

7 Schlussbetrachtung

Der 7. Oktober 2023 kann als antisemitisches Fanal verstanden werden. Der das Grundvertrauen erschütternde Angriff auf Israel, die genozidale Drohung an Jüdinnen und Juden, die Massaker, die sexuelle und genozidale Gewalt und die Geiselnahmen von Hamas und anderen palästinensischen Terrororganisationen markierten den Ausgangspunkt einer globalen Welle des Judenhasses. Der Zeitpunkt tiefster Verletzung und Verletzlichkeit steht für viele Jüdinnen und Juden am Anfang einer Zeit höchster Bedrohung und der Konfrontation mit bisher ungekannten Formen von Indifferenz, Zynismus und Hass. Diese Zeit dauert an – wie auch der 7. Oktober 2023 andauert: 1.195 Menschen fielen dem antisemitischen Terror zum Opfer, darunter 736 Zivilist:innen, 250 Menschen wurden als Geiseln von Hamas und ihren Kollaborateuren in den Gaza-Streifen verschleppt. Bis zum 13. Oktober 2025 – insgesamt 738 Tage – wurden die letzten Geiseln von der Hamas und Kollaborateuren festgehalten. 20 Geiseln wurden im Zuge eines Waffenstillstandsabkommens freigelassen, während sich die Überführung der 28 im Gazastreifen verbliebenen Leichname getöteter Geiseln bis Januar 2026 hinzog.¹⁹¹⁷

Für viele Jüdinnen und Juden in Deutschland hat der 7. Oktober den Beginn einer eskalierenden und enthemmten Situationsfolge zwischen israelfeindlichen und antisemitischen Protesten und der Konfrontation mit antisemitischen Juden- und Israelbildern bedeutet, mit Anfeindungen, Bedrohungen und Diskriminierungen, die vielfach als Zäsur charakterisiert wurden und zu Brüchen und Zweifel geführt haben, ob man als Jüdin oder Jude eine Zukunft in Deutschland hat.¹⁹¹⁸

Im Kunst- und Kulturbetrieb treten diese Entwicklungen in einer spezifischen Problemodynamik auf: Aus dem postkolonial-aktivistischen Spektrum werden israelfeindliche und antisemitische Positionierungen weit über die Grenzen des Kunst- und Kulturbetriebs getragen. Gleichzeitig stellen sich Kunst- und Kulturfelder, Milieus und Institutionen als Orte dar, an denen Israelfeindlichkeit und Antisemitismus grassieren. Die Analyse der Interviews mit 19 jüdischen Künstler:innen und Kulturproduzent:innen

1917 Siehe Freiberg (2025); Magid/Freiberg (2026):

1918 Siehe Chernivsky/Lorenz-Sinai (2024); Bernstein/Diddens (2025); Bernstein/Brehm (2025).

bilden diese Problemdynamiken deutlich ab (Kapitel 5). Sie zeigt, dass jüdisches Leben und jüdische Kunst, so scheint es vielfach, selbst als Provokation aufgefasst werden. Jüdische Künstler:innen machen Erfahrungen mit einer Entsolidarisierung und dem Bruch mit ihrem vormaligen sozialen Nahfeld, mit Marginalisierung und Selbstschutz, dem Versuch, nicht als Jüdin/Jude oder Israeli aufzufallen, mit Anfeindungen mittels antisemitischer Stereotype und Phantasmen als vermeintliche Repräsentant:innen eines dämonisierten Israelbildes und eines jüdisch-israelischen Täterkollektivs, sowie schließlich mit einem aktivistischen Klima von Bedrohung, israelfeindlicher Normierung und Konformitätsdruck. Sie sehen sich eingespannt zwischen Diskriminierung und der Sorge um den Platz im Kunst- und Kulturbetrieb.

