damalige hessische Wissenschafts- und Kunstministerin sowie stellvertretende Aufsichtsratschefin Angela Dorn zeigt eine „große Besorgnis“, und die damalige Kulturstaaatsministerin Claudia Roth ermahnt die *documenta*-Leitung, „die notwendigen Konsequenzen“ einzuleiten.¹⁹³ *Taring Padi* erklärt daraufhin in kulturellrelativistischer Manier, die Darstellungen in *People's Justice* nicht antisemitisch gemeint zu haben, sondern sie „kulturspezifisch auf unsere Erfahrungen während der Militärdiktatur in Indonesien bezogen“ zu verstehen.¹⁹⁴ Auch hier wird suggeriert, dass das eine das andere ausschließe. Das Werk wird erst verhüllt und einen Tag später nach wachsendem öffentlichen Druck auf Veranlassung von Sabine Schormann und Oberbürgermeister Christian Geselle abgebaut.

Miki Lazar aus dem Vorstand der Jüdischen Gemeinde Kassel und dem Vorstand des *documenta forums*, zugleich auch Mitglied des Vorstands des Sara Nussbaum Zentrums für Jüdisches Leben, kritisiert, dass *ruangrupa* damit die Möglichkeit genommen wird, als Akteure aufzutreten, obgleich das Kollektiv am Dienstag nach der Eröffnung gemeinsam mit *Taring Padi* entscheidet, das Banner auf dem Friedrichsplatz abzuhängen. Schormann dagegen erklärt, die Entscheidung sei gemeinsam getroffen worden. Lazar

190 Infolge der Kritik wurde eine Ausstellung von *Guernica-Gaza*, die im Herbst 2024 in Bochum stattfinden sollte, abgesagt; Jüdische Allgemeine (2024d); siehe Kapitel 6.

191 Vgl. dazu Sznajder/Aguigah/Bude (2022).

192 Trebing (2022a).

193 Siehe Greven (2022), S. 2, zit. nach ebd.

194 Zit. nach Greven (2022).

nennt das einen „stolen moment“¹⁹⁵, der dem Vorwurf der Zensur und der Einschränkung der Kunstfreiheit Vorschub leiste.

Am 23. Juni erscheint eine schriftliche Entschuldigung von *ruangrupa*. „Wir haben alle darin versagt, in dem Werk die antisemitischen Figuren zu entdecken.“¹⁹⁶ Einen Tag später entschuldigt sich auch *Taring Padi* selbst.¹⁹⁷ In einer schriftlichen Reaktion der *documenta*-Leitung vom 20. Juni werden die Mitglieder des Kollektivs noch mit der Aussage zitiert, sie seien „traurig darüber, dass Details dieses Banners anders verstanden werden als ihr ursprünglicher Zweck.“¹⁹⁸ Sie führen kulturelle Unterschiede als Begründung für den Skandal ins Feld. „Als Zeichen des Respekts und mit großem Bedauern“, so heißt es dort weiter, „decken wir die entsprechende Arbeit ab, die in diesem speziellen Kontext in Deutschland als beleidigend empfunden wird.“¹⁹⁹ Bereits hier wird eine spezifisch deutsche Empfindlichkeit in den Vordergrund gestellt, die als partikularistische Bedingung einer Antisemitismuskritik gerahmt wird, wodurch Antisemitismus dethematisiert und bagatellisiert wird. Am 23. Juni lassen sie ferner verlautbaren, die Bildsprache sei „nie als Hass gegen eine bestimmte ethnische oder religiöse Gruppe entstanden, sondern als Kritik an Militarismus und staatlicher Gewalt gedacht.“²⁰⁰ Es gehe dagegen um bis heute dethematisierte Verbrechen der indonesischen Geschichte – „den Massenmord an mehr als 500.000 Menschen“ im Jahr 1965.²⁰¹ Antisemitismus habe weder in ihren Gefühlen noch in ihren Gedanken einen Platz.²⁰² Um das Nutzen antisemitischer Bildsprache geht es offensichtlich nicht.

Unbeachtet bleibt weiterhin, dass Antisemitismus „nach wie vor ein kultureller Code ist, dessen sich auch Personen bedienen, die ihrem Selbstverständnis nach keine Judenfeinde oder Antisemiten sind.“²⁰³ Mehr noch: In seiner Verteidigung des indonesischen Kollektivs ergänzt der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn in einem Instagram-Post beispielsweise, Kunst als Kunst schließe Antisemitismus und Rassismus sowie jede Form der Diskriminierung schlechthin aus. Dies gehöre zum Selbstverständnis

195 Miki Lazar, zit. nach Lohr (2023a).

196 *documenta fifteen* (2022e); vgl. Trinks (2022); Lorch (2022b); Saba-Nur Cheema im Gespräch mit Sigrid Brinkmann in *Deutschlandfunk Kultur* (2022c).

197 *documenta fifteen* (2022e).

198 Taring Padi, zit. nach *documenta fifteen* (2022f).

199 Ebd.

200 Ebd.

201 Ebd.

202 Ebd.

203 Rohrbacher/Schmidt (1991), S. 8.

und zur Grundlage dessen, was unter Kunst zu verstehen sei. *People's Justice* verfolge keine antisemitische Intention, konstatiert der Künstler und knüpft mit diesem Rekurs auf Konzepte künstlerischer Authentizität und Unschuld an die geschichtsrevisionistische Aussage des *documenta*-Gründers Werner Haftmann an, dem zufolge „Totalitarismus zur Kunst überhaupt nicht fähig“ sei.²⁰⁴ Der aus der Betroffenenperspektive längst rekonstruierte Befund, dass es auf die Auswirkung und nicht auf die Intention ankommt, findet keinen Anklang.²⁰⁵

Das Taring-Padi-Mitglied Yayak Yatmaka, ein indonesischer Karikaturist, der 1992 ins Exil nach Deutschland ging und erst nach dem Sturz von Suharto zurückkehrte, fällt bereits 2016 bei einer Buchpräsentation auf Einladung der Abteilung für Südostasienwissenschaft der Universität Bonn mit einer antisemitischen Weltanschauung auf. Darauf weist Timo Duile in einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* vom 29. Juni 2022 hin: „Auf vielen Abbildungen [der in Bonn präsentierten Publikation *Sejarah Gerakan Kiri Indonesia untuk Pemula*, dt. Geschichte der linken Bewegungen Indonesiens für Anfänger:innen, 2016 erschienen im Bandungan Ultimus-Verlag] waren die bekannten antisemitischen Klischees zu sehen. Gierige Kapitalisten mit Hakennase, ein Geldsack mit Davidstern. Yayak erklärte, er sei überzeugt, der Mossad stecke hinter Attacken auf links-nationalistische Kräfte in seinem Land. Und dass jüdische Kreise, vor allem in den USA, Indonesien schaden wollten – schon zu Zeiten Sukarnos sei das so gewesen, des ersten Präsidenten des Landes.“²⁰⁶ In der medialen Berichterstattung und in der später folgenden theoretischen Reflexion werden die Künstler:innen und Kurator:innen mehrfach mit dem kulturellrelativistischen Argument verteidigt, das Wissen der Menschen in Indonesien über den Nationalsozialismus sei eben minimal, dieser werde dort „nicht ernsthaft begriffen.“²⁰⁷ Das Taring-Padi-Mitglied Alexander Supartono erklärt in einem Interview später, natürlich von den als antisemitisch kritisierten Figuren gewusst, diese aber nicht mehr bewusst als solche wahrgenommen zu haben: „Das ist wie mit Dingen in deinem Wohnzimmer“, erklärt er, „irgendwann hörst du auf, sie dir wirklich anzuschauen und darüber nachzudenken, weil du einfach so an sie gewöhnt bist.“²⁰⁸

204 Hirschhorn (2022); Haftmann (1954), S. 426.

205 Bernstein (2020), S. 84 ff.

206 Duile (2022).

207 Ebd.

208 Alexander Supartono, zit. nach Brown (2022), S. 19.

Von der Geschäftsführung werden weitere Maßnahmen angekündigt: Unter anderem sollen offiziell Expert:innen wie Meron Mendel hinzugezogen werden, auch ein gemeinsam mit der Bildungsstätte Anne Frank ausgerichtetes Podiumsgespräch soll stattfinden.²⁰⁹ Die antisemitischen Bilder, die auf der *documenta* zu sehen sind, werden im Statement der Geschäftsführung schon eine Woche zuvor als Kehrseite eines offenen Prozesses gerahmt, als „Missverständnisse“ und „Fehlentwicklungen“ einer „kollektiven Entscheidungsfindung“ und der „corona-bedingten, rein digitalen Vorbereitung“.²¹⁰ Es sei, so heißt es in einer Presseerklärung vom 21. Juni, ein „immenser Schaden für unsere Stadt und die *documenta* entstanden.“²¹¹ Die Verletzung von und der Schaden für Jüdinnen und Juden bleibt dabei nicht nur unerwähnt. Mehr noch: „Der Hass gegen Jüdinnen und Juden“ werde „allzu oft als eine jüdische Befindlichkeit wahrgenommen“, betonen die Jüdische Gemeinde Kassel und das Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben in einem gemeinsamen Statement.²¹² In der Presseerklärung der Geschäftsführung der *documenta* wird vielmehr betont, die *documenta fifteen* dürfe „nicht unter Generalverdacht“ gestellt werden, denn die künstlerische Leitung habe sich „klar gegen Antisemitismus, Rassismus und jegliche Art von Diskriminierung positioniert“ – ohne die Möglichkeiten der weltanschaulichen Fundierung eines über das „Israelkritik“-Ideal legitimierten Antisemitismus oder einer unbewussten Reproduktion von strukturellem Antisemitismus als einer fundamentalen Kulturtechnik miteinzubeziehen.

Was genau unter Antisemitismus verstanden wird, bleibt somit unklar. Die Ausstellung sei vielmehr, so betont der für sein vielfach kritisiertes

209 *documenta fifteen* (2022f). Am 29. Juni fand das angekündigte, maßgeblich von der BSAF initiierte Podiumsgespräch mit den Sprecher:innen Prof. Dr. Nikita Dhawan (Professorin für politische Theorie und Ideengeschichte, TU Dresden), Prof. Dr. Doron Kiesel (wissenschaftlicher Direktor der Bildungsabteilung des Zentralrats der Juden in Deutschland), Prof. Dr. Meron Mendel, Hortensia Völckers (künstlerische Direktorin und Vorstandsmitglied der Kulturstiftung des Bundes) und Adam Szymczyk (freier Kurator, Autor, Leiter der *d14*) unter Moderation von Stefan Koldehoff (Deutschlandfunk Kultur) statt. Vertreter:innen von *ruangrupa* waren eingeladen worden, wie die künstlerische Leitung der *documenta* auch wollten sie aber nicht teilnehmen, waren jedoch im Publikum anwesend. Siehe Bildungsstätte Anne Frank (2022); vgl. für eine ausführliche Einschätzung der Veranstaltung Schneider (2022).

210 *documenta fifteen* (2022f).

211 Ebd.

212 Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben in Kassel/Jüdische Gemeinde Kassel (2022a).

Konzept der *Multidirektionalen Erinnerung*²¹³ bekannt gewordene Literaturwissenschaftler Michael Rothberg am 2. Juli in einem Text in der *Berliner Zeitung* zu *Antisemitismus als Bumerangeffekt*²¹⁴, eine Gelegenheit, „zu verlernen, was wir bislang als Gewissheiten erachteten.“ In diesem Artikel, in dem Rothberg letztlich dafür plädiert, etablierte historische Erkenntnisse zu verwerfen, schreibt der Literaturwissenschaftler von „jüdischen‘ Bildern“²¹⁵, wenn er die antisemitischen Darstellungen meint, sowie von einer „stereotypen jüdischen Figur.“²¹⁶ Ähnlich wie der stellvertretende Direktor des Zentrums für Antisemitismusforschung, der Historiker Uffa Jensen, der das antisemitische Bildelement der vampirähnlichen Figur mit Pejes später fälschlicherweise als „Darstellung eines orthodoxen Juden“²¹⁷ beschreibt und nicht als Feindbildkonstruktion erkennt, reproduziert Rothberg auf diese Weise selbst den Antisemitismus der Darstellungen.

Am 6. Juli spricht Ade Darmawan im Ausschuss für Kultur und Medien im Deutschen Bundestag.²¹⁸ In Vertretung für *ruangrupa* wiederholt Darmawan die Entschuldigung für die „antisemitischen Elemente“ in *People's Justice* und weist die „Anschuldigungen“ wiederholt als „falsch“ zurück – es gebe „keinen stillen Boykott gegen Israelis oder Jüdinnen und Juden.“²¹⁹ Zwei Tage später beendet Meron Mendel seine Beratertätigkeit, weil, so fasst es Ludwig Greeven zusammen, „Schormann weder geeignete Rahmenbedingungen zur raschen Behandlung der Antisemitismusvorwürfe geschaffen habe, noch es einen ernsthaften Willen gebe, die Vorgänge aufzuarbeiten.“²²⁰

Am selben Tag lässt Hito Steyerl ihren Beitrag abbauen, weil vonseiten der Organisator:innen keine Verantwortung für den Antisemitismus übernommen werde.²²¹ Bis zu diesem Zeitpunkt ist sie neben Tania Bruguera eine der wenigen international bekannten Künstler:innen auf der *documenta fifteen*. Steyerl begründet ihre Entscheidung sowohl mit einer „faktischen Weigerung“²²² der *documenta*-Zuständigen als auch mit „unsichere[n] und

213 Rothberg (2021b). Für eine kritische Einordnung vgl. Klävers (2019).

214 Rothberg (2022).

215 Ebd.

216 Ebd.

217 Jensen (2025), S. 64.

218 *documenta fifteen* (2022i).

219 Ebd.

220 Greeven (2022), S. 2.

221 Vgl. Knöfel (2022).

222 Zit. nach ebd.

unterbezahlte[n] Arbeitsbedingungen für Teile des Personals.“²²³ Parallel lässt die Künstlerin eine Arbeit aus der international renommierten Videokunst-Sammlung von Julia Stoschek zurückkaufen, deren Vermögen maßgeblich aus dem von Stoscheks Urgroßvater gegründeten Familienkonzern Max Brose stammt. Obgleich dieser als Wehrwirtschaftsführer von der NS-Zeit profitierte, Zwangsarbeiter beschäftigte und mit der Produktion des Wehrmachts-Einheitskanisters kriegsverlängernd wirkte, verweigert sich die Familie bis heute einer unabhängigen Untersuchung zu den Verstrickungen des Unternehmens in den Nationalsozialismus.²²⁴

Wenige Tage nach Steyerls medienwirksamem Rückzug von der Kunstausstellung wird der Mitschnitt eines Online-Seminars öffentlich, in dem Guides und Kunstvermittler:innen der *documenta fifteen* – von *ruangrupa* als „sobat-sobat“ (indon.: Freundinnen und Freunde) bezeichnet und wie üblich mehrheitlich selbst Kunststudierende oder Künstler:innen – von der Berliner Autorin und Kuratorin Emily Dische-Becker am 1. Juni zur „informellen Einordnung“ der „internationalen und deutschen Diskurse zu den Themen Israel/Palästina und Antisemitismus“ gebrieft werden.²²⁵ Die Aufgabe von Dische-Becker, die zu den Initiator:innen der Jerusalemer Erklärung zum Antisemitismus (JDA) von 2021 gehörte und im Mai 2022 die kontrovers diskutierte Konferenz *Hijacking Memory* im Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) mitkuratierte,²²⁶ ist Sabine Schormann zufolge die „umfassende Beratung zu (auch medialen) Fragen mit Bezug zu

223 Ebd.

224 Vgl. Buckermann (2018); Adler (2021); Zingher (2021); Wurth (2022).

225 Vgl. Baumstieger (2022); Kaube (2022). Eine Debatte entbrennt im Anschluss daran unter anderem um Dische-Beckers Tätigkeit für die libanesische Zeitung *Al-Akhabar* zwischen 2006 und 2015, der für diese Zeit Verbindungen zur islamistischen Hisbollah nachgesagt werden. Georg Diez spricht von einer „Kampagne gegen Emily Dische-Becker“, Stephan Detjen, Chefkorrespondent des Deutschlandradios in Berlin, dem Artikel Kaubes zufolge von „Rufmord“ und einem „neuen McCarthyismus“; siehe Diez (2022); Peitz (2022). Bereits im Mai bietet die Bildungsstätte Anne Frank ZEIT ONLINE zufolge einen Vortrag und fünf Workshops für die *documenta*-Guides an, um auf freiwilliger Basis über Antisemitismus aufzuklären; siehe Peitz (2022).

