

4 Kontinuitäten von Antisemitismus im deutschen Kunst- und Kulturfeld nach 1945

Im Winter 1949/50 reiste Hannah Arendt im Auftrag der *Jewish Cultural Reconstruction* zum ersten Mal seit ihrer Emigration und nach Ende des Zweiten Weltkriegs wieder nach Deutschland. Im Anschluss daran veröffentlichte sie im Oktober 1950 in der Zeitschrift *Commentary* einen Essay unter dem Titel *The Aftermath of Nazi Rule: Report from Germany*.⁶³⁸ Arendts Bericht zeichnet das präzise Bild einer postnazistischen Gesellschaft, die sich einer Auseinandersetzung mit ihrer Verantwortung für die während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft verübten Verbrechen, für die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden in allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens verschließt und der Frage nach der Genese von deren ideologischen Grundlagen verweigert. Kunst und Kultur, davon zeugt Arendts Beobachtung, dass die Deutschen „inmitten der Ruinen [...] Ansichtskarten von Kirchen und Marktplätzen, den öffentlichen Gebäuden und Brücken, die es gar nicht mehr gibt[, schreiben]“⁶³⁹, sind davon nicht ausgenommen. Sie dienten vielmehr als Fluchtpunkte einer gewissermaßen als zeitlos idealisierten Normalität, mit der sich die Deutschen gegen Gefühl und Wirklichkeit abdichteten. Bis heute überdeckt eine vermeintlich unbelastete und zur Kontinuitätsfiktion verstetigte Kultur bisweilen die NS-Geschichte. Im Falle der *documenta* wurde Kunst strategisch eingesetzt, um eine kulturelle Läuterung und Heilung zu inszenieren.⁶⁴⁰

Im nationalsozialistischen Deutschland waren Kunst, Kunstgeschichte und Kunstkritik sowohl personell als auch ideologisch maßgeblich an der Etablierung, Normalisierung und Legitimation des eliminatorischen Antisemitismus und damit an der Shoah beteiligt.⁶⁴¹ Die Kontinuität antise-

638 Arendt (1950).

639 Arendt (1993), S. 24.

640 Siehe Kapitel 3.

641 Zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus vgl. Doll/Fuhrmeister/Sprenger (2005); zu nationalsozialistischer Kunstpolitik, in deren Zentrum entgegen der gängigen Vorstellung nicht allein die Verfolgung der Avantgarden, sondern eine umfassende Kontrolle und Arisierung des Kunstbetriebs stand, Atlan/Gross/Voss (2013).

mitischer Dämonisierung erstreckt sich vom Antijudaismus über eine jahrhundertelange Tradition von Sprach- und Weltbildern, von chimärischen Feindbildern und phantasmatischer Weltdeutung und daran strukturierten Denk- und Gefühlsmustern bis hin zum modernen Antisemitismus und zur Legitimation von bis zum Vernichtungsanspruch reichender Gewalt.⁶⁴² Im Antisemitismus ist die Vision angelegt, ohne Jüdinnen und Juden sei die Welt ein besserer Ort.⁶⁴³ Wie sich eine programmatische, personelle und inhaltliche Kontinuität, die das postnazistische Ächtungsbestreben und die daran konturierte Idealisierung eines anti-antisemitischen Selbstbildes konterkarierte, in der bundesdeutschen Kunst- und Kulturlandschaft dargestellt hat, wird im Folgenden schlaglichtartig anhand von Beispielen illustriert.