Die gegenwärtigen Problemdynamiken lassen sich nur vor dem Hintergrund von Kontinuitätslinien des Antisemitismus in Kunst und Kultur verstehen. Auch die Interviewpartner:innen haben auf diese Kontinuitätslinien verwiesen und im biografischen Maßstab über länger zurückliegende Erfahrungen mit Antisemitismus in Kunst- und Kulturfeldern berichtet. Zugleich gerät als Zäsur vor der Zäsur die *documenta fifteen* in den Fokus, der ursprüngliche Ausgangspunkt dieser Studie.¹⁹¹⁹ Dort wurden die künstlerischen und aktivistischen Positionierungen der Kurator:innen sowie beteiligter Künstler:innen und Kollektive als Ausdruck unterdrückter Gemeinschaftsformationen aus dem sogenannten Globalen Süden gefeiert und von unterschiedlichen Seiten gegen Antisemitismusvorwürfe verteidigt (Kapitel 2). An vielen Stellen der Ausstellung wurde dementsprechend internationale Solidarität betont und eine Form des Kollektivismus idealisiert, die sich vom Individualismus und den gesellschaftlichen Strukturen einer neokolonialen Gegenwart abzugrenzen vorgab. Sie erinnerte damit vielfach an (Welt-)Bilder aus dem sozialistischen Realismus. Eine (interne) Auseinandersetzung mit antisemitischen Ausstellungsbeiträgen und aktivistischen Formen des Antisemitismus auf der *documenta fifteen* – mit der Unterstützung der Israelboykottbewegung BDS durch einen Großteil der Teilnehmenden, mit antisemitischen Bildern und dem De-facto-Ausschluss jüdisch-israelischer Künstler:innen – wurde mit Verweisen auf die Kunstfreiheit abgewehrt.

Eine institutionelle De-Thematisierung von Antisemitismus und die Abwehr des Antisemitismusvorwurfs rund um die *documenta fifteen* verwei-

1919 Als Zäsur wurde die *documenta fifteen* auch etwa von Fanizadeh (2022c) oder dem Symposium *Die documenta fifteen als Zäsur? Kunst, Politik, Öffentlichkeit* des Documenta Instituts (2023) verhandelt.

sen auf die Geschichte der *documenta* und vorigen Ausgaben der Kunstschau (Kapitel 3). Angetreten ist die *documenta* 1955 mit dem Anspruch, die Kriegswunden im postnazistischen Deutschland zu „heilen“. Die in diesem Anspruch angelegte Fokussierung einer (nicht-jüdischen) deutschen Nachkriegsgemeinschaft findet ihre Entsprechung in der Unsichtbarmachung von Jüdinnen und Juden und der Shoah. Die De-Thematisierung der ideologischen und partiell auch personellen Verstrickungen des Gründungsteams in den Nationalsozialismus und die systematische Judenverfolgung und -vernichtung setzt sich bis heute vonseiten der *documenta* gGmbH fort.

Neue Erkenntnisse zur Gründungsgeschichte der Kunstaussstellung *documenta* führen vor, dass mit Christian Fuhrmeister in diesem Sinne von der „Moderne als Versteck“¹⁹²⁰ gesprochen werden muss, denn die ersten Ausgaben der Kasseler Schau stellten eine lediglich selektive Rehabilitation einer vom Nationalsozialismus verfeimten Moderne dar. Der Fokus auf frühe Moderne und ungegenständliche Malerei, der Normalität, Egalität und Universalität mittels Kunst zu schaffen versprach, wurde hier wiederum gegen Jüdinnen und Juden gewendet: Abgesehen von Marc Chagall wurden nicht nur keine Werke jüdischer Künstler:innen gezeigt, die vom nationalsozialistischen Regime verfolgt, in die Emigration gezwungen oder ermordet worden waren. Vielmehr wurde hier eine Ausschreibung jüdischer Künstler:innen aus der Moderne regelrecht perpetuiert. „Das Absetzen des westdeutschen Kunstdiskurses von der Erinnerung an den Nationalsozialismus und den Massenmord war für Kunsthistoriker, Kuratoren und Künstlerinnen und Künstler gleichermaßen entlastend, denn es ermöglichte, die Vergangenheit und die damit unabweisbare Frage nach der persönlichen Schuld zu verdrängen.“¹⁹²¹

Diese Abwehr setzt sich fort in der von Hans Eichel, dem ehemaligen Oberbürgermeister der Stadt Kassel, mitinitiierten Initiative *stand with documenta*¹⁹²², der es eigenen Aussagen zufolge um eine Rettung der Freiheit der Kunst geht und die das Bild einer *documenta* zeichnet, die es so nie gegeben hat: eine *documenta*, die sich durch eine „complete renunciation of politics from influencing artistic issues“ auszeichne, wie die Initiative im

1920 Fuhrmeister (2013), S. 237.

1921 Hoffmann-Curtius (2014), S. 13.

1922 Siehe *Stand with Documenta* (o. J.).

US-amerikanischen Online-Kunstmagazin *ex-flux* verlautbaren lässt, „not restricted by political or other external influences.“¹⁹²³