226 Die Veranstaltung, die vom 9. bis 12. Juni 2022 im Haus der Kulturen der Welt (HKW) Berlin stattfindet, wurde von Dische-Becker gemeinsam mit der Philosophin Susan Neiman und der Historikerin Stefanie Schüler-Springorum vom Zentrum für Antisemitismusforschung der TU Berlin kuratiert. Sie widmet sich der Vereinnahmung des Holocaust-Gedenkens durch die Neue Rechte. Unter Beifall wird Israel dort als Kindermörder und die Holocaust-Debatte als „jüdisches Psychodrama“ bezeichnet; vgl. Buske (2022); Casper (2022).

Antisemitismus und dem israelisch-palästinensischen Verhältnis sowie umfassende Unterstützung bei der Planung, Durchführung und Organisation der geplanten Expert:innen-Foren.“²²⁷ Die im Online-Seminar formulierten Handreichungen von Dische-Becker, die in einem Gespräch mit der SZ bestreitet, einen „so umfassenden Auftrag seitens der Documenta erhalten zu haben“²²⁸, problematisieren weniger Antisemitismus selbst als vielmehr „die Art, wie die Öffentlichkeit darüber diskutiert.“²²⁹ Krude und teils antisemitische Thesen von Seminarteilnehmer:innen bleiben unkommentiert stehen. Später spricht ein:e Kunstvermittler:in von einem „aktivistischen Impetus“ Dische-Beckers, die diese *documenta* zu „hijacken“ und ihre Ideen „zu pitchen“ versuche.²³⁰ Einige *sobat-sobat* kritisieren in einem offenen Brief später auch die prekären Arbeitsbedingungen auf der *documenta fifteen* und beklagen hier mangelnde Unterstützung für den Umgang mit Antisemitismus sowie Rassismus und anderen Formen der Diskriminierung.²³¹ Der Antisemitismusskandal sei, so der Tenor der Abteilung Bildung und Vermittlung der *documenta gGmbH*, „eigentlich eine deutsche gesellschaftspolitische Debatte von einer Aufarbeitung“, die der *documenta* „übergestülpt“ werde, erinnert sich ein Mitglied der *sobat-sobat*.²³² Erst Wochen nach dem 18. Juni finden Gespräche zwischen diesen mit der *documenta*, der künstlerischen Leitung oder dem Artistic Team statt.²³³

Trotz des Rückzugs von Meron Mendel errichtet die Bildungsstätte Anne Frank einen Infostand am Rande des Friedrichsplatzes auf der *documenta*, um mit Besucher:innen über die Vorfälle ins Gespräch zu kommen. Die Mitarbeiter:innen berichten von offenem Antisemitismus, der ihnen von Besucher:innen entgegengebracht wird. RIAS Hessen sammelt später einige dieser Aussagen in einem Bericht zu antisemitischen Vorfällen im Zusammenhang mit der *documenta fifteen*.²³⁴ Darin wird geschildert, wie der Vorwurf, dass „legitime Israelkritik“ mit Antisemitismus gleichgesetzt werde – was eine gängige Abwehrstrategie durch Umdeutung und Re-Klassifikation darstellt –, von Besucher:innen formuliert wird. Es seien Verschwörungsszenarien rund um die eingeschränkte Meinungsfreiheit, die

227 Sabine Schormann, zit. nach *documenta fifteen* (2022).

228 Baumstieger (2022).

229 Ebd.

230 Zit. nach Kemper (2025), S. 26.

231 Open Letter *sobat-sobat* (2022).

232 Zit. nach Kemper (2025), S. 24.

233 Ebd., S. 23.

234 RIAS Hessen (2023b).

‚jüdische Medienkontrolle‘ und ‚jüdische Macht‘ vorgebracht worden, wobei die *documenta* als Beleg dieser Fiktionen ausgewiesen worden sei.²³⁵ Ein Mann, der als laut und aggressiv charakterisiert wird, habe sich darüber echauffiert, dass „die Deutschen sich nur von den Juden geißeln“ ließen.²³⁶ Er habe darüber hinaus gesagt: „Ihr habt schon genug Schaden angerichtet und habt hier nichts zu suchen.“ Ein anderer Mann habe ein Szenario hergeleitet, in dem die auf Jüdinnen und Juden verschobenen ‚Antisemitismusvorwürfe‘ der Reputation des nationalen Kollektivs und damit diesem selbst schaden: Wegen „Juden stehen wir nun als schlechte Gastgeber vor unseren ausländischen Gästen dar.“ Damit werden Jüdinnen und Juden in klassisch antisemitischer Manier zur vermeintlichen Ursache gesellschaftlicher Irritationen gemacht. Eine Frau habe gewettert, dass „bloß wegen der Befindlichkeit der Juden immer überall Antisemitismus gesehen“ werde. „Die Anne hat hier nichts verloren. Das ist hier eine Kunstaussstellung, da haben die hier nichts verloren. Die haben schon genug Schande über die Stadt gebracht jetzt“, habe dem eine weitere Besucherin beim Blick auf den Stand der Bildungsstätte und einer Abbildung Anne Franks hinzugefügt. „Die Anne hat auf der *documenta* nichts verloren“, habe sie angesichts des Widerspruchs der Bildungsstätten-Mitarbeiter:innen wiederholt. Die Chronik erwähnt zudem einen jüngeren Mann, der die Verschwörungstheorie vorgetragen habe, dass „hinter allem der israelische Geheimdienst Mossad steckt, um vom Tod der palästinensischen Journalistin Schirin Abu abzulenken.“ Diese Aussagen scheinen vornehmlich von Kasseler Bürger:innen zu kommen. „Die Juden machen uns unsere Kunstaussstellung kaputt!“, lautet dementsprechend eine Reaktion, die zugleich schuldabwehrenden und dämonisierenden Charakter hat. So wird denn auch moniert, dass die Verfahrensweise, das Taring-Padi-Banner abzubauen, dem gleichkomme, „was Nazis mit entarteter Kunst gemacht haben.“ Diese Gleichsetzung operiert als Umkehr, in der die Verantwortung für antisemitische Darstellungen externalisiert und die eigene Position zugleich als (quasi-)verfolgte, moralisch überlegene Opferrolle inszeniert wird.

Nach einer mehrstündigen Sitzung des Aufsichtsrats der *documenta* wird am Samstag, den 16. Juli verkündet, man habe sich „eilvernehmlich“ darauf verständigt, den Vertrag der *documenta*-Generaldirektorin Sabine

235 Ebd.

236 Vgl. für alle Beispiele und Ereignisschilderungen in diesem Absatz RIAS Hessen (2023b), S. 26. Für weitere Reaktionen von Besucher:innen der *documenta* siehe auch Eckert (2025).

Schorman „kurzfristig“ zu beenden.²³⁷ Der Kunstmanager Alexander Farenholtz, ein ehemaliger Geschäftsführer der *documenta*, sei einstimmig mit dieser Aufgabe betraut worden und werde Übergangsgeschäftsführer bis zum Ende der Ausstellung, teilen die *documenta* und die Museum Fridericianum gGmbH mit.²³⁸ Auf Beschluss des Aufsichtsrates und der damaligen Ministerin für Wissenschaft und Kunst Hessens Angela Dorn (Grüne) hin sollen externe Expert:innen zur Aufarbeitung herangezogen werden.²³⁹ „Wir erwarten, dass unter Berücksichtigung der grundrechtlich geschützten Kunstfreiheit Hinweisen auf mögliche antisemitische Bildsprache und Beförderung von Israel-bezogenem Antisemitismus nachgegangen wird“²⁴⁰, so Geselle. Ein siebenköpfiges Gremium, dem die Konflikt- und Friedensforscherin Nicole Deitelhoff vorsitzt, wird bekanntgegeben.

Deitelhoff ist Professorin für Internationale Beziehungen und Theorien globaler Ordnungspolitik an der Goethe-Universität Frankfurt. Zum Gremium gehören außerdem Marion Ackermann (Generaldirektorin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), Marina Chernivsky (Gründerin und Geschäftsführerin der Beratungsstelle bei antisemitischer Gewalt OFEK und Leiterin des Kompetenzzentrums antisemitismuskritische Bildung und Forschung), Peter Jelavich (Professor für Geschichte an der Johns Hopkins University, Maryland, USA), Christoph Möllers (Professor für Öffentliches Recht und Rechtsphilosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin), Facil Tesfaye (Juniorprofessor an der School of Modern Languages and Cultures, Universität Hong Kong) und Julia Bernstein (Professorin für Diskriminierung und Inklusion in der Einwanderungsgesellschaft an der Frankfurt University of Applied Sciences).²⁴¹ Mit Elsa Clavé und Facil Tesfaye werden später zwei Mitglieder das Gremium vorzeitig verlassen, „weil sie durch den Fokus des Gremiums auf Antisemitismus ihre Perspektiven aus der Postkolonialismusforschung nicht genügend vertreten sahen.“²⁴² Cord Schmelzle (Goethe-Universität Frankfurt am Main – Forschungsinstitut Gesellschaftlicher Zusammenhalt) beteiligt sich in der Kommission als wissenschaftlicher Koordinator.

Die Reaktionen auf die Ankündigung und Ernennung des Gremiums sind gemischt. Das Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben Kassel

237 Vgl. Häntzschel (2022).

238 Die Zeit (2022a).

239 Ebd.

240 Ebd.

241 *documenta*/Fridericianum (2022).

242 Deitelhoff u. a. (2023), S. 11.

fordert in einem gemeinsam mit der lokalen Jüdischen Gemeinde veröffentlichten Statement bereits Ende Juni die Prüfung von Werken und bemerkt, dass es von ihnen „Angebote dieser Unterstützung bereits gab.“²⁴³ Weiter heißt es: „Konstruktive Angebote unsererseits wurden nicht einbezogen. So wurden Listen mit möglichen Gesprächspartner:innen für Veranstaltungen nicht wahrgenommen, Recherchen nicht nachvollziehbar beachtet.“²⁴⁴ Die Unterstützung durch Berater:innen begrüßt das Sara Nussbaum Zentrum. Der renommierte deutsche Kunsthistoriker Michael Diers beschreibt das Gremium in einem Gastbeitrag in der *monopol* im September als „sogenannte Expertinnen und Experten“, die „in Kassel zu Gericht [sitzen] und [...] ihr Negativvotum [abgeben].“²⁴⁵ Es sei nicht verwunderlich, „[d]ass die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler nun vollständig ihr Vertrauen in das deutsche System des Zusammenspiels aus Kunst, Politik und Öffentlichkeit verloren“²⁴⁶ hätten. Obgleich die Kunsthistorikerin Marion Ackermann Teil des Gremiums ist, kritisiert Diers fehlende Repräsentant:innen aus dem Feld der Kunst. Die Vorstellung, so Diers, „externe Berater aus unterschiedlichen, vorwiegend kunstfernen Disziplinen Gericht sitzen zu lassen über ein Großprojekt der Kunst und fernab der Einbeziehung der [...] Künstlerinnen und Künstler mutet [...] grotesk an.“²⁴⁷

Dies erkennt zunächst, dass die Frage nach und die Diskussion über einen antisemitischen Gehalt eines Werkes vordringlich Expertise in der Antisemitismusforschung erfordert, die das Phänomen Antisemitismus seiner Anlage und seiner Geschichte, seinen Erscheinungsformen und Mechanismen nach zum Gegenstand hat. Im Falle der *documenta fifteen* stellt sich überdies die Frage, weshalb es ob der ostentativen Dimension der infrage stehenden Werke diese Expertise gebraucht hat.²⁴⁸ Folgt man jedoch der Logik von Diers, stößt man auf eine Schieflage als Ursache: Trotz oder gerade wegen der Verstrickungen von Kunst und Kunstgeschichte in die lange Tradition antisemitischer Mythen innerhalb des deutschsprachigen Kunstfelds hat sich bisher keine eigenständige Antisemitismusforschung mit entsprechenden Expert:innen etabliert. Das demonstriert nicht zuletzt der

243 Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben in Kassel/Jüdische Gemeinde Kassel (2022).

244 Ebd.

245 Diers (2022); Wiederabdruck in leicht veränderter Fassung in: Diers (2023), S. 193.

246 Ebd.

247 Ebd., S. 194.

248 Zum ostentativen Charakter siehe Schwarz-Friesel (2023).

Kunsthistoriker unfreiwillig selbst: Das Verfahren erinnere ihn, so schreibt Diers in Verkenntung der Aufgaben und des Einflusses des Gremiums, an „die Arbeit einer Zensurbehörde wie jene der im frühen 17. Jahrhundert in Rom eingesetzten und bis heute tätigen katholischen Glaubenskongregation ‚Propaganda fide‘, die nicht nur missionarische, sondern in Zeiten der Gegenreformation auch strikte Kontrollaufgaben hatte und nicht zuletzt durch die Akten der Inquisition berüchtigt wurde.“²⁴⁹ Der Vergleich der Kommission zur Aufklärung von Antisemitismus mit der Inquisition ist in mehrfacher Hinsicht höchst problematisch. Er bedient ein historisch aufgeladenes Repressionsnarrativ, das jüdische Kritik und institutionelle Antisemitismusbearbeitung delegitimiert, indem sie als autoritäre Zensur umgedeutet werden. Angehörigen einer Nachkriegsgeneration, deren Eltern- und Großelterngeneration in vielfacher Weise in das nationalsozialistische Herrschaftssystem verstrickt waren, müssten sich stattdessen die Frage aufdrängen, wie es möglich ist, dass antisemitische Bildproduktionen in einer staatlich mitfinanzierten Großausstellung im Post-Shoah-Deutschland überhaupt gezeigt werden konnten.

Diers zufolge würden in Kassel Arbeiten nun inspiziert und „verteufelt.“²⁵⁰ In Vatikanreisen hat die Idee einer jüdischen Verschwörung eine jahrhundertelange Tradition. Inquisitionsakten sind voll von antijüdischen Mythen wie Ritualmordlegenden.²⁵¹ „Nach Ansicht des katholischen Establishments [...] verbargen sich die Juden hinter allen Problemen, die die Kirche bedrohten.“²⁵² Moderne Entwicklungen im Bankenwesen, in der Industrie genauso wie in der Diplomatie seien jüdisch fremdgesteuert. Angesichts dessen zeigt sich im Vergleich eines Gremiums zur wissenschaftlichen Untersuchung von Antisemitismus mit Behörden der Inquisition nicht nur die Zuschreibung einer ominösen Macht, sondern es finden sich darin auch Anleihen an eine Täter-Opfer-Umkehr, wird doch qua Kausaltäuschung die Ursache des Skandals um die *documenta* vom Antisemitismus auf die Kritik des Antisemitismus verschoben und in diesem Zuge das mit Antisemitismus befasste Gremium qua Vergleich mit einer in antisemitischer Tradition stehenden Behörde überzeichnet. Verbindet sich die Schuldumkehr mit Selbstviktimisierung und der inversen Feindbildkonstruktion und richtet sich überdies gegen Jüdinnen und Juden, wie an

249 Diers (2023), S. 194.

250 Ebd.

251 Vgl. dazu Poliakov (1981).

252 Ostermann (2018), S. 345.

Reaktionen von Besucher:innen der *documenta fifteen* beobachtet wurde, tritt ihr antisemitischer Charakter offen hervor. „Doch es sind nicht Jüdinnen und Juden, die für Trennung und Spaltung sorgen“, wie die Jüdische Gemeinde Kassel und das Sara Nussbaum Zentrum in ihrem Statement betonen. „Es sind die Antisemiten, die mit ihren Taten nicht zuletzt auch den anderen Künstler:innen der *documenta fifteen* schaden [...]“. ²⁵³

Bevor das Expert:innengremium seine Arbeit aufnimmt, berichtet die *Jüdische Allgemeine* am 27. Juli nach einem Twitter-Post der WerteInitiative von antisemitischen Motiven in Zeichnungen des deutsch-syrischen Grafikers Burhan Karkutli ²⁵⁴ (1932–2003) und des palästinensischen Cartoonisten Naji al-Ali (1938–1987). ²⁵⁵ Nach Beschwerden von Besucher:innen, so heißt es, wurden die Exponate kurzzeitig aus der Ausstellung genommen und strafrechtlich geprüft. Weil keine strafrechtlichen Verstöße festgestellt wurden, sind sie anschließend wieder im Ausstellungsraum zu sehen. Die Zeichnungen sind Teil des Beitrags der Initiative *Archives des luttes des femmes en Algérie* (dt. Archive der Frauenkämpfe in Algerien), der in der zentralen Ausstellungshalle des Museum Fridericianum aufzufinden ist.

Dort werden sie unweit der multimedialen Ausstellung von *The Black Archives* gezeigt – ein historisches Archiv, das Bücher, Dokumente und andere Artefakte wie Fotografien und audiovisuelles Material aus der Geschichte Schwarzer Emanzipationsbewegungen und Individuen in den Niederlanden umfasst. ²⁵⁶ Die Installationen *Facing Blackness* (2022) und *Black and Revolutionary: Die Geschichte von Hermine und Otto Huiswoud* (2018) „wollen Widerstand sowohl als Gegenstand des Sammelns als auch als Praxis verhandeln.“ ²⁵⁷ Teil davon sind auch rassistische Darstellungen, die im Fridericianum gerade neben der Ausstellung von *The Black Archives* nur als abgedeckte Abbildungen präsentiert werden (Abb. 18 und 19).

253 Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben in Kassel/Jüdische Gemeinde Kassel (2022).

254 Verschiedene Schreibweisen umfassen neben Burhan Karkutli auch Burhan Kartoutly oder Burhan Karkotly.

255 Goldmann (2022).

256 *documenta fifteen* (o. J.c).

257 Ebd.

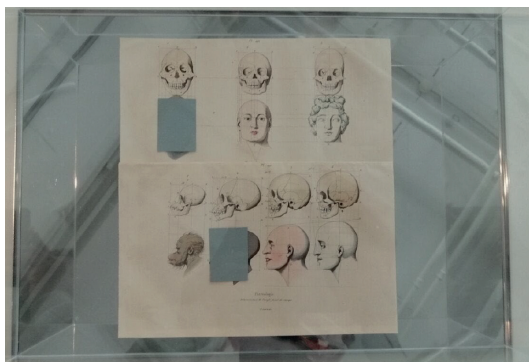


Abbildung 18: The Black Archives Amsterdam.
Installationsansichten documenta fifteen I



Abbildung 19: The Black Archives Amsterdam.
Installationsansichten
documenta fifteen II

Diese kuratorische Präsentationsstrategie hat sich seit einigen Jahren als angemessener Umgang mit nicht nur rassistischen Bildern etabliert, um die Reproduktion menschenfeindlicher Stereotype zu verhindern.²⁵⁸ Die Präsentation führt vor, wie mit antisemitischen Darstellungen in Ausstellungen verfahren werden könnte. So ist sie nicht nur ein Plädoyer für kuratorische Verantwortung, sondern gibt unfreiwillig Doppelstandards zu erkennen: Im (kuratorischen) Umgang mit Antisemitismus gilt nicht als üblich, was sich mit Blick auf Rassismus längst etabliert hat.

Die *Archives des luttes des femmes en Algérie* zeigen Videos, Fotografien und Reproduktionen von Zeitschriften und Broschüren aus den späten 1980er und frühen 1990er Jahren, wobei aus der Zugehörigkeit zur *Fridskul* (Fridericianum als Schule) ein Bildungsanspruch abgeleitet werden kann.²⁵⁹ Die Zeichnungen von Burhan Karkutli sowie Naji al-Ali finden sich in einer faksimilierten Broschüre mit dem Titel *Présence des Femmes*, die 1988 in Algerien vom Kollektiv *Atelier de réflexion sur les femmes algériennes* (ARFA) herausgegeben wurde (Abb. 20).

258 Siehe dazu u. a. Greve/Weeratunga (2024); Hinrichs (2020).

259 Vgl. Deitellhoff u. a. (2023).

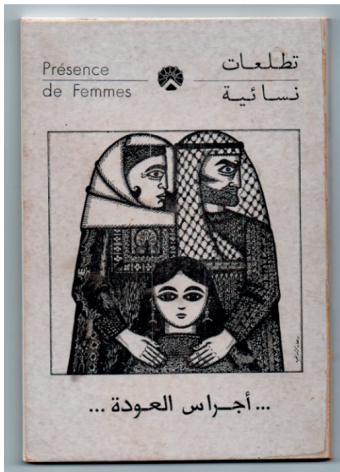


Abbildung 20: *Présence des Femmes*,
in *Archives des luttes des femmes*
en Algérie, documenta fifteen

Die Ausgabe erscheint im Zeitraum der ersten *Intifada* (1987–1993) und korrespondiert mit der am 15. November 1988 in Algier verkündeten „Unabhängigkeitserklärung“ des Palästinensischen Nationalrats. Gleichzeitig fällt sie in die Phase von Jassir Arafats Exil im Maghreb (1982–1994), in der er mit Gefolgsleuten einen PLO-Sitz in Tunis etabliert und auch in Algerien politisch präsent ist.²⁶⁰ Die Ausgabe, die Texte, Illustrationen, Karikaturen, Fotografien und Karten enthält, hat einen Palästina-Schwerpunkt und trägt den Titel „Es schlägt die Stunde der Rückkehr“, was im Kontext des Israel-Palästina-Konflikts auf den als Rückkehr ins heutige israelische Staatsgebiet gerahmten Anspruch von Palästinenser:innen rekurriert, der aus einem umstrittenen Flüchtlingsstatus abgeleitet wird. Das Exponat ist der *documenta* zufolge Teil des Versuchs der Initiative, „ein digitales und frei zugängliches Archiv mit Dokumenten zu feministischen Kollektiven

260 Im Februar 1987 findet in Algier etwa ein halbes Jahr vor Beginn der ersten Intifada der Kongress des Verbandes der palästinensischen Journalisten und Schriftsteller statt, bei der am Rande die „Wiedervereinigung der PLO im Mittelpunkt stehen [dürfte]“ (taz 1987). In Algier hatte bereits 1969 eine PLO-Solidaritäts-Konferenz stattgefunden, zu „der Arafat mehr als 200 Delegierte aus der ganzen Welt eingeladen hatte, unter anderem aus Deutschland, Frankreich und den USA“ (ebd.). *Der Spiegel* berichtet, dass der damalige Außenminister Joschka Fischer (Die Grünen) an der Konferenz teilgenommen haben soll. Ziel der PLO sei es gewesen, „im Westen Personen zu mobilisieren, die den bewaffneten Kampf der PLO gegen Israel propagandistisch unterstützen.“ Als Vision sei die Befreiung von „ganz Palästina“ ausgegeben worden; siehe *Der Spiegel* (2001).

und Vereinigungen Algeriens aufzubauen, insbesondere solchen, die seit der Unabhängigkeit des Landes 1962 entstanden.“²⁶¹

Im Fokus der Aufmerksamkeit stehen mehrere Doppelseiten (Abb. 21–22) der Broschüre. Die sieben aufeinanderfolgenden Grafiken von Burhan Karkutli auf den Seiten 60 bis 66 werden ursprünglich in der Kurzgeschichtensammlung *Die Kinder von Ghassan Kanafani* (1969) von Ghassan Kanafani abgedruckt, einem bekannten palästinensischen Schriftsteller und Mitglied der Terror-Organisation Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP).²⁶² Das Buch thematisiert die Vertreibung einer palästinensischen Familie infolge des israelischen Unabhängigkeitskriegs (1947–1949) aus der Sicht eines Kindes. Die Illustrationen Karkutlis, die auf der *documenta* zu sehen sind, beziehen sich auf diese Erzählung. Sie stammen aus zwei verschiedenen Kurzgeschichten, kreieren aber einen geschlossenen Erzählzusammenhang und berichten von der Radikalisierung eines Jungen, der später als ‚Widerstandskämpfer‘ zurückkehrt.

In Abbildung 21 bedrängt eine entmenslichte Soldatenfigur mit Magen David eine verängstigt wirkende kindliche Figur vor ländlicher Kulisse.²⁶³ Zwischen Blumen im Bildmittelgrund sind in die Höhe gereckte körperlose Arme zu erkennen, die vermutlich ein Massengrab darstellen sollen. Eine zweite Zeichnung zeigt aneinandergereihte groteske israelische bzw. zionistische Soldatenfiguren, die wie aus Holz geschnitten wirken.

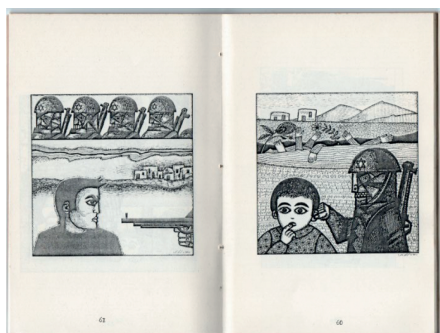


Abbildung 21: Burhan Karkutli, aus: *Die Kinder*, Ghassan Kanafani (1969), hier in: *Présence des Femmes* (1988) I

261 documenta fifteen (o. J.d); vgl. auch Archives des luttes des femmes en Algérie (o. J.).

262 Vgl. Deitelhoff u. a. (2023).

263 Von israelischen Soldat:innen, darauf verweist der Abschlussbericht des Expert:innengremiums, könne „erst nach der Unabhängigkeitserklärung Israels am 15.5.1948 gesprochen werden.“ Das Gremium konstatiert: „Bewaffnete Konflikte zwischen zionistischen und arabischen Milizen waren aber bereits 1947 ausgebrochen.“ Ebd., S. 67.

In der unteren Bildhälfte wird Betrachter:innen eine Figur in Zivil vorgeführt, die von außerhalb des Bildrahmens mit einer Schusswaffe bedroht wird. Abbildung 22 ist das letzte Bild dieser Reihe und zeigt neben einer bewaffneten Figur die Umriss des Gebiets, das Israel sowie die palästinensischen Autonomiegebiete mit Westjordanland und Gazastreifen umfasst. Vollständig im Muster einer Kufiya gehalten, impliziert es ein arabisches Palästina „from the river to the sea“ ohne einen jüdischen Staat Israel.



Abbildung 22: Burhan Karkutli, aus: *Die Kinder*, Ghassan Kanafani (1969), in: *Présence des Femmes* (1988) II

Palästina wird notfalls, so wird hier insinuiert, mit Waffengewalt erkämpft respektive verteidigt. Aus der Darstellung wird der mit Waffengewalt untermauerte Anspruch auf Palästina als Widerstand romantisiert und als eine durch die ‚zionistische Aggression‘ determinierte Notwehr legitimiert. Entsprechend der Linearität einer klassischen Geschichtserzählung folgen die Darstellungen einem „Wandlungsprozess“, der schon im Bericht des Expert:innengremiums unter Berufung auf Zeina Maasri als das „zentrale Thema von Karkutlis Illustrationen“ extrapoliert wurde:²⁶⁴

Karkutli's drawings arm subjects who populate the pages of the book, young girls and boys and their family, with the power of dignified rage. Faces are defiant; bodies stand firm. The old look determinedly ahead with stern anger; the young confront the reader with a glimpse of innocence in their large wondering eyes. Their Palestinian identity is indicated in peasant symbols, embroidered clothes and *kufiya*.²⁶⁵

Das Gremium thematisiert überdies zwei in der Broschüre abgedruckte Landkarten, mit denen palästinensische Gebietsansprüche visualisieren

264 Siehe Deitelhoff u. a. (2023), S. 64 f.

265 Maasri (2020), S. 236, zit. nach der Argumentation von Deitelhoff u. a. (2023), S. 64 f.

werden sollen.²⁶⁶ Es handelt sich um eine Gegenüberstellung des Britischen Mandatsgebiets für Palästina mit dem Gebiet nach der Staatsgründung Israels. Mittels Beschriftung wird der Besitz von „Juden“ vor 1948 mit 5,66 Prozent angegeben, während der UN-Teilungsplan von 1947 ihnen 56,47 Prozent des Gebiets zugeschlagen habe.²⁶⁷ Kritisiert wird von den Expert:innen eine Suggestion, die den historischen Gegebenheiten grundlegend widerspricht. Weder könne von einem „jüdischen Besitz“ noch von einem „arabischen Besitz“ des Landes im britischen Mandatsgebiet ausgegangen werden, wobei hier insinuiert worden sei, 94,34 Prozent der Gebiete seien arabisch gewesen und im Zuge des ohnehin von arabischen Bewohner:innen und Staaten abgelehnten Teilungsplans oder des Angriffs arabischer Staaten nach der Staatsgründung Israels ‚geraubt‘ worden.²⁶⁸ Es ist fraglich, weshalb derart geschichtsrevisionistische Aussagen als dokumentarische Zeugnisse ohne kritischen Kommentar präsentiert werden konnten.



Abbildung 23: Archives des luttes des femmes en Algérie

Unterstützt werden diese Aussagen von der Reproduktion (Abb. 23) eines ebenfalls im Archiv ausgelegten Formulars mit dem Schriftzug „Pour que cesse le génocide“ – deutsch: „Stoppt den Völkermord“ – von 1990, das sich neben der Unterstützung Palästinas den Aussagen des Kollektivs zufolge auch gegen den Golfkrieg wendet. Hier wie dort wird dem Dokument zufolge ein Genozid verübt, im Zusammenhang mit Israel eine beständige

266 Deitelhoff u. a. (2023), S. 65.

267 Ebd.

268 Ebd.

Anklage zur dämonisierenden und delegitimierenden Kennzeichnung.²⁶⁹ Unklar bleibt, wer die Adressat:innen dieser ‚Friedensforderungen‘ sind.