Vor dem Hintergrund der Debatte um Antisemitismus auf der *documenta fifteen* wird damit das Ideal einer von staatlichem Einfluss freien Kunst, das sich gerade aus den Erfahrungen des Nationalsozialismus und der Shoah nach 1945 etabliert, wiederum gegen Juden und den jüdischen Staat gewendet. Darin manifestieren sich die vielschichtigen Kontinuitäten von Antisemitismus in deutschen Kunst- und Kulturfeldern, die auch nach 1945 nie eine tatsächliche Entnazifizierung erfahren haben, wie die Analyse von Fallbeispielen in Kapitel 3 und 4 aufzeigen. Antisemitismus manifestiert sich in völkisch-nationalistischer Kontinuität, in erinnerungs- und schuldabwehrenden Formen in Kunst und Aktivismus und mit israelfeindlicher Kunst und Aktivismus. Der Künstler Leon Kahane beschreibt die *documenta* deshalb als eine Zuspitzung: „Die historische Erfahrung von Jüdinnen und Juden ist, dass Antisemitismus mit Antisemitismus beantwortet wird.“¹⁹²⁴ Jüdische Perspektiven wurden kaum berücksichtigt und marginalisiert; bis auf ein paar Ausnahmen wie die von Nussbaum wurden die Werke jüdischer Künstlerinnen und Künstler, die die Shoah in ihrer Arbeit thematisierten, überwiegend in historischen Museen ausgestellt und sind bis heute nicht als integraler Teil des anerkannten künstlerischen deutschen Kulturerbes des 20. Jahrhunderts etabliert.

Als Konstante des postnazistischen Antisemitismus im deutschen Kunst- und Kulturbetrieb zeigt sich die erinnerungs- und schuldabwehrende Dimension, die nicht außerhalb der weltanschaulich-emotionalen Grundstruktur des Antisemitismus steht, sondern in dieser zum Ausdruck kommt, etwa in der Übertragung tradierter Judenbilder, in der personifizierenden Identifizierung des Jüdischen mit dem Übel und einer manichäischen Konstellierung von Gemeinschaft und Juden, also als imaginiertes Antagonismus zwischen jüdischem Täter- und nicht-jüdischem Opferkollektiv.

Das verweist zunächst auf die Bedingung der Möglichkeit, sich mittels Kunst an die Shoah annähern zu können. Theodor W. Adorno prägte diese Reflexion durch seine bekannte Aussage: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“¹⁹²⁵ Die fordert weniger einen Verzicht als vielmehr die Reflexion auf den Bruch mit der Idee des zivilisationsgeschichtlichen oder kulturellen Fortschritts, den die Shoah als in der aufgeklärten Gesellschaft angelegter Rückfall in die Barbarei bedeutet. Adorno beein-

1923 Ebd.

1924 Kahane im Interview mit Berins (2024).

1925 Adorno (1951).

flusste mit seiner Aussage maßgeblich die kulturhistorischen Diskussionen im Nachkriegsdeutschland und beeinflusst bis heute das Schaffen von Intellektuellen und Künstler:innen wie Claude Lanzmann, Fritz Stern oder Georges Didi-Hubermann. Sie alle beschäftigten sich mit der Frage danach, wie das Grauen der Shoah vermittelt, wie also das Unvorstellbare vorstellbar gemacht werden kann. Was Adorno mit seiner Aussage meinte, wird in der Regel auf zweierlei Weise begriffen: als radikale Haltung gegenüber der Frage, wie nach diesem äußersten Akt der Gewalt, zu dem Menschen sich als fähig erwiesen haben, überhaupt noch Kunst und Kultur produziert werden kann; und als Beitrag zur Debatte um die Darstellbarkeit der Shoah und die Unzulänglichkeit aller Bilder für eine Repräsentation des Vernichtungsprozesses.