Die holzschnittartige Gegenüberstellung von Personifizierungen einer vermeintlich unschuldigen und friedfertigen, lediglich im Angesicht des ‚Unrechts wehrhaften palästinensischen Bevölkerung‘ mit einem verfremdeten und ‚aggressiven zionistischen Militär‘ (die Darstellung bezieht sich auf die Zeit vor der Staatsgründung) aus den Illustrationen Karkutlis wiederholt sich in Zeichnungen von Naji al-Ali unter anderen Vorzeichen.

Abbildung 24 zeigt eine mit einem fessellangen Kleid und langem offenem Haar als Frau gekennzeichnete Figur: Barfuß tritt sie einer grotesken, soldatischen und kleinen Figur mit Hakennase energisch zwischen die Beine. Auf deren Helm prangt wiederum ein Magen David. Links neben dieser Szene steht auf Arabisch „Intifada im Westjordanland“, rechts von ihr lassen sich zwei ineinander verschachtelte Fußpaare entdecken, die traditionell Geschlechtsverkehr symbolisieren sollen. Die den Betrachter:innen zugewandten Fußsohlen tragen einmal den Davidstern, einmal arabische Schriftzeichen, die auf Deutsch „Systeme der Kapitulation“ bedeuten, und sollen in Anlehnung an traditionelle Geschlechter- und Sexualhierarchien ein Ausbeutungs-, Macht- und Unterwerfungsverhältnis symbolisieren sowie Komplizenschaft anklagen.²⁷⁰ 2015 wird dieses Bild unter anderem vom damaligen Twitter-Account von al-Risala (The Message) geteilt, ein Medienhaus der Hamas.²⁷¹ Die palästinensische Terrororganisation postet wiederholt Cartoons, in denen israelische Männerfiguren bei der Vergewaltigung palästinensischer Frauenfiguren gezeigt werden.²⁷² Der besagte Twitter-Account existiert heute nicht mehr.²⁷³

269 Siehe Goda (2025).

270 Siehe Deitelhoff u. a. (2023), S. 67.

271 Vgl. zu al-Risala als Nachrichtenhaus der Hamas bspw. Jamal (2000), S. 45–59. Die Karikatur wurde 2015/16 auf mehreren Websites veröffentlicht, u. a. auf Wattan (2015), Real Media (2015) und Nablus TV (2015).

272 Siehe Itamar Marcus (2015); Soffer (2015).

273 X (ehem. Twitter), Account „al-Risala“ (Medienhaus der Hamas), Cartoon-Post mit Darstellung einer Vergewaltigung durch israelischen Soldaten, 2015. Heute nicht mehr online verfügbar; vgl. aktuelle Präsenz: Resalah Media (2024); Al-Resalah (o. J.).



Abbildung 24: Naji al-Ali, in: *Présence des Femmes* (1988) I

Im Bild selbst findet sich auch eine *Handala-Figur*, für deren Erfindung der palästinensische Zeichner weltweit bekannt geworden ist und die in jedem seiner Cartoons als Teil der dargestellten Handlung oder als kleines Logo vorkommt. Die Figur des kleinen, nicht älter werdenden Jungen steht als entzeitlichtes und verstetigtes Symbol dafür, was als israelisches Unrecht angeklagt und palästinensisches Leid beklagt wird. Sie kann als palästinensische Nationalallegorie gelten. Die Figur ist auch in einer weiteren Zeichnung derselben Broschüre wiederzufinden, in der ein gekreuzigter Jesus einen Stein in Richtung seiner Peiniger wirft (Abb. 25). Entgegen der biblischen Überlieferung, in der Jesus auf Befehl des Pontius Pilatus von römischen Soldaten hingerichtet wird, insinuiert dies das antijudaistisch-antisemitische Narrative der Jüdinnen und Juden als Jesumörder:innen und eine Analogisierung von Jesus und palästinensischer Zivilbevölkerung.



Abbildung 25: Naji al-Ali, in *Présence des Femmes* (1988) II

Den Archivarinnen geht es eigenen Aussagen zufolge um die Dokumentati-
on und Sammlung politischer Bilder und Plakate aus dem feministischen
Kampf gegen die Unterdrückung, worunter für sie offensichtlich auch die
israelische Besatzung dessen zählt, was ihnen als Palästina gilt. Die jüdi-
schen Algerierinnen aber, die jahrhundertlang Diskriminierung bis hin
zu Pogromen ausgesetzt waren und im Zuge der Vertreibung von 850.000
Jüdinnen und Juden aus den arabischen und islamischen Staaten zwischen
1948 bis in die 1970er Jahre vor allem ab 1962 auch aus Algerien flüchten
mussten und neben Frankreich vor allem in Israel Schutz fanden, spielen
dabei keine Rolle.²⁷⁴ Als Reaktion auf die Kritik in deutschen Medien veröf-
fentlichen die Archivarinnen eine Kontextualisierung. Die Bilder beschrei-
ben sie hier als Teil des Kampfes gegen einen ‚israelischen Kolonialismus‘.
„Wir bedauern, dass diese Bilder auf Unverständnis stoßen und Gegenstand
von Fehlinterpretationen seitens der Medien und Besucher:innen gewor-
den sind, die in ihnen antisemitische Darstellungen erkennen.“²⁷⁵ Antisemi-
tismus wird als Fehlinterpretation und Ausdruck eines Unverständnisses
beschrieben. Eine Reflexion der vorgebrachten Argumente findet nicht
statt. Dieser Zurückweisung des Antisemitismusvorwurfs als Fehlinterpretation
pflichtet *ruangrupa* in einer Stellungnahme vom 3. August bei: „Die
Bilder in der Broschüre *Présence des Femmes* sind eindeutig nicht antise-
mitisch.“²⁷⁶ Sie verweisen darauf, dass die Karikaturen eine Geschichte
haben und in die zeitspezifische Propagandakunst sowie den Standpunkt
der Palästinenser:innen gegen militärische Besatzung einzuordnen sind,
wobei diese zeithistorischen Sinnhorizonte den antisemitischen Charakter
entkräften sollen, obwohl er gerade genau darin zum Ausdruck kommt. Sie
ziehen sich auf die Position zurück, dass „auf keinem der Bilder [...] Men-
schen jüdischen Glaubens abstrakt dargestellt [werden].“²⁷⁷ Hingegen sollen
israelische Soldaten abgebildet werden: „Der Davidstern auf den Helmen
von Soldaten ist das Symbol des israelischen Staates und der israelischen
Armee, hier gibt es keine Zweideutigkeit.“²⁷⁸

Auffällig ist, dass damit die bildsprachliche Dimension einer am antise-
mitischen Judenbild stereotypisierenden Darstellung (z. B. die Hakennase)
und der Entgegensetzung kraftvoller und deformierter Körperlichkeit bei
gleichzeitiger Sexualisierung sowie die Tradition antijudaistisch-antisemiti-

274 Vgl. Morris (2023); Grigat (2022, 2020); Bensoussan (2019); Weinstock (2019).

275 Archives des luttes des femmes en Algérie (2022).

276 Jüdische Allgemeine (2022c).

277 Ebd.

278 Ebd.

scher Gottesmordlegenden ausgespart werden. Überdies bilden die Zeichnungen Karkutlis mitnichten israelische Soldaten oder den Davidstern als Symbol des israelischen Staats ab, datiert die bildgeschichtlich dargestellte Zeit doch vor die Staatsgründung. Diese Bilder können zwar tatsächlich als ein Protest gegen die israelische Besatzung verstanden werden, so meint dazu später Natan Sznajder. Dennoch benutzen sie dafür antisemitische Bildsprachen:

Das schließt sich nicht gegenseitig aus und steht in einer langen politischen Tradition des antizionistischen Kampfes. [...] Eine solche antisemitische Bildsprache gehört auch zum Kampf gegen [Jüdinnen und Juden] vor ihrer Ausübung politischer Souveränität in Israel. Nach 1945 schien es für viele [Jüdinnen und Juden] mehr als natürlich, dass nur der Zionismus das von den Nazis Zerschlagene wieder zusammenfügen könne. So kann man den Antisemitismus in dieser Bildsprache, die in Kontinuität nun gegen Israel eingesetzt wird, im historischen Umkehrschluss als eine der Ursachen für die Gründung des Staates selbst sehen.²⁷⁹

Die *documenta*-Verantwortlichen veröffentlichen zur Halbzeit der Ausstellung ein Statement, in dem sie die „sehr guten Besuchszahlen“ der *documenta fifteen* würdigen. Die antisemitischen Bilder werden nicht erwähnt. Euphemistisch und unspezifisch wird in der Pressemitteilung hervorgehoben, dass die „[k]ünstlerische Leitung mehreren Arbeiten in der Ausstellung derzeit Kontextualisierungen in verschiedenen Formaten“ beifüge, „[u]m die *documenta fifteen* als Ort des gegenseitigen Lernens und Verstehens zu stärken.“²⁸⁰

Derweil beschimpft der britische Künstler Hamja Ahsan auf Facebook einige der Kunstvermittler:innen als „cyber-bullying police“²⁸¹ und als „zionistische[n] Flügel der AfD“²⁸². Unter den Künstler:innen zirkuliert das Gerücht, sie seien Teil einer „antideutschen Verschwörung“.²⁸³ Die Verantwortlichen der *documenta gGmbH* blieben „passiv, weil überfordert, so die Einschätzung einiger Interviewter.“²⁸⁴ Hamja Ahsan greift auf seinem Profil, wo er auch unterstützende Kommentare zur Hisbollah teilt, zudem

279 Sznajder (2023), S. 26 f.

280 *documenta fifteen* (2022k).

281 Ein Mitglied der sobat-sobat, zit. nach Kemper (2025), S. 28.

282 Ein weiteres sobat, zit. nach ebd.

283 Ebd., S. 27.

284 Ebd., S. 29

den deutschen Bundeskanzler Olaf Scholz an.²⁸⁵ Mit „Fuck Nato fuck neo-imperialist Germany fuck the EU I am glad not to be linked to this neoliberal fascist pig Olaf I don't want him in my Documenta exhibition“ richtet er sich gegen Scholz im Zusammenhang damit, dass er das Sondervermögen für die Bundeswehr und die Entscheidung verkündete, die *documenta* aufgrund der antisemitischen Bilder nicht zu besuchen.²⁸⁶ Das Kasseler Amtsgericht hat ihn wegen dieser Beleidigungen verurteilt. Ursprünglich war im Strafbefehl eine Geldstrafe von 12.000 Euro vorgesehen, doch das Gericht reduzierte die Strafe auf 4.000 Euro. Grund dafür war laut Urteil, dass Ahsan nicht gewusst habe, dass seine Äußerungen strafbar waren.²⁸⁷ Den hessischen FDP-Landtagsabgeordneten Stefan Naas, der auf den Post aufmerksam gemacht hatte, beschimpft er später als „rassistischen, neoliberalen Apartheid-Regime-Lakaien“, „Kryptonazi“ und „neoliberales Schwein“. Auf Twitter schreibt Ahsan, der auf seinem Instagram-Kanal unter anderem Bilder von sich beim antisemitischen, fundamentalistischen Al-Quds-Marsch²⁸⁸ in London postet, Deutschland sei die rassistischste und bedrohlichste Nation, in der er jemals gearbeitet habe. Er behauptet, organisiertem Terror ausgesetzt gewesen zu sein, und beklagt, dass weder die *documenta* noch der Kasseler Oberbürgermeister ihn beschützt hätten.²⁸⁹ Die Boykottbewegung BDS dagegen solle den Friedensnobelpreis erhalten, so der Künstler.

Seine *documenta*-Arbeit *Halal Fried Chicken*, mit der er sich eigenen Angaben zufolge mit Islamophobie in Europa auseinandersetzt, besteht aus Neon-Schildern, die an acht Standorten für eine fiktive Halal-Imbissbude mit frittiertem Hähnchen werben (Abb. 26 und 27). Sie tragen verschiedene Aufdrucke wie „Kabul Fried Chicken – Graveyard of Empires“ (Abb. 27), was als zynische Anspielung auf das Scheitern der Demokratie in Afghanistan verstanden werden kann, wie das Jüdische Forum für Demokratie und gegen Antisemitismus e. V. (JFDA) hervorhebt.²⁹⁰ Ein anderes Schild trägt den Schriftzug „PFLFC – Popular Front for the Liberation of Fried Chicken“ (Abb. 26), die sich auf die Palästinensische Terrororganisation PFLP beziehen.

285 Ebd., S. 28.

286 Vgl. Lohr (2024).

287 Ebd.

288 Siehe Grigat (2023).

289 Vgl. Seidl (2022a).

290 Jüdisches Forum für Demokratie und gegen Antisemitismus (o. J.a).



Abbildung 26: Halal Fried Chicken, Hamja Ahsan I



Abbildung 27: Halal Fried Chicken, Hamja Ahsan II

Nach medialer Kritik an den Aussagen Ahsans distanziert sich die *documenta*-Leitung in einem Statement: Dort heißt es, so berichtet *monopol* am 22. August, die „künstlerische Leitung und die Geschäftsführung hielten Hamja Ahsans Äußerungen über den Bundeskanzler für „nicht hinnehmbar.“²⁹¹ Im Bericht der *monopol* wird auf die Differenzierung zwischen Künstler und Kunstwerk verwiesen, die *ruangrupa* als Maßgabe für die Entscheidung benannt habe, Ahsans Werke nicht aus der Ausstellung zu entfernen. Auf die Geschäftsführung gehe jedoch die Entscheidung zurück, „dass der Künstler keine weitere Gelegenheit zu einem öffentlichen Auftritt im Rahmen der Documenta Fifteen erhält.“²⁹² Zum Kontext seiner Werke gehört *monopol* zufolge auch, „dass sie in satirischer Weise die europäische Debatte über islamistischen Extremismus thematisieren.“²⁹³ In der *FAZ* hält Claudius Seidl dagegen, dass man zwar versuchen könne, auch Ahsans Tweets als ironische Kunst zu lesen, mit Blick auf seine BDS-Aussagen sei dies aber alleine deshalb nicht möglich, „weil Ahsan auch die Original-Tweets des BDS, in ihrer ganzen grausamen Wortwörtlichkeit, retweetet.“²⁹⁴

291 *monopol* (2022).

292 Zit. nach ebd.

293 *monopol* (2022).

294 Seidl (2022b).

Aus Protest gegen den Boykott von jüdisch-israelischen Künstler:innen zeigt der israelische Kurator und Künstler I. S. Kalter (Ishai Shapira Kalter) im Keller einer von ihm angemieteten Airbnb-Wohnung in Kassel vom 18. bis zum 21. August 2022 die Ausstellung *Bad Breath*.²⁹⁵ „There is no representation of Jewish or Israeli art in *documenta fifteen*, perhaps not on purpose, or it may be simply a cultural boycott – I don’t know. Therefore, I decided to be physically present in Kassel“,²⁹⁶ so Kalter in einem Statement. „If there is no actual list of participants then everyone is a potential participant“,²⁹⁷ ergänzt er und verschickt offizielle Einladungen zu seiner Show mit dem Corporate Design der *documenta fifteen*. Ein begleitender Ausstellungstext stammt von Rebekka Seufert, zu diesem Zeitpunkt Direktorin des Kunstverein Dortmunds.²⁹⁸ Selbst besucht habe er die *documenta fifteen* nicht, sagt Kalter: „I believe that a historical foundation such as Documenta that for the first time allegedly boycotts artists cannot ask them to be only paying spectators at a show they were not invited to participate in.“²⁹⁹

Auf X berichtet ein Besucher der *documenta* am 27. August, bei einem Vortrag im Fridericianum sei die Rede von einer Hexenjagd, die die „so-called ‚scientists‘“ veranstalteten (Abb. 28).³⁰⁰ Einem Foto der Präsentation ist zu entnehmen, dass damit das Expert:innengremium gemeint ist. Ähnlich der Bezugnahme auf die römische Inquisition dient der Begriff ‚Hexenjagd‘ als Vergleich, um die Arbeit des Gremiums zu diskreditieren, und wird regelmäßig zur Abwehr von Antisemitismusvorwürfen bemüht. Hier werden die von „sogenannten Wissenschaftler:innen“ lancierten Antisemitismusvorwürfe und die vermeintliche Hexenjagd in das Szenario eines Ausagierens einer nationalen Psychose verlegt, wird Antisemitismus bzw. ein kritisch-ächtender Umgang mit ihm als – wohl auf den Holocaust bezogene – deutsche Befindlichkeit psychologisiert.

295 Perlson (2022).

296 Zit. nach ebd.

297 Zit. nach ebd.

298 Seufert (2022).

299 I. S. Kalter zit. nach Perlson (2022).

300 Flügge (2022).

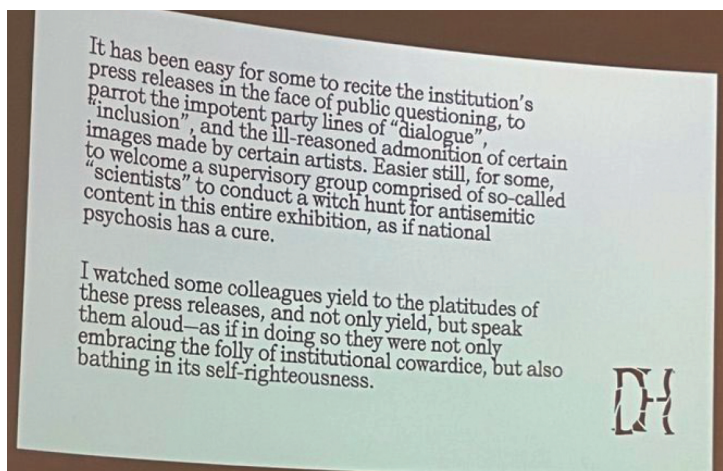


Abbildung 28: Präsentationsfolie Vortrag im Fridericianum, 27.08.2022

Von verschiedener Seite wird währenddessen dafür plädiert, die *documenta* vorzeitig zu beenden, etwa vom Zentralrat der Juden und dem American Jewish Committee Berlin. Interims-Geschäftsführer Farenholtz schließt einen Abbruch aus. Eine systematische Prüfung aller verbliebenen Werke lehnt er ab.³⁰¹ Dabei berichtet Kia Vahland in der *Süddeutschen Zeitung* bereits am 20. Juni über weitere „besonders problematisch[e] Filmarbeiten des Kollektivs Subversive Films aus Brüssel und Ramallah“³⁰². Die an den *documenta*-Spielorten Hübner-Areal und dem Gloria-Kino gezeigten *Tokyo Reels* werden aber erst mit dem *taz*-Artikel *Augen zu und durch*³⁰³ des Antisemitismusforschers Jakob Baier vom 23. August öffentlichkeitswirksam diskutiert. Sie rücken auch deshalb in den Fokus der Aufmerksamkeit, weil fünf Mitglieder des einberufenen Expert:innengremiums nach einer Überprüfung am 10. September auf den ausdrücklichen Wunsch der Gesellschafter empfehlen, die Vorführung der Filme zu stoppen. Die Filme seien gefährlicher als das Banner von *Taring Padi*.³⁰⁴

Auf einer überdimensionalen Leinwand sind in einer Fabrikhalle des Hübner-Areals 20 mehrstündige Agitprop-, Dokumentar- oder Tourismus-

301 Siehe Frankfurter Allgemeine Zeitung (2022a); Zoch (2022); Zentralrat der Juden (2022).

302 Vahland (2022).

303 Baier (2022).

304 Vgl. Presseerklärung des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen* (o. J.). Siehe auch Frankfurter Allgemeine Zeitung (2022b).

werbefilme von vorwiegend arabischen, aber auch japanischen, US-amerikanischen oder britischen Filmemacher:innen und verschiedenen politischen und internationalen Organisationen aus den 1960er bis 1980er Jahren im Loop zu sehen. Gegenüber der Leinwand befindet sich eine halbkreisförmige Tribüne aus Paletten, auf denen Zuschauer:innen Platz nehmen können. Der abgedunkelte Raum ähnelt so einem Theater oder Kino und auratisiert das historische Filmmaterial, das vor Ausstellungsbeginn bereits bei einem viertägigen Festival im Gloria-Kino gezeigt wird (Abb. 29 und 30). Die Filme stammen aus einer Sammlung aus dem Milieu der japanischen Palästinasolidaritätsbewegung. *Subversive Films* tritt auf der *documenta fifteen* mit dem Anspruch an, „die lange übersehene und immer noch undokumentierte antiimperialistische Solidarität zwischen Japan und Palästina zu beleuchten.“³⁰⁵

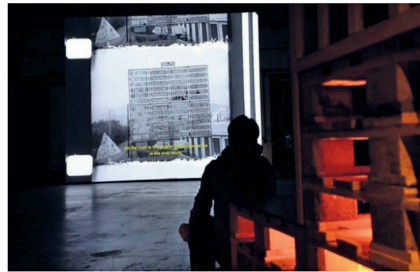


Abbildung 29: Tokyo Reels, Film Festival, Subversive Films, Installationsansicht I

Abbildung 30: Tokyo Reels, Film Festival, Subversive Films, Zuschauer

Die *Tokyo Reels* sind selbst Zeugnis dessen, was sie dokumentarisch abzubilden beanspruchen, stammen die Filme doch aus einer japanischen Sammlung, auf die *Subversive Films* durch Masao Adachi, Filmemacher und ehemaliges Mitglied der Japanischen Rote Armee Fraktion (JRA), Zugriff erhielt. Adachi reiste gemeinsam mit Koji Wakamatsu, einem Regisseur und Produzenten von Soft-Pornos, mit dem er bereits zusammengearbeitet hatte, als Mitglied der Japanischen Roten Armee 1971 in den Libanon zur linksterroristischen Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP) und schuf einen Propagandafilm. Im Jahr 1972 schritt die JRA selbst zur Tat: Bei

305 documenta fifteen (o. J.e), Übersetzung aus dem Englischen: „For *documenta fifteen*, Subversive Film has curated a cinematic program around the screening of a recently restored film, shedding light on the overlooked and still undocumented anti-imperialist solidarity between Japan and Palestine.“

einem Anschlag am Flughafen Lod ermordete die Terrorgruppe 26 Menschen, 80 weitere wurden verletzt. Wenngleich Adachis Rolle bei *Tokyo Reels* undurchsichtig scheint, soll er als Referenz der Kommentierung der Filme gedient und überdies bei einem verwandten Projekt als Berater fungiert haben, wie das Expert:innengremium herausstellt.³⁰⁶

Bei *Subversive Films* handelt es sich um ein Kollektiv um Nick Denes, der am Goldsmiths College in London 2011 mit einer Arbeit zur Geschichte des Zionismus promoviert wurde und Ko-Direktor des jährlich in London stattfindenden *Palestine Film Festival* ist, seine Ko-Direktorin Reem Shilleh und deren Ehemann Mohanad Yaqubi, der neben seiner Arbeit als Filmemacher und Produzent an der International Art Academy Palestine in Ramallah und The Royal Academy of Fine Arts in Gent unterrichtet.³⁰⁷ Die von Shilleh und Yaqubi digitalisierten Filme zeichnen sich mehrheitlich durch antizionistische Propaganda aus, überdies enthalten einzelne Beiträge dem Expert:innengremium zufolge „proterroristische[] und zuweilen antisemitische[] Ansichten.“³⁰⁸

Das historische Propagandamaterial spricht als solches für sich, da es weder im Bild noch im Vorführungsraum Hintergrundinformation zu den *Tokyo Reels* gibt. Ein Off-Kommentar zwischen den einzelnen Filmen stellt Gegenwartsbezüge her und ratifiziert die antizionistische Propaganda, antisemitische Feindbilder und die affektiv mobilisierende Terroridealisierung, wie Jakob Baier schon 2022 herausstellt.³⁰⁹ Der Charakter der antizionistischen Propaganda folgt aus der filmübergreifenden, den jüdischen Staat als alleinigen Aggressor und kolonialistisch-imperialistisches Konstrukt dämonisierenden Erzählung, um ihn als Übel und Hindernis einer spiegelbildlich idealisierten Gemeinschaftlichkeit auszuweisen und damit zu delegitimieren.³¹⁰ Die durch Kausaltäuschungen und systematische Aussparung des palästinensischen Terrors gerahmte Reproduktion und Idealisierung der Erzählung der PLO, die zur Entstehungszeit der Filme als Terrorgruppe agierte, zeichnet ein Israelbild, das wegen seiner dämonisierenden und delegitimierenden Qualität selbst als antisemitisch verstanden werden kann.³¹¹

306 Andrews (2016), S. 227; Deitelhoff u. a. (2023), S. 48.

307 documenta fifteen (o. J.e).

308 Deitelhoff u. a. (2023), S. 49.

309 Baier (2022).

310 Siehe Kapitel 8.6 für eine einzelne Filme und Sequenzen fokussierende Analyse von Jakob Baier.

311 Deitelhoff u. a. (2023).

Das Expert:innengremium weist antisemitische Feindbilder zunächst auf der Ebene von verschwörungstheoretischen Machtzuschreibungen nach – im Film *Cowboy* werden die USA als jüdisch bzw. israelisch kontrolliert dargestellt und im Film *War in Lebanon* wird der damalige US-Außenminister Henry Kissinger als Jude zum Strippenzieher eines Verschwörungsszenarios und zu einem den Libanon destabilisierenden Kriegstreiber fantasiiert.³¹² Im Rekurs auf drei Filme (*Beirut, Lebanon, Why*) werden Dämonisierungsmythen in der verzerrten Darstellung des Libanonkriegs und des Massakers von Sabra und Schatila aufgezeigt, die in das phantasmatische Feindbild von heimtückisch kindermordenden, leichenschändenden und völkermörderischen Israelis übergehen. Dem jüdischen Staat wird die Errichtung von Konzentrationslagern und damit implizit ein Vernichtungskrieg gegen Kinder und Zivilist:innen zum Vorwurf gemacht.³¹³ Damit lasse sich der antisemitische Gehalt an einer Aktualisierung der Ritualmordlegende und der Gleichsetzung mit Nazideutschland ausweisen, die auch in anderen Filmen nachgewiesen wird (*Palestine and Japan, Land Day*). Der Terror glorifizierende Charakter bildet sich mit dem propagandistisch stilisierten Notwehr- und Widerstandsszenario und einer Moral ab, die Kinder zum bewaffneten Kampf anhält (*The Game, Road to a Palestinian State, The Field*).³¹⁴

Jakob Baier weist überdies auf die Ratifizierung der filmischen Botschaften durch den Off-Kommentar hin, wenn im Zuge der filmischen Terrorglorifizierung Kinder als „freedom fighters“ idealisiert werden oder angesichts des filmisch dämonisierenden Zerrbilds „zionistischer Grab- und Leichenschänder“ geschlussfolgert wird: „Respekt und Ehrfurcht vor den Toten wird von allen Religionen gelehrt, aber selbst das bedeutete den Zionisten nichts.“³¹⁵ Baier erkennt zudem eine sprachliche Delegitimierung Israels in den Kommentaren, die es vermeiden, den Namen „Israel“ zu nennen, umschreibend auf ihn referieren oder ihn qua Zuschreibung einer Künstlichkeit als „zionistische[s] Gebilde“ infrage stellen – ein Phänomen, das für kein anderes Land zu beobachten ist.³¹⁶ „In einem heute unfassbaren Revolutionskitsch“, so ergänzt auch Kia Vahland, würden „wild geschnittene Bilder aus US-Western assoziiert mit den Palästinensern, diese

312 Ebd., S. 50.

313 Deitelhoff u. a. (2023), S. 51.

314 Ebd., S. 52.

315 Baier (2022), zit. nach ebd.

316 Vgl. Rensmann (2015); siehe zum Phänomen im Kontext der Musikszene auch Potter (2023), S. 150.

also implizit als moralisch angeblich überlegene Ureinwohner verherrlicht. Was ein vergiftetes Kompliment ist, transportiert es doch alle Stereotypen vom edlen Wilden und läuft damit der Intention der Documenta entgegen, Menschen des globalen Südens eine Stimme zu geben.³¹⁷ Mehrfach werden die Filme trotz ihrer radikal antizionistischen und antisemitischen Inhalte euphemistisch als „propalästinensisch“³¹⁸ beschrieben. Das leistet einem verkürzten Verständnis von Antisemitismus und der Abwehr von Antisemitismuskritik als Rassismus Vorschub. Die Definition des Antisemitismus wird nicht ausgeführt und die potenziellen Auswirkungen auf jüdische Akteure wird weiterhin nicht adressiert.

Die Kritik an den Filmen und die Forderungen, die Vorführungen zu stoppen, werden von *ruangrupa*, Mitgliedern des Artistic Team und einigen Künstler:innen in einem am selben Tag veröffentlichten Statement mit dem Titel *We are angry, we are sad, we are tired, we are united: Letter from lumbung community* mit dem Vorwurf zurückgewiesen, das Gremium habe eine „rassistische Tendenz“, arbeite unwissenschaftlich und versuche, Zensur auszuüben.³¹⁹ Später raunt ein *ruangrupa*-Mitglied in einem *monopol*-Interview, „das Gremium [sei] letztlich ein verlängerter Arm der Politik“, und beschreibt die Erfahrung mit diesem als „traumatisch“³²⁰: „Wenn der Staat etwas tut, um seine Macht durch andere, in diesem Fall durch Wissenschaftler, auszuweiten, ist das sehr beunruhigend.“³²¹ Das Gremium agiere, so wird hier insinuiert, als ‚Marionette‘ der Politik. Die *Tokyo Reels* seien ein Archiv, heißt es weiter, und kein Archiv sei neutral, auch nicht das von Universitäten, Museen oder Bibliotheken. Die zentrale Frage sei zudem nicht das Existenzrecht Israels, so heißt es wiederum in *e-flux*: „Die Frage ist, wie es existiert. Widerstand gegen den Staat Israel ist Widerstand gegen den Siedlerkolonialismus, der Apartheid, ethnische Säuberung und Besatzung als Formen der Unterdrückung einsetzt.“³²²

Die Verwendung der Begriffe ‚Siedlerkolonialismus‘, ‚Apartheid‘ und ‚ethnische Säuberung‘ dienen der Dämonisierung und Delegitimierung

317 Vahland (2022).

318 Vgl. Hubernagel (2022).

319 lumbung community (2022).