Claude Lanzmann entschied sich deshalb dazu, in seinem mehrstündigen Film *Shoah* nur Berichte von Augenzeug:innen und Überlebenden zu zeigen. Mit Blick auf die vier von Häftlingen 1944 heimlich in Auschwitz-Birkenau aufgenommenen Fotografien beschreibt der französische Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Hubermann in seinem im Jahr 2000 erschienen Aufsatz *Bilder trotz allem* gerade die Unzulänglichkeit der Bilder, ihre Leere, als einen „Augenblick der Wahrheit“: Als „Fetzen“ und „Risse“ verweisen sie, so Didi-Hubermann, auf die Shoah per se.¹⁹²⁶ Auch der Holocaustforscher Saul Friedländer plädiert eindringlich für eine Ästhetik, die den systematischen Zweifel zum Ausdruck bringt, die den Verlust jeglicher Gewissheit bewahrt und die es erlaubt, mit dem Ausbleiben eines vollen Verstehens zu leben.

Die Kehrseite dieser andauernden Auseinandersetzung um ein „neues Bilderverbot“, wie es bisweilen heißt, war, dass sie sich in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft in Erinnerungs- und Schuldabwehr überführen ließ, die Flucht in die Abstraktion erlaubte und einen bruchlosen Anschluss an die zuvor als entartet diffamierte Moderne versprach. Der postnazistische Kunstgeschichtsschreibung wiederum, die sich lange auf Formfragen konzentrierte, ermöglichte dies, traditionelle Darstellungen von Gewalt und Verfolgung aus der Zeit des nationalsozialistischen Regimes, wie sie etwa im Werk von Felix Nussbaum zu finden sind, an den Rand zu drängen.

Werke aus dem sozialistischen Realismus schienen der NS-Nachfolgegesellschaft in der SBZ bzw. der DDR diesen Fluchtweg zwar zunächst zu verstellen. Neben utopischen Zukunftsvisionen über den Aufbau des neuen

1926 Didi-Hubermann (2006).

realsozialistischen Staates und von einem damit einhergehenden „Neuen Menschen“ dominierten hier Darstellungen aus einem vermeintlich antifaschistischen Genre zu den heroischen Kämpfen gegen den Faschismus und den Gewalterfahrungen der jüngsten Geschichte, mit denen vor allem Kollektivität propagiert und Solidarität inszeniert werden sollt. Als zentrale Ideologie des Nationalsozialismus blieb der Antisemitismus auch hier unsichtbar. Durch eine Universalisierung der Gewalterfahrung, die vor allem auch nicht-jüdische Deutsche zu Leidtragenden des Faschismus machte, wurden Jüdinnen und Juden als zentraler Opfergruppe der nationalsozialistischen Vernichtungsaktionen wiederum unsichtbar gemacht.

Dieses Moment einer Re-Figuration von Täter- und Opferschaft zur Plausibilisierung von Betroffenheiten und den Lehren aus der NS-Geschichte erweist sich im Zusammenhang mit der Erinnerungskultur als zentral. Die erinnerungskulturelle Normierung der sich gegen eine massive Abwehr entwickelnden Holocausterinnerung hat mannigfaltige Formen angenommen, die ihre Deklamationen, Ideale und die Erinnerung selbst konterkarieren, beispielsweise Formen von biografische Verstrickungen abstrahierendes und entpersonalisierendes Erinnern, eines ritualisierten Erinnerns mit dem Primat nationaler Selbstbeschreibung und -befragung anhand von Lern- und Läuterungsmotiven oder der erinnerungsförmigen Selbstviktimisierung bzw. opferidentifizierenden Volten hin zur Betroffenheit. Dagegen sind viele Künstler:innen angetreten, um andere, nicht etablierte oder konkretisierende Formen des Erinnerns zu reklamieren. Diese Werke wiederum sind mitunter durch die Missachtung von Shoahopfern oder -überlebenden und die Relativierung der Shoah hinter den erinnerungskulturellen Konsens zurückgefallen bzw. zu einem Katalysator von – eben auch erinnerungskultureller – Schuldabwehr und Relativierung geworden.

Auch gegenwärtig wird in Teilen des Kunst- und Kulturbetriebs Stellung gegen die Erinnerungskultur bezogen. Aus einer universalisierenden Geschichtsdeutung (des Holocaust als Kolonialverbrechen) werden universalisierende Lernmotive abgeleitet, die gegen den jüdischen Staat als prototypische Verkörperung des Unrechts gewendet werden. Die Erinnerungsabwehr verknüpft sich hier mit dämonisierenden und delegitimierenden Israelbildern, das heißt, die Lehren aus der NS-Vergangenheit werden in enthistorisierender und abstrahierender Weise zur weltanschaulich-emotionalen Legitimierung antisemitischer Juden- und Israelbilder herangezogen. Aus dieser Geschichts- und Gegenwartsdeutung heraus erscheint der Antisemitismusvorwurf als politisches Instrument zur Unterdrückung eines

Kollektivs, das sich an der Entgrenzung und Externalisierung des Antisemitismusvorwurfs zu läutern beansprucht. Unter diesen Vorzeichen stehen die eskalierenden Problemdynamiken in Kunst- und Kulturfeldern nach dem 7. Oktober 2023.