320 Farid Rakun im Interview mit Trebing (2022b).

321 Ebd.

322 lumbung community (2022), Übersetzung aus dem Englischen: „The question is not the right of Israel to exist; the question is how it exists. Resistance to the State of Israel is resistance to settler colonialism, which uses apartheid, ethnic cleansing and occupation as form as oppression.“

des jüdischen Staates. Sich selbst sieht das Kollektiv, einer Selbstviktimsierung als Strategie der Abwehr oder als Spiegelbild einer Machtkulisse entsprechend, als Opfer: „For months we have continuously faced smearing attacks, humiliations, vandalism, and threats in major media outlets, as well as in the streets and in our spaces.“³²³ Das Kollektiv verfasst das Schreiben, das nicht auf der *documenta*-Homepage, sondern im Onlinekunstmagazin *e-flux* erscheint, gemeinsam mit drei Mitgliedern des Artistic Team und vielen Künstler:innen der *documenta*. Noch am selben Tag reagieren die jüdische Gemeinde Kassel und das Sara Nussbaum Zentrum mit einem offenen Brief: *Wir sind auch wütend, wir sind auch traurig, wir sind auch müde, wir stehen zusammen.*³²⁴ Darin heißt es, dass *ruangrupa* mit ihrer „unsäglichen Kampagne“ aufhören und den Antisemitismus auf der *documenta* anerkennen solle, „um euren Ruf als Menschen noch halbwegs zu wahren.“³²⁵ Miki Lazar wirft *ruangrupa* ferner vor, zugelassen zu haben, dass die *documenta* zur Bühne der Israelboikottbewegung werden konnte: „Im Artistic Team gibt es Menschen mit einer Agenda. Sie haben die *documenta* mit ihrem Thema gekapert.“³²⁶

Am 13. September bedanken sich die Gesellschafter der *documenta* und der Museum Fridericianum gGmbH, das Land Hessen und die Stadt Kassel bei der „[f]achwissenschaftlichen Begleitung, die die Gesellschafter der *documenta* zur Aufarbeitung auf der *documenta fifteen* eingesetzt haben.“³²⁷ Sie schließen sich, wie auch Claudia Roth, dem Gremium an und plädieren dafür, die Filmreihe erst wieder mit einer angemessenen Einordnung zu zeigen. Zwei Tage später äußert die Findungskommission ihre Unterstützung für *ruangrupa* und weist die Forderung des Gremiums zurück. „Wir lehnen Antisemitismus ebenso ab“, ergänzt sie, „wie dessen derzeitige Instrumentalisierung, die der Abwehr von Kritik am Staat Israel und seiner derzeitigen Besatzungspolitik palästinensischer Gebiete dient.“³²⁸ In der Empfehlung des Gremiums sieht die Findungskommission „einen Versuch, legitime Kritik an Israel mit Antisemitismusvorwürfen zu diskreditieren.“³²⁹

323 Ebd.

324 Sara Nussbaum Zentrum für Jüdisches Leben in Kassel/Jüdische Gemeinde Kassel (2022a).

325 Ebd.

326 Miki Lazar, zit. nach Lohr (2022b).

327 Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur (2022).

328 *documenta fifteen* (2022o).

329 Deitelhoff u. a. (2023), S. 84.

Erst wenige Tage zuvor erscheint in der *Frankfurter Rundschau* ein Interview mit Philippe Pirott, Mitglied der Kommission und zu diesem Zeitpunkt Rektor der Städelschule. Dort raunt der belgische Kunsthistoriker von ominösen „Kräfte[n]“, die hinter der „Antisemitismuskarte“ stünden und „die eine alte, weiße, modernistisch organisierte Gemeinschaft wollen.“³³⁰ Entsprechend der späteren Verlautbarung der Kommission behauptet er eine „Instrumentalisierung“ von Antisemitismusvorwürfen gegen die *documenta fifteen*, „um das Projekt zu diskreditieren.“³³¹ Die antisemitischen Bildelemente im Banner von *Taring Padi* dagegen wertet er als Ausdruck einer indonesischen „Israelkritik aus einem Kontext, der weniger vertraut ist mit dem Schicksal der ermordeten Jüdinnen und Juden.“³³² Auch hier werden die in Deutschland lebenden und sich zu Wort meldenden Jüdinnen und Juden nicht mitbedacht.

Zwar ist bis heute nicht bekannt, wer die antisemitischen Bildelemente gemalt hat. Mehrere Mitglieder von *Taring Padi*³³³ und *ruangrupa*³³⁴ aber leben bereits seit langem in Europa oder haben in den USA studiert. Als Künstler:innen oder Kurator:innen sind sie seit Jahren an Kunst- und Ausstellungsprojekten weltweit beteiligt und international vernetzt. Das *ruangrupa*-Mitglied Reza Afisana erklärt in diesem Sinne: „Das, was wir gelernt oder befolgt haben, entspringt oft einem westlichen Kontext. Diese Denk- und Arbeitsweisen aus der westlichen Welt haben sich für uns als

330 Berins (2022b).

331 Ebd.

332 Ebd.

333 Das Taring-Padi-Mitglied Dodi Irwandi beispielsweise stellte bereits zuvor in Deutschland aus und nennt Käthe Kollwitz als große Inspiration; siehe MayinArt (o. J.). Aris Prabawa wohnt seit Anfang der 2000er Jahre in Australien, Hestu Nugroho der *HNA* zufolge in Berlin, und Sri Maryanto lebt seit 2009 mit seiner Frau, die in Deutschland aufgewachsen ist und einen Concept Store in der Münchner Maxvorstadt betreibt, in Wolftratshausen. Alexander Supartono ist Lehrender an der Edinburgh Napier University, hat Kunstgeschichte in Athen studiert und einen PhD in Photography History von der School of Art History, University of St Andrews, Schottland. Zu seinen Schwerpunkten gehört eigenen Angaben zufolge westliche Kunst und Fotografiegeschichte. Ade Darmaan studierte zwei Jahre lang an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Vgl. Edinburgh Napier University (o. J.); Lohr (2023a); Weber (2022); Manning (o. J.); Nauli & Stories (o. J.).

334 2016 kuratierte *ruangrupa* TRANSaction: Sonsbeek 2016 in Arnheim, Niederlande. Farid Rakun von *ruangrupa* hat in den USA einen Master gemacht und mit verschiedenen internationalen Institutionen zusammengearbeitet, und Iswanto Hartono war ähnlich wie Mirwand Andan in Deutschland, den Niederlanden, den USA, Frankreich, Brasilien, Australien, Japan, Großbritannien und Dubai an Ausstellungen und Kulturprojekten beteiligt. Vgl. Dutch Art Institute (o. J.).

durchaus praktikabel erwiesen. Sie verstärken die Dinge, die in Indonesien geschehen.“³³⁵ Die europäische (Kunst-)Geschichte und der westliche Kulturbetrieb ist *ruangrupa* dementsprechend so wenig fremd, wie *ruangrupa* selbst diesem fremd sind, betont in diesem Sinne Marius Kemper.³³⁶

In öffentlichen Schreiben, etwa in der *Berliner Zeitung* im Mai, demonstrieren sie in diesem Sinne, dass sie durchaus über den Antisemitismus-Diskurs in Deutschland in Kenntnis sind, und führen ihr Fachwissen der europäischen Kunstgeschichte vor. „Wir haben oft gesehen, dass hinter dieser an den Tag gelegten Naivität eine klare Ideologie steckt“, betont Meron Mendel, und moniert, dass „das Kollektiv seiner anfangs geäußerten Absicht, dazulernen zu wollen, nicht nachgekommen“ sei.³³⁷ „Die Vorsitzende des Gremiums, Nicole Deitelhoff, hat schon vor fast zwei Wochen gesagt, dass die Arbeit der Kommission dadurch behindert wird, dass *ruangrupa* Fakten schaffe“, so Mendel. „Das hinterlässt keinen schönen Eindruck über die Art und Weise, wie die Kuratoren mit Kritik umgehen, und auch nicht über ihre Glaubhaftigkeit.“³³⁸ Im Hessischen Rundfunk ergänzt er, es werde sich „immer hinter Kunstfreiheit versteckt oder so einer Art Pseudonaivität, dass man aus einem anderen Land kommt und nicht verstanden hat, wie das hier läuft. Mit dieser Strategie wurde über Wochen versucht, eine Auseinandersetzung mit antisemitischen Inhalten zu verhindern.“³³⁹

Eine Abwehr der Antisemitismuskritik gründet einerseits in der von kulturelrelativistischen Fremdbildern geprägten Wahrnehmung von *ruangrupa*, andererseits in der Deutung von *ruangrupa* selbst und anderen Akteuren, die die Antisemitismusvorwürfe als Ausdruck deutscher Schuld und deren Übertragung auf den Nahostkonflikt relativieren. Am Wochenende des 10. Septembers tauchen dementsprechend Plakate im Fridericianum und an zentralen Orten in Kassel auf, die diese Einschätzung „mit unzweideutigen Botschaften“³⁴⁰ in mehr oder weniger „ironischer Weise“³⁴¹ vermitteln, etwa mit dem Slogan „Free Palestine from German Guilt“ (Abb. 31).

335 Zit. nach The Collective Eye (2022), S. 86.

336 Kemper (2025a) S. 119.

337 Deutschlandfunk Kultur (2022d).

338 Ebd.

339 Meron Mendel im Hessischen Rundfunk, zit. nach Reinhardt (2023).

340 Hubernagel (2022).

341 Jüdisches Forum für Demokratie und gegen Antisemitismus (o. J.b).



Abbildung 31: Plakataktion auf documenta fifteen.

Er greift den Vorwurf auf, Kritik an Israel oder das, was als Palästinasolidarität gilt, werde aufgrund der Shoah und der NS-Vergangenheit sowie der wohl als repressiv verstandenen Erinnerungskultur tabuisiert. Im Kontrast zur Verbreitung und Normalisierung einer solchen Kritik, aber auch des israelbezogenen Antisemitismus knüpft diese Parole an traditionelle Forderungen nach einem „Schlussstrich“ und dem Ende eines vermeintlich partikularen Schuldkomplexes an, wie er in Deutschland seit der unmittelbaren Nachkriegszeit vornehmlich von rechts formuliert und als identifikatorisches Hindernis aufgebaut wird. Weitere Poster titeln „Telenovela documenta, season 15, final episode“; „Who is anti-semitic?“; „The Past is the presence“; „Pro-Semantic“; „Israel is an Apartheid State“; „BDS: Being in Documenta is a Struggle“; „Nakba is a Part of Erinnerungskultur“ oder „Make workers Board / Not Scientific Board“. Insbesondere der Anspruch, mit der *Nakba*³⁴² ein häufig mythologisiertes Narrativ der Vertreibung und Flucht von Palästinenser:innen während des Israelischen Unabhängigkeitskriegs und der Staatsgründung als palästinensische Ursprungserzählung in die deutsche Erinnerungskultur zu integrieren, tritt als den Holocaust im Vergleichskontinuum relativierende und schuldumkehrende Form des Protests hervor. Die *Jüdische Allgemeine* berichtet unter Bezugnahme auf die *documenta*, dass es sich bei der Plakatinstallation um eine gemeinsame Ak-

342 *Nakba* (arabisch: Katastrophe) bezeichnet die Flucht und Vertreibung von ca. 700.000 Araber:innen während des Israelischen Unabhängigkeitskriegs; siehe Webman (2009). Als palästinensisches Narrativ wird damit das Gründungsverbrechen des israelischen Staats verhandelt. Der *Nakba-Tag* am 15. Mai gilt als Gedenktag, der im Spektrum des israelfeindlichen Aktivismus verankert ist und sich gegen den Gedenktag zur Israelischen Staatsgründung am 14. Mai richtet.

tion des „künstlerischen Teams und der lumbung community“ handle.³⁴³ Der RIAS-Hessen-Bericht schreibt die Aktion dem Kollektiv Siwa Platforme Économat at Redeyef zu.³⁴⁴

Nach der Stellungnahme des Expert:innengremiums zur Präsentation der *Tokyo Reels* entfernen Raul Balai und Brian Elstak am 18. September ihr Gemälde *Black Jesus AKA Fuck Cracker Christ* (2020), das bis dato Teil von *The Black Archives* ist, aus Protest gegen falsche Antisemitismusvorwürfe aus der Ausstellung (Abb. 32 und 33). Das Bild zeigt Jesus im Duktus des Antikolonialismuskurses und im Kontrast zu christlich ikonografischen Darstellungen, in denen er meist als weißer Mann dargestellt ist, als schwarzen Mann.



Abbildung 32: *Black Jesus AKA Fuck Cracker Christ*, Raul Balai und Brian Elstak (2020), *The Black Archives*, documenta fifteen



Abbildung 33: *The Black Archives*, documenta fifteen, Protest

Grundsätzlich verweist das auf die Projektionsfläche, die nicht nur, aber vor allem Jesus als zentrale biblische Gestalt für unterschiedliche Gruppen darstellt: In Collagen von Mohammed al-Hawajri oder Zeichnungen von Naji al-Ali wird die Jesusfigur ebenfalls als arabischer Palästinenser darge-

343 Balke (2022).

344 RIAS Hessen (2022), S. 19.

stellt.³⁴⁵ Wiederholt wird so der Eindruck erweckt, Jesus sei Muslim gewesen, obgleich der Islam erst im 7. Jahrhundert entstanden ist. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch das Phänomen der Schwarzen Madonna – eine Jahrhunderte alte europäische Tradition der Mariendarstellung mit dunkler Hautfarbe – vermehrt im Kontext von Ethnizität und *Race* gelesen. So wurde die Schwarze Madonna beispielsweise eine Ikone im Rahmen der Bürgerrechts- und der Black-Power-Bewegung in den USA, bis heute taucht sie immer wieder als Motiv in Werken der Gegenwartskunst und in der Populärkultur auf.³⁴⁶

Wird bei Balai und Elstak ein Jude als schwarz und damit als potenziell von Rassismus betroffen einer weißen Hegemonie gegenübergestellt, zielen sämtliche Darstellungen von Jüdinnen und Juden in der Ausstellung ansonst darauf ab, diese insbesondere im Kontext des Nahostkonflikts als weiß und damit an die Position des Unterdrückers der *schwarz* markierten Subalternen zu setzen. So wird die Frage, welche Hautfarbe Jüdinnen und Juden haben, abhängig vom Zweck ihrer Darstellung beantwortet. Zum wiederholten Male findet in dieser Protestaktion auf diese Weise die Inszenierung einer Selbstviktimisierung statt, indem versucht wird, die Urheber:innen oder Verteidiger:innen antisemitischer Positionierungen als die eigentlichen Opfer darzustellen.

Wie im Bericht des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Beratung dargelegt wird, ist der Protest nicht von allen Künstler:innen getragen worden. Die Expert:innen zeigen das am Beispiel des rumänischen Künstlers Dan Perjovschi auf und verweisen auf ein Interview, aus dem hervorgeht, dass er sich teils mit dem Protest einverstanden zeigt, aber auch Versäumnisse bei den Verantwortlichen selbst sieht.³⁴⁷ Ebenso verdeutlicht er, dass auch das Verhältnis zwischen Künstler:innen nicht als rundum harmonisch verstanden werden kann: „Außerdem sind wir nicht perfekt, wir sind keine Engel, es gab auch Reibereien zwischen einigen der Künstler und den Angestellten – aber das wurde auch nicht anerkannt.“³⁴⁸

Am selben Tag findet im *ruruHaus* in Kassel ein Panel mit Vertreter:innen von *ruangrupa* und *Taring Padi*, mit Richard Bell, Kiri Dalena, Marianne Dautrey, Philippe Pirotte und Ulrich Schneider statt, in dem es

345 Auf die Montage von Mohammed al-Hawajri hat etwa das Bündnis gegen Antisemitismus Kassel hingewiesen; Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022c). Zu Naji al-Ali siehe Ganesan (2015).

346 Siehe Suckale-Redlefsen (2009); Scheer (2002).

347 Siehe Deitelhoff u. a. (2023), S. 84.

348 Dan Perjovschi im Interview mit Krzistetzko (2022).

um Propaganda und Ikonografie gehen soll.³⁴⁹ Hestu A. Nugroho betont hier, das führt eine Videoaufzeichnung der Veranstaltung vor, dass das Kollektiv *Taring Padi* zur *documenta fifteen* eingeladen worden sei, um seine Arbeitsweise vorzustellen und zu zeigen, wie es seine Kunst in der Öffentlichkeit nutzt – in der indonesischen, so wird betont, nicht in der deutschen.³⁵⁰ Das sei aber nie besprochen worden, beklagt er. In der Debatte sei es vornehmlich um ein deutsches Geschichtsverständnis gegangen. Antisemitismus, bzw. Kritik an Antisemitismus, wird auf diese Weise wiederum als Ergebnis einer spezifisch deutschen Perspektive gelabelt. Mit Blick auf zentrale Schlagwörter wie Verantwortung, Verantwortungslosigkeit und Kontrolle aus den Debatten um die *documenta fifteen*, aber auch die *d14*, prophezeit Podiumsteilnehmer Ulrich Schneider, der hier bereits erwähnt wurde,³⁵¹ eine viel stärker kontrollierte und von politischen Interessen geleitete 16. Ausgabe der Kunstschau – ganz so, als sei die „documenta als Kunstaussstellung [nicht] von Anfang an auch ein politisches Projekt mit einer vergangenheitspolitischen Agenda“³⁵² gewesen, wie in Kapitel 3.1 des vorliegenden Berichts noch ausgeführt wird. Mehr oder weniger bewusst betont das später auch das *ruangrupa*-Mitglied Farid Rakun in *monopol*: „Aber es war wichtig zu verstehen, dass etwas, das als nationaler Schatz angesehen wird, etwas ganz anderes ist als ein unabhängiges Kunst-Event.“³⁵³

Eine Art Abschlussveranstaltung zur 15. Ausgabe der *documenta* wird dementsprechend gar nicht in Deutschland veranstaltet und erfolgt auch ohne Mitwirken der *documenta gGmbH* selbst. Bereits am 23. und 24. September 2022, an den letzten beiden Ausstellungstagen der *documenta fifteen*, findet im Ausstellungsraum *Framer Framed* und dem *Trippenhuis* der Akademie van Kunsten in Amsterdam das gemeinsam mit dem Van Abbemuseum organisierte Symposium *(un)Common Grounds – Reflecting on documenta fifteen* statt.³⁵⁴ Sprecher:innen sind eine Vielzahl von Personen aus dem Umfeld der *documenta fifteen* wie *ruangrupa* selbst, Charles Esche, *Taring Padi* und *Subversive Films*, *The Black Archives*, *The Question of Funding*, Yazan Khalili oder Eyal Weizman. In mehreren Panels sollen neben der Ausstellung selbst „contemporary forms of racism, colonialism,

349 *documenta fifteen* (o. J.e).

350 RRUUhaus *documenta fifteen* (2022a).

351 Siehe Fn 78.

352 Neumann (2024), S. 140.

353 Farid Rakun im Interview mit Trebing (2022b).

354 *Framer Framed* (2022a).

capitalism, and patriarchal structures“³⁵⁵ diskutiert werden. Antisemitismus wird hier explizit nicht aufgeführt. Unter Bezugnahme auf *ruangrupa* sollen ein „lumbung-spirit“ und „open conversations on how to learn, share, and live together with people from different yet interconnected cosmologies“³⁵⁶ fortgeführt werden. Dazu werden auch Ausschnitte aus den *Tokyo Reels* gezeigt.³⁵⁷ Nachfragen, Statements oder kritische Kommentare zu Antisemitismus auf der Großausstellung werden Berichten von Teilnehmer:innen zufolge abgewehrt. Dagegen wird die antisemitische Ikonografie im Banner von *Taring Padi* wiederum mit deren Unwissenheit und dem indonesischen Entstehungskontext erklärt: Antisemitische Rhetorik und Propaganda seien Esther Captain zufolge zwar über Japan, Nazi-Deutschland und die holländische Kolonialzeit nach Indonesien gelangt. „Differently than in Europe, however, in Indonesia this antisemitic rhetoric and propaganda never evolved into an actual policy of extermination of Jews or the implementation of race-laws“, argumentiert die Historikerin widersprüchlich und ignoriert damit etablierte geschichtswissenschaftliche Forschungsergebnisse.³⁵⁸ Auch Florian Cramer, Lektor für 21st Century Visual Culture an der Willem de Kooning Academy in Rotterdam, wertet die „accusations of antisemitism“, so fasst es ein Bericht von Jack Segbars zusammen, als Ergebnis einer „general atmosphere in which critique on Israel has become suspect, under which banner rightwing groups in Germany were able to instrumentalize this for their anti-Palestinian and implicit antimuslim agenda.“³⁵⁹ Eine in Deutschland geläufige Externalisierung des Antisemitismus und seine auf Minderheiten verschobene Wahrnehmung bei gleichzeitiger Ignoranz gegenüber dem Antisemitismus aus der deutschen Mehrheitsgesellschaft wird damit genutzt, um die Auseinandersetzung mit Antisemitismus in postkolonialen Bewegungen abzuwehren.³⁶⁰

Diese Abwehrhaltung strukturiert nicht nur den Diskurs, sondern manifestiert sich auch im praktischen Umgang mit problematischen Darstellungen in einem asymmetrischen institutionellen Handeln. Auffällig ist dabei

355 Ebd.

356 Vgl. e-flux (o. J.a); Zitat aus der Rede von Ade Darmawan vor dem Ausschuss des Deutschen Bundestag am 6. Juli 2022, siehe documenta fifteen (2022l).

357 Das Programm ist online einsehbar unter *Framer Framed* (2022b).

358 Für einen Bericht zur Konferenz siehe Segbars (2022).

359 Segbars (2022).

360 Siehe exemplarisch die Causa Aiwanger im Sommer 2023, die für den bayerischen Politiker mehr oder weniger folgenlos blieb; dazu Auer u. a. (2023); Deutschlandfunk Kultur (2023a); Halder/Kirschner (2024); siehe auch Holz/Haury (2021), S. 305–350; Dietl (2025).

ein deutlicher doppelter Standard im institutionellen Umgang mit unterschiedlichen Formen problematischer oder politisch sensibler Darstellungen, wie bereits am Beispiel des Umgangs mit rassistischen Physiognomien zuvor verdeutlicht wurde. Während Werke, die antisemitische Narrative und Mythen enthalten und massiv in die Kritik geraten sind – etwa Darstellungen von *Tokio Reels* oder die Zeichnungen der Initiative *Archives des luttes des femmes en Algérie* – bis zum Schluss der Ausstellung ohne eine kontextualisierende Relativierung antisemitischer Gehalte gezeigt wurden, wirkt ein anderer Umgang im Gegenfall umso auffälliger: die rasche Entfernung eines Werkes.

Als ein Kunstwerk präsentiert wurde, das die Kontinuität des Antisemitismus im Kontext der *documenta*-Ausstellung selbst thematisieren sollte, wurde dieser Versuch unmittelbar behindert. Ein Beitrag des Düsseldorfer Künstlers Leonard Schmidt Dominé, der mit seinem Werk *Never Ending Hats* historische Kontinuitäten antisemitischer Bildsprache reflektierte und explizit auf die Kritik an antisemitischen Darstellungen in der Ausstellung Bezug nahm, hing nicht einmal zwei Stunden, bevor Mitarbeiter:innen der *documenta* es entfernten.³⁶¹ Auf einmal galt das hochgepriesene Prinzip der Meinungs- und Kunstfreiheit nicht mehr, als es um den Ruf der *documenta* selbst ging.

Gleichzeitig zeigte die generelle Debatte um antisemitische Inhalte auf der *documenta* Abwehrreaktionen ganz anderer Art. Offensichtlich antisemitische Darstellungen – etwa im großformatigen Wandbild *People's Justice* des Kollektivs *Taring Padi* – wurden zunächst offiziell präsentiert und erst nach massiver öffentlicher Kritik verhüllt und schließlich abgebaut.³⁶² Hinweise und Warnungen, insbesondere von jüdischen Organisationen oder politischen Akteuren, wurden über längere Zeit nicht ernst genommen oder verzögert behandelt, was den Skandal zusätzlich verschärfte und institutionelle Handlungsschwächen sichtbar machte.

Der Kontrast ist deutlich: Während antisemitische Bildsprache zunächst verteidigt, relativiert oder nur verzögert und bagatellisierend problematisiert wurde, wurden antisemitismuskritische künstlerische Interventionen unmittelbar entfernt. Kritik an Antisemitismus erschien damit nicht nur als störend, sondern als politisch unerwünscht oder institutionell schwer integrierbar.³⁶³

361 Schindler (2022b).

362 Euronews (2022).

363 Schindler (2022b).

2.3 Ereignisse nach Ende der *documenta fifteen*

Unmittelbar nach Ende der Ausstellungslaufzeit am 25. September berichten die Organisator:innen von den „sehr guten Besuchszahlen“ der 15. Ausgabe der internationalen Kunstschau, obgleich diese *documenta*, so der Geschäftsführer Alexander Farenholtz, „es angesichts der sie begleitenden Antisemitismusdebatte nicht leicht [hatte], ihre eigentlichen künstlerischen Anliegen zu platzieren. Ich wünschte mir, dass die Ausstellung in der Retrospektive auch als das gesehen werden kann, was sie in der Wahrnehmung vieler Besucher:innen war: nämlich ein künstlerisches Unterfangen, das wichtige Fragen unserer Zeit adressiert.“³⁶⁴ Das Problem ist demzufolge nicht Antisemitismus auf der *documenta* – dieser wird ohnehin, so impliziert Farenholtz, von außen an die Kunstaussstellung herangetragen –, sondern vor allem die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit ihm. Die Definition des Antisemitismus, die Farenholtz zugrunde liegt, bleibt bis zum Schluss nicht klar. Dass vor allem jüdisches Fachpublikum den Besuch der Ausstellung aufgrund des offenen Antisemitismus auf der *documenta* oftmals abgesagt hat, erwähnt er nicht. Farenholtz äußert den Wunsch, dass der Antisemitismus der *documenta fifteen* in der Geschichtsschreibung nicht im Fokus stehe. Zwar übt Kassels Oberbürgermeister Christian Geselle deutlich Kritik am Kurator:innenkollektiv *ruangrupa* – dieses sei seiner kuratorischen Verantwortung nicht nachgekommen und habe einen offenen Dialog mit Kritiker:innen gescheut.³⁶⁵ Seine eigene Verantwortung als Oberbürgermeister und Aufsichtsratsvorsitzender spielt aber keine Rolle. Geselle beschwört die Verwobenheit von *documenta* und Stadt Kassel und geriert sich als ihr Garant: „Versuche, hier einen Keil zwischenzutreiben, werde ich nicht dulden. Die Documenta gehört zu Kassel – gestern, heute und in Zukunft.“³⁶⁶ Ob er damit *ruangrupa* adressiert oder vielmehr antisemitismuskritische Perspektiven, denen im Zuge der Abwehr von Antisemitismusvorwürfen traditionell die Spaltung der jeweiligen Gemeinschaft und damit die Zerstörung einer vermeintlichen Harmonie attestiert wird, bleibt offen. Sowohl Geselle als auch Farenholtz knüpfen an eine lange

364 Zit. nach *documenta fifteen* (2022m). Dort stellt Farenholtz auch fest: „Besucher:innen in einer Anzahl erreicht zu haben, die nur etwa 17 Prozent unter den Zahlen der Documenta 14 aus dem Jahr 2017 liegt, ist in meinen Augen angesichts der Planung und Durchführung in Pandemiezeiten und der damit einhergehenden Rückgänge im Bereich Fern- und Gruppenreisen als Erfolg zu werten.“

365 Siehe *monopol* (2022b).

366 Ebd.

Tradition der Verweigerung seitens der *documenta* und der Museum Friedricianum gGmbH an, sich kritisch mit Antisemitismus in der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Dabei konstatiert etwa die Spiegel-Redakteurin Ulrike Knöfel nicht nur den Mitwirkenden der *documenta*, sondern vielen „Akteure[n] wichtiger deutscher Kulturinstitutionen“³⁶⁷ ein Antisemitismusproblem.

Die Debatte kommt auch nach dem offiziellen Ende der Laufzeit nicht zum Erliegen. Im Gegenteil: Traditionell übernehmen *documenta*-Kurator:innen Lehrveranstaltungen, etwa an der Kunsthochschule Kassel. Dort teilen sich auch die *ruangrupa*-Mitglieder Iswanto Hartono und Reza Afisina bereits im Sommersemester 2022 eine Gasprofessur. Dieses Engagement wird nach Ende der *documenta fifteen* im Wintersemester 2022 fortgesetzt. Zusätzlich erhalten beide eine vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) geförderte Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) in Hamburg, wo sie bei Semestereröffnung vorgestellt werden sollen. Der Antrag hierfür sei bereits im Januar, also vor Beginn der *documenta*, gestellt worden, erklärt die Sprecherin der Hochschule auf Anfrage der dpa.³⁶⁸ Anfang Oktober 2022 regt sich dagegen Protest, etwa vonseiten der Deutsch-Israelischen Gesellschaft. Deren Präsident Volker Beck bezeichnet die Ernennung als „fatales Signal“ und beklagt am 6. Oktober auf X, dass Antisemitismus-Toleranz in Deutschland augenscheinlich nicht schade, sondern Israelhass geradezu karrierefördernd sei.³⁶⁹ Dem HFBK-Präsidenten Martin Köttering zufolge verschiebt die anschließende mediale Berichterstattung das Zentrum der Debatte, die ähnlich hitzig und heftig geführt werde wie im Sommer, von Nordhessen nach Hamburg.³⁷⁰ Bei der Vorstellung der neuen Lehrenden kommt es zu Störungen an der HFBK, unter anderem vom BgA Hamburg, die eine Auflösung der Veranstaltung nach sich ziehen.³⁷¹ Der Präsident der HFBK Köttering versucht die Protestierenden mit der Versicherung, ihrer Meinung zu sein, zu beschwichtigen und betont, dass Antisemitismus keinen Platz an der Hochschule habe. Wieder entsteht das Paradox, dass Antisemitismus existiert, ohne seinen Platz zu haben. Reza Afisina und Iswanto Hartono nimmt Köttering in Schutz und rechtfertigt ihre Beschäftigung: „Diese beiden Kuratoren sind

367 Knöfel (2022).

368 Die Zeit (2022b).

369 Beck (2022).

370 Köttering (2023), S. 7.

371 Unterberg (2022).

keine Antisemiten.“³⁷² Beide weisen den Antisemitismusvorwurf auch selbst zurück und betonen, keine Antisemiten zu sein.³⁷³ Beide werden später öffentlich das Hamas-Massaker vom 7. Oktober feiern.