Die Situationen von jüdischen Künstler:innen darin ist in Kapitel 5 auf der Grundlage einer Interviewstudie dargestellt worden. Aus dieser folgt, dass viele jüdische Akteur:innen mit ihrem Eintreten in deutschen Kunst- und Kulturfeldern kontinuierlich Erfahrungen mit antisemitischer Diskriminierung und Feindschaft gemacht haben. Seit dem 7. Oktober 2023 sehen sich die Interviewpartner:innen mit einem enthemmten Antisemitismus konfrontiert, der ihre Teilhabe in den Kunst- oder Kulturfeldern gefährdet, aber auch konkrete Gefahren für sie als Akteur:innen birgt. Anhand der Interviews lässt sich also die von Antisemitismus geprägte Kulisse einerseits als ein dauerhaftes Grundrauschen vor dem 7. Oktober und andererseits als ein deutlich verstärktes Störrauschen nach dem 7. Oktober beschreiben. Antisemitische Diskriminierung und Feindschaft sind in der Regel dem israelbezogenen Antisemitismus zuzurechnen, also der häufig als „Kritik“ legitimierten, aktivistischen Form des Antisemitismus, die Israel anstelle von Jüdinnen und Juden in Tradition und Modifikation tradierter Feindbilder dämonisiert bzw. Jüdinnen und Juden mit dem dämonisierten Israelbild identifiziert und dadurch Boykott, Ausschluss und sogar Gewalt rechtfertigt oder idealisiert.

In ihrem sozialen Nahfeld in den Kunst- oder Kulturfeldern finden die Interviewpartner:innen mit ihren von dem Terror des 7. Oktobers 2023, dem nachfolgenden Krieg und dem grassierenden Antisemitismus geprägten Erfahrungen und Gefühlen in der Regel keinen Anschluss. Der 7. Oktober wurde von vielen als kollektiver jüdischer Schicksalsschlag erlebt, als ein Schlag gegen den ‚jüdischen Körper‘ – unabhängig davon, wo jüdische Personen sich weltweit befinden. „Als Jude bekenne ich mich zum jüdischen Staat“ – diese Haltung artikulieren viele, die erst nach dem 7. Oktober den Einfluss der Verletzlichkeit Israels auf die jüdische Diaspora in dieser Deutlichkeit verstanden haben. Genau dies kennzeichnet auch die zionistische Position einiger Interviewpartner:innen, die sich überwiegend politisch links verorten und die Kunstszene sowie künstlerische Kollektive vor dem 7. Oktober als professionelle ‚Verbündete‘ wahrgenommen und verstanden haben. Israel wird von den Interviewpartner:innen als überlebenswichtig wahrgenommen.

Viele berichten, erst nach dem 7. Oktober Erfahrungen mit der ‚Mechanik des Wegschauens‘ gemacht zu haben. Die meisten fühlen sich

dem Antisemitismus ausgesetzt und erhalten erst jetzt Antworten auf Fragen, die Jüdinnen und Juden insbesondere in den Nachfolgegenerationen der Shoah-Überlebenden lange beschäftigt haben. Zwei Aspekte stehen dabei im Zentrum: Wie war es möglich, dass Menschen im Nationalsozialismus zugesehen oder weggeschaut haben? Erst jetzt können einige diese historische Erfahrung ein Stück weit nachvollziehen – was zugleich als „sehr, sehr komisches Gefühl“ beschrieben wird.¹⁹²⁷ Manche jüdische Künstler:innen schildern, wie elterliche Warnungen vor Antisemitismus, die lange ausgeblendet oder als übertrieben empfunden wurden, sich nun als zutreffend erweisen.