Mitglieder der Hamburger Bornplatzsynagoge protestieren am darauf folgenden Tag unter dem Motto „Wir sind keine Schweine“ mit einem Banner vor dem Gebäude am Lerchenfeld.³⁷⁴ Es folgen weitere Protestaktionen.³⁷⁵ Als Reaktion organisiert Martin Köttering gemeinsam mit seiner persönlichen Referentin und Pressesprecherin Sabine Boshamer und mit Beratung von Meron Mendel und Nora Sternfeld, HFBK-Professorin für Kunstpädagogik, für Februar 2023 ein Symposium mit dem Titel *Kontroverse documenta fifteen. Hintergründe, Einordnungen und Analysen*, dessen Beiträge und Diskussionen anschließend in einem gleichnamigen Tagungsband veröffentlicht werden. Der Antisemitismusbeauftragte von Hamburg, Stefan Hensel, kritisiert bereits Mitte Januar im Gespräch mit der *Zeit*, dass zu dem Symposium zwar Vertreter:innen von *ruangrupa* und *Taring Padi* eingeladen worden seien, aber keine „von einer deutsch-jüdischen Institution wie dem Zentralrat der Juden oder der Jüdischen Gemeinde“. Kötterings Entgegnung und nachträglicher Einladung im *Hamburger Abendblatt* – er hoffe auf einen „Dialog zwischen Perspektiven und Polen, mit hoffentlich ganz viel Raum für Zwischentöne und Differenzierungen“, der das Publikum und vor allem die Jüdische Gemeinde Hamburgs miteinbeziehe – erteilt Hensel eine Absage: „Wir wollen nicht mit Leuten diskutieren, die uns als Schweine darstellen, und auch nicht darüber, ob der einzige Staat, der Jüdinnen und Juden im schlimmsten Fall aller Fälle Sicherheit gibt, eine Existenzberechtigung hat.“³⁷⁶ Das BgA Hamburg kritisiert die Konzeption der Veranstaltung auf einem Flugblatt als Form einer ‚diskursiven‘ Kultivierung des Antisemitismus. Als Fluchtpunkt trete die Vermittlung von Konsens und Dissens zwischen Rassismus- und Antisemitismuskritik hervor, der auf den Sammelband *Frenemies* als eine Blaupause der Inszenierung einer „ambivalente[n] Mischung aus Freund & Feind“ bezogen wird.³⁷⁷ Diese wiederum wird als Rahmen für die „Relativierung der Judenfeindschaft und besonders die Bagatellisierung des ‚israelbezogenen Anti-

372 Zit. nach Forschung & Lehre (2022).

373 Siehe Deutschlandfunk Kultur (2022e); Sprengel (2022).

374 Wolter (2022).

375 Propach (2022).

376 Hensel (2023).

377 Mendel/Cheema/Arnold (2022).

semitismus“³⁷⁸ kritisiert. Die Ko-Herausgeber:innen Meron Mendel und Saba-Nur Cheema nehmen an der Veranstaltung teil. Als „Live-Ausgabe von ‚Frenemies‘“ wendet sich das BgA Hamburg entschieden gegen die Veranstaltungskonzeption als „Für & Wider des Antisemitismus.“³⁷⁹

Die Reaktionen auf die Veranstaltung fallen gemischt aus. Die *taz* berichtet wohlwollend: „In der Deutlichkeit hat man es bislang noch nicht gehört. Die Darstellungen auf dem zu Beginn der documenta gezeigten und wieder abgehängten Banner ‚People’s Justice‘ seien antisemitisch, sagt Iswanto Hartono [...] als sei nie anderes behauptet worden. [...] Es ist viel von verpassten Chancen die Rede auf diesem Symposium. Für Sternfeld besteht sie darin, dass der Kampf gegen Antisemitismus nicht Teil der emanzipatorischen Kämpfe wurde, die auf der documenta abgebildet wurden. Dafür habe schlichtweg die Sensibilität gefehlt.“³⁸⁰ Auch die *HNA* bescheinigt dem Symposium die Ermöglichung des „lang ersehnten Dialog[s].“³⁸¹ In der *Jungle World* fällt die Kritik schärfer aus.³⁸² Es werde um den heißen Brei herumgeredet, während Podiumsteilnehmer:innen mehrfach betonten, wie toll es sei, dass man hier zusammenkomme und darüber spreche, resümiert Johannes Reinhardt. Er habe der „Simulation einer wissenschaftlichen Diskussion, bei der dem Publikum die Rolle zufiel, Kritik zu äußern, die die ‚ausgewiesenen Fachleute‘ weglächelten“, beigewohnt.³⁸³ Reinhardt beschreibt eine skurrile Szene, als sich mit Iswanto Hartono ein *ruangrupa*-Mitglied mit einer Wortmeldung aus dem Publikum bemerkbar machte: „Das Bild ist antisemitisch im deutschen Kontext.“ Quittiert worden sei das mit einem Seufzen des Publikums, woraufhin Hartono zur Korrektur angesetzt und bekannt habe, „es ist antisemitisch“ bzw. „das Bild wurde nicht gemacht, um antisemitisch zu sein.“³⁸⁴

Im Januar wird ein juristisches Gutachten von Christoph Möllers veröffentlicht, das dieser im Auftrag der damaligen Kulturstatsministerin Claudia Roth (Bündnis 90/Die Grünen) zu den „grundrechtlichen Grenzen und grundrechtlichen Schutzgeboten staatlicher Kulturförderung“³⁸⁵ verfasst hat. Möllers geht von einem Spannungsverhältnis zwischen Kunstfreiheit

378 BgA Hamburg (2023).

379 Ebd.

380 Hubernagel (2023a).

381 Lohr (2023b).

382 Reinhardt (2023).

383 Ebd.

384 Siehe Reinhardt (2023), zit. nach ebd.

385 Christoph Möllers, zit. nach Brinkmann (2023).

und Antisemitismus, genauer zwischen den Ansprüchen, die Kunstfreiheit zu wahren und den Antisemitismus zu bekämpfen, aus. „Ich glaube, es muss ein bisschen Verständnis dafür geben, dass sowohl die Angst vor Diskriminierung als auch die Angst vor Zensur berechtigt sein kann. Aber dass man da nicht in jedem Fall sofort Diskriminierung oder Zensur schreit“³⁸⁶, konstatiert Möllers.

Ende Februar erscheint der Abschlussbericht des Gremiums, dessen Arbeitsauftrag darin besteht, die „in der Diskussion stehenden Werke auf antisemitische Aussagen und visuelle Codes“ hin zu prüfen, „den Umgang der Verantwortlichen mit den Vorfällen“ zu untersuchen und „mögliche Konsequenzen für die Organisation der documenta gGmbH“ zu formulieren. Das Gremium kommt zu dem Ergebnis, dass die *documenta fifteen* eine „Echokammer für israelbezogenen Antisemitismus und manchmal auch für Antisemitismus pur“ gewesen sei.³⁸⁷ Es hält fest, dass vier Werke auf antisemitische visuelle Codes verweisen oder Aussagen transportieren, die als antisemitisch interpretiert werden können bzw. interpretiert werden müssen. „Eindeutige visuelle antisemitische Codes“³⁸⁸ finden sich laut Bericht in *People's Justice* von Taring Padi und einer Zeichnung von Naji al-Ali in den *Archives des luttes des femmes en Algérie*. Zudem könnten *Tokyo Reels*, *Guernica Gaza* und Abbildungen in den *Archives des luttes des femmes en Algérie* als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus verstanden werden. Allen Mitgliedern des Gremiums erscheine das gerade bei den *Tokyo Reels* eindeutig. Dagegen gehen die Einschätzungen bei den Zeichnungen Burhan Karkutlis und der Serie *Guernica Gaza* zwar auseinander, eine Interpretation als antisemitisch erscheine jedoch allen Mitgliedern des Gremiums „gut begründbar“.³⁸⁹

In den Medien wird der Bericht unter anderem vom Kasseler Bürger Hans Eichel, der von 1975 bis 1991 Oberbürgermeister der Stadt war und in der Ausübung dieses Amts drei Mal dem Aufsichtsrat der *documenta* angehörte, scharf angegriffen.³⁹⁰ Der ehemalige Bundesminister der Finanzen attestiert dem Bericht, „[v]on Anfang an Schlagseite“ zu haben, weil er etwa den Beitrag des BgA Kassel als Beginn der Debatte, die nach Eichel „hysterische Formen“ angenommen habe, nicht untersuche, obgleich dieser in

386 Ebd.

387 Deitelhoff u. a. (2023).

388 Ebd., S. 71.

389 Ebd., S. 5.

390 Eichel (2024); Siehe zu einem Überblick über Kritiken am Abschlussbericht auch Simmerl (2025).

keinem Zusammenhang mit den Inhalten der genannten *documenta*-Werken stehe, und weil er mit Blick auf die Geschichte von Antisemitismus auf der Weltkunstaussstellung fälschlicherweise behauptete, so Eichel, Chagall sei der einzige jüdische Künstler auf der *documenta* 1955 gewesen.³⁹¹ Tatsächlich ist diese Formulierung missverständlich: Auch Amedeo Modigliani und die Brüder Naum Gabo und Antoine Pevsner waren, wie Eichel richtig betont, als jüdischer Künstler auf der ersten *documenta* vertreten. Der Bericht bezieht sich hier allerdings auf die jüngsten Forschungsergebnisse des Ausstellungsprojekts *documenta. Kunst & Politik* im DHM, die mit Blick auf Werner Haftmanns Kulturpolitik erstmals aufzeigen, dass außer Chagall keine Werke von jüdischen Künstler:innen, die von den Nationalsozialisten verfolgt oder ermordet worden waren, auf der *documenta* zu sehen waren.³⁹² Eichel, der im Herbst 2023 die Initiative *stand with documenta* gründen wird, ignoriert diesen Kontext. Er verteidigt damit nicht nur die jüngste Ausgabe, sondern auch die historischen Anfänge der *documenta* gegen neueste Forschungsergebnisse. Darin wird eine starke Identifikation mit der Kasseler Kunstschau sichtbar, mit der eine Abwehr von kunsthistorischen und geschichtswissenschaftlichen Forschungsergebnissen zu Antisemitismus in der Geschichte und Gegenwart der *documenta* einhergeht – auch über die *documenta fifteen* hinaus.

Im März 2023 wird eine neue Findungskommission für die *documenta 16* berufen, die vom 12. Juni bis zum 19. September 2027 stattfinden soll. Sie besteht aus der israelischen Malerin, bildenden Künstlerin, Philosophin und Psychoanalytikerin Bracha Lichtenberg Ettinger, der chinesischen Professorin und Museumsdirektorin Gong Yan, dem indischen Schriftsteller, Kulturtheoretiker, Kunstkritiker und Kurator Ranjit Hoskote, dem in Paris lebenden Kurator, Kunstkritik und Autor Simon Njami, der österreichischen Ausstellungsmacherin Kathrin Rhomberg und der kolumbianisch-französischen Kuratorin María Inés Rodríguez.³⁹³ Sie sollten die nächste Künstlerische Leitung bestimmen, deren Berufung für Ende 2023 / Anfang 2024 angestrebt wird.

Einen knappen Monat nach dem Überfall der islamofaschistischen Terrororganisation Hamas auf Israel am 7. Oktober wird im November 2023 bekannt, dass zwei der sechs Mitglieder der Findungskommission zurücktreten. Mit Verweis auf den Krieg in Israel und Gaza legt die israelische

391 Eichel (2024); Verweis auf Deitelhoff u. a. (2023), S. 61.

392 Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 3.

393 *documenta/Fridericianum* (2023).

Künstlerin Bracha Lichtenberg Ettinger ihr Amt nieder: Nach dem Angriff der Hamas auf Israel bittet sie zunächst um mehr Zeit für die Arbeit der Kommission und um eine situationsbezogene Pause, was nicht eingeräumt wird.³⁹⁴ Kurze Zeit später tritt auch der indische Kunstkritiker Ranjit Hoskote zurück. Weil er 2019 eine Petition einer indischen Organisation unterzeichnet hat, die sich unter dem Titel *against consulate general of Israel, Mumbai's event on Hindutva and Zionism* für einen Israelboykott ausspricht, wird ihm eine Nähe zur Israel-Boykott-Bewegung BDS attestiert.³⁹⁵ In Gesprächen macht Hoskote zwar deutlich, dass er die Ziele der BDS-Bewegung ablehne und nicht unterstütze. Auf die Bitte um eine „unmissverständliche Distanzierung von seiner Unterschrift bzw. den antisemitischen Inhalten des Statements“³⁹⁶ vonseiten der *documenta* reicht er dann seine Rücktrittserklärung ein.³⁹⁷ Einige Tage später treten auch die vier verbliebenen Mitglieder der Findungskommission zurück.³⁹⁸ Grund sei die „Diskreditierung unseres Kollegen Ranjit Hoskote“. Sie lasse daran „zweifeln, ob die Voraussetzung für eine kommende Ausgabe der Documenta derzeit in Deutschland gegeben ist.“³⁹⁹ Die Vorsitzende des Expert:innengremiums, Nicole Deitelhoff, nennt die Lage „verheerend“. Nach den Hamas-Angriffen habe sich „die Diskurslage noch mal zugespitzt“. Die Antwort könne nicht sein, „dass wir ein bisschen Antisemitismus zulassen.“⁴⁰⁰

Im Sommer 2024 wird dann eine neue Kommission berufen. Dieser gehören Yilmaz Dziewior (Direktor des Museums Ludwig in Köln), Sergio Edelsztein (freier Kurator), N’Goné Fall (Kuratorin, Professorin und Expertin für Kulturpolitik), Yasmil Raymond (Kuratorin, damalige Rektorin der Frankfurter Städelschule und Direktorin des Portikus), Gridthiya Gaweewong (künstlerische Leiterin des Jim Thompson Art Center in Bangkok) und Mami Kataoka (Direktorin des Mori Art Museum in Tokio) an.⁴⁰¹ Im Dezember 2024 wird die Kuratorin Naomi Beckwith, Chefkuratorin des New Yorker Guggenheim, als künstlerische Leiterin der *Documenta 2027* in Kassel vorgestellt.⁴⁰² Wenige Monate später veröffentlichen die *docu-*

394 Knöfel 2023.

395 Jüdische Allgemeine (2023a).

396 Ebd.

397 Deutschlandfunk (2023a); Jüdische Allgemeine (2023a).

398 Trinks (2023a).

399 Jüdische Allgemeine (2023a); siehe Rücktrittserklärung Hoskote (2023).

400 Nicole Deitelhoff, zit. nach ebd.

401 Die Zeit (2024).

402 *documenta*/Fridericianum (2024).

menta und die Museum Fridericianum gGmbH einen Code of Conduct. Die *documenta* gGmbH mache es sich zur Aufgabe, so heißt es hier, „Antisemitismus, Rassismus und jedweder anderen Form gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit aktiv entgegenzutreten.“⁴⁰³ Hierbei gelte neben der Rassismusdefinition der UN-Antirassismuskonvention die Arbeitsdefinition des Antisemitismus der International Holocaust Remembrance Alliance. Timon Gremmels, Hessischer Staatsminister für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur, hebt die Signalwirkung der *documenta* hervor: „Die Verständigung über ethische Grundwerte und gesellschaftliches Engagement sind zentral mit der Arbeit kultureller Institutionen verbunden.“⁴⁰⁴ Eine Auseinandersetzung mit der Kontinuität von Antisemitismus in der Geschichte der Institution *documenta* aber, wie sie im folgenden Kapitel Thema sein soll, findet bis heute nicht statt. Dabei ist sie nicht erst mit der *documenta fifteen*, seit dieser aber umso dringender notwendig: nicht von außen an die Institutionen herangetragen, sondern aus dieser heraus, als Teil der „Weltkunstausstellung“⁴⁰⁵ selbst.

403 *documenta*/Fridericianum (2025); zum Code of Conduct siehe *documenta*/Fridericianum (o. J.b).

404 *documenta*/Fridericianum (o. J.b).

405 Siebenhaar (2022).