In unterschiedlichen Situationen fühlen sich jüdische Künstler:innen als Störfaktoren und müssen sich permanent zu Israel oder jüdischer Identität rechtfertigen. Etwa dafür, wie man jüdische Feiertage feiern könne, während „in Gaza Kinder sterben“. Auch in institutionellen Bezügen sehen sie sich vielfach mit der impliziten Erwartung konfrontiert, als Kritik camouflierte antisemitische Feindschaft und Diskriminierung mitzutragen bzw. ihre jüdische oder israelische Identität zu verdecken. Die Erwartung einer Distanz zu Israel verstehen sie als „Eintrittskarte in die Kunstszene“. Man müsse einen „antizionistischen Loyalitätstest“ bestehen. Jüdinnen und Juden würden dabei als Repräsentant:innen des dämonisierten Israel wahrgenommen. In Interaktionen erleben jüdische Künstler:innen mitunter eine scheinbar empathische und zugewandte Haltung, wenn es um den Holocaust geht, jedoch eine aggressive, abwehrende und bagatellisierende Haltung, sobald Israel thematisiert wird. In beiden Fällen stellen viele fest, dass sie nicht als Subjekte, sondern lediglich als Projektionsflächen wahrgenommen werden: „Du bist ein Symbol, kein Mensch mehr.“

Antisemitismus beschränkt sich dabei nicht nur auf künstlerische Szenen, sondern erstreckt sich auf unterschiedliche Alltagslebensbereiche. Beispielsweise verbieten manche Interviewpartner:innen als Eltern ihren Kindern, auf dem Weg zur jüdischen Schule Kopfhörer zu benutzen, um die Gefahr auf der Straße rechtzeitig einschätzen zu können. Antisemitismus zeigt sich auch auf Demonstrationen oder im unmittelbaren Wohnumfeld, etwa wenn eine Nachbarin eine Interviewperson mit einem kleinen Kind vor dem Haus anschreit, nachdem der Vater antisemitische bzw. antiisraelische Sticker von der Haustür abreißt. Oder im Kindergarten, wenn am ersten Tag der Eingewöhnung eines Kindes in die Kita das gesamte erzieherische Betreuungspersonal einen Pullover mit einer Karte trägt, auf der

1927 Ähnliche Befunde in Bernstein/Brehm (2025) sowie Bernstein/Diddens (2025a).

das Gebiet des israelischen Staats als Palästina ausgewiesen wird, und dem israelischen Elternteil so die Botschaft vermittelt wird, dass er und sein Kind hier nicht erwünscht sind und keine Anerkennung finden.

Auch Kunsthochschulen stellen ein spezifisches ‚Biotop‘ für Formen der aktivistischen Politisierung dar, die antiisraelisch und antisemitisch ausgerichtet sind und institutionell unterstützt sowie toleriert werden. Diese Orte charakterisieren sich nach Beschreibungen und Eindrücken jüdischer Künstler:innen als unsichere Orte. Kunstklassen werden zu aktiven Plattformen des Israelhasses, während israelische Künstler:innen sowie Institutionen und Kooperationen, mit denen sie verbunden sind, häufig mit Boykottforderungen von Lehrenden und Studierenden belegt werden. Die wenigen Menschen, die anders denken, bleiben häufig allein und äußern Angst darüber, ihre Positionen vor Kommiliton:innen oder Lehrenden preiszugeben. Es herrscht ein antiisraelischer Grundkonsens auch im Kollegium, sodass sich viele Interviewpartner:innen entscheiden, sich in der Alltagskommunikation bei vertrauten Themen auf ein jüdisches Umfeld zu beschränken.

Als zentraler Befund der Interviewstudie kann die Jüdinnen und Juden durch den Antisemitismus zugewiesene Position als nicht moralisch integer, reaktionär oder rassistisch gelten. Ausgangspunkt ist häufig die explizite oder implizite Dämonisierung Israels und die spiegelbildliche Viktimisierung von Palästinenser:innen, die Ächtung eines ‚israelischen Aggressors‘ und die Solidarisierung mit seinem ‚Opferkollektiv‘ bzw. die Inszenierung als Opfer durch die Sinnfigur des vielfach als rassistisch charakterisierten Antisemitismusvorwurfs.

In solchen Konstellationen können Terror und Krieg gegen Jüdinnen und Juden, der Antisemitismus, aber auch individuelles Leid und Betroffenheit als Jude/Jüdin selten thematisiert werden, da Jüdinnen und Juden mit dem ‚israelischen Täterkollektiv‘ assoziiert oder identifiziert werden. Versuche, darauf hinzuweisen, sind vielfach von Abwehr und Aggression geprägt. Auf der diskursiven Ebene manifestieren sich Abwehr und Aggression im Zusammenhang mit der Legitimierung und Durchsetzung antisemitischer Positionen, mit der zwischen Selbstviktimisierung und Heroisierung changierenden Zurückweisung von ‚Antisemitismusvorwürfen‘ und einer vermeintlichen Zensur und mit der Inszenierung subversiver Nonkonformität gegen die Mehrheitsgesellschaft bei gleichzeitiger Modernisierung des mehrheitsgesellschaftlichen Antisemitismus.

In dieser nach dem 7. Oktober 2023 zunehmend aggressiven Kulisse entsteht eine Situation, in der Trauer und Traurigkeit, aber auch Betroffenheit

keinen Platz haben und in der man weiterhin ‚funktionieren muss‘. In diesem Zusammenhang fällt es jüdischen Künstler:innen zunehmend schwer, persönliche, biografische Erfahrungen mit ihrem nicht-jüdischen künstlerischen Umfeld zu teilen, wenn sie zugleich häufig als Projektionsfläche einer Empörung über Israel adressiert werden. Es wird die Metapher der ‚Nacktheit‘ verwendet, um zu beschreiben, wie jüdische Akteur:innen in nicht-jüdischen Kontexten agieren. Viele schildern, dass sie sich schmerzhaften, aktuell politischen sowie familiär tradierten Themen persönlich ausgesetzt fühlen, dabei nicht verstanden werden und zugleich auf Aggression, Abwehr und Forderungen aus dem unmittelbaren Umfeld stoßen, sich politisch-doktrinär – und nicht biografisch – äußern zu müssen.

Ein ‚normales jüdisches Dasein‘ ist unter diesen Bedingungen kaum mehr möglich. Viele Interviewpartner:innen berichten von einer zunehmenden Außeralltäglichkeit jüdischer Präsenz. Diese Erfahrungen führen zu Gefühlen des Ausgeschlossen- und des Unerwünschtseins und motivieren zugleich den Rückzug in jüdische Peer-Groups. Dort erfahren viele Interviewpartner:innen ein Gefühl, verstanden zu werden und sich nicht rechtfertigen zu müssen. Unmittelbar nach dem 7. Oktober 2023 haben viele Interviewpartner:innen auf diesen öffentlichen Raum verzichtet, sich etwa in einem Park und nicht in einer Ausstellung getroffen und Zeit gebraucht, um den Schrecken des Massakers zu verarbeiten, was für sie eine große Belastung gewesen ist. Auf Hebräisch zu verzichten oder jüdische Symbole nicht zu zeigen, sind nur einige der wenigen Blending-in-Strategien, um sich als Jude bzw. Jüdin in der Öffentlichkeit nicht zu erkennen zu geben.

Diese Erfahrungen spiegeln also eine Problemdynamik nach dem 7. Oktober 2023, in der Antisemitismus im deutschen Kunst- und Kulturbetrieb in immer aggressiverer, bedrohlicherer und Jüdinnen und Juden konkret marginalisierender und diskriminierender Weise hervortritt. Die Grundkonstellationen dieser Problemdynamik sind in Kapitel 6 anhand unterschiedlicher Beispiele antisemitischer Positionierung und ihrer öffentlichen Diskussion skizziert worden. Kontroversen und Dialog sollen als diskursive Fluchtpunkte einen Ausweg aufzeigen, perpetuieren jedoch in aller Regel die Grundkonstellationen, indem sie vielfach von Antisemitismus betroffene Jüdinnen und Juden ausschließen oder zentrale Prämissen des Antisemitismus hinterfragen und damit nicht nur die Abwehr von Antisemitismusvorwürfen, sondern Antisemitismus selbst kultivieren. Eine normativ gleichgewichtete Ächtung jeglichen Antisemitismus – wie er sich in unterschiedlichen Erscheinungsformen in der Gesellschaft und als Kon-

tinuitätslinien in deutschen Kunst- und Kulturfeldern darstellt – verliert ihre praktische Relevanz, wenn sie die aktuelle Problemdynamik und die Gefahren erkennt, die aus der häufig postkolonialen Legitimierung des islamischen Antisemitismus und des aktivistischen oder radikalen Antisemitismus resultieren und als Bedrohung und Gewalt eine Geltung in den Erfahrungen und Lebenswelten von Jüdinnen und Juden erhalten.