4.1 Visuelle Codes zwischen Tradierung und Modifizierung

Die Kontinuität des Antisemitismus im postnazistischen Deutschland hat sich zwischen der Konstanz „offener“ Judenfeindschaft, ihrer normativ-moralischen Ächtung und einer Kommunikationslatenz sowie modifizierten Kommunikations- und Begründungsformen der Weltanschauung oder einzelner Feindbilder aufgespannt.⁶⁴⁴ Angesichts der Shoah, zahlreicher Erfahrungsberichte sowie der Veröffentlichung von fotografischem und filmischem Material aus den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern, mit denen die Alliierten die Befreiung der Lager dokumentierten und den Deutschen die Gräueltaten im Zuge der Reeducation vorführten, schied Antisemitismus als Kategorie eines politischen Bekenntnisses oder der Selbstbeschreibung zunehmend aus der Selbstwahrnehmung und der Öffentlichkeit aus.⁶⁴⁵

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass antisemitische Motive oder eine antisemitische Bildsprache gerade dann häufig nicht erkannt oder fehlgedeutet werden, wenn es sich nicht um ‚klassische‘ antisemiti-

642 Siehe Schwarz-Friesel (2022).

643 Siehe Bernstein (2020b), S. 31.

644 Zur Kommunikationslatenz siehe Bergmann/Erb (1991); zur Modifikation von Begründungsmustern siehe Schwarz-Friesel/Reinharz (2012); Bernstein (2021).

645 Zur Funktion von Film und Fotografie in der Erinnerung vgl. Brink (1998, 2000); Knoch (2001); Chéroux (2001); Arani (2008); Weckel (2012); Egyptien (2012); zur Konservierung und Perpetuierung von Täterperspektiven durch Fotografie Busch (2021).

sche Judenbilder, beispielsweise im Stil der Karikaturen des nationalsozialistischen Hetzblattes *Der Stürmer*, sondern um einen kryptisierten, chiffrierten oder camouflierten Antisemitismus handelt, der beispielsweise in Juden- oder Israelbildern als Verkörperungen eines wie auch immer imaginierten Bösen zum Ausdruck kommt. Dabei markieren diese Ausdrucksformen, mit denen ein Bekenntnis zur Judenfeindschaft vermieden und eine Distanzierung vom rassistischen oder nationalsozialistischen Judenbild verbunden wird, einen Großteil des gegenwärtigen Antisemitismus.⁶⁴⁶ Gemeint sind damit vorwiegend die Formen, die unter den Vorzeichen von Schuldabwehr stehen, an die Grundstruktur antisemitischer Weltanschauung anschließen und sich antizionistisch oder „israelkritisch“ begründen.⁶⁴⁷

Trotzdem wurden auch jahrhundertealte Judenbilder zur phantasmatisch-dämonisierenden Konstruktion und stigmatisierenden Kennzeichnung genutzt. Während „[d]ie Bundesregierung im Wiedererstehen jüdischer Gotteshäuser einen sichtbaren Beweis für ihre Wiedergutmachungspolitik“⁶⁴⁸ sah, wurde beispielsweise in der Sakralkunst nach 1945 weiter auf die Ikonografie antijudaistischer Motive zurückgegriffen, so etwa auf Darstellungen von Ecclesia und Synagoga – „die triumphale Kirche und ihr Antitypus, das entmachtete und gedemütigte Judentum“⁶⁴⁹ – oder auf mittels eines sogenannten Judenhuts als jüdisch markierte Figuren.⁶⁵⁰ Markus Thurnau führt mit dem Hochaltar im Passauer Dom St. Stephan – Josef Henselmann zwischen 1947 und 1953 –, mit den Chorfenstern der Pauluskirche in Bochum – Karl Willy Heyer in den 1950er Jahren –, mit den Glasfenstern der Namen-Jesu-Kirche in Wien – Oswin Amann –, mit dem Hochaltar-Sgraffito von 1985 in der Herz-Jesu-Kirche in Hostenbach (Saarland) und mit dem Ambo im Münster St. Vitus in Mönchengladbach – 1991 Elmar Hillebrand – Beispiele auf.⁶⁵¹ Zudem finden sich jahrhundertealte antijudaistische Schnitzereien oder Reliefs wie die sogenannte „Judensau“ (Abb. 48), eine vor allem im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreitete Form der antijüdischen Darstellung – Eduard Fuchs sprach von einem „Ausdruck und Beweis einer wirklich grenzenlosen Verachtung der

646 Siehe Bernstein (2020a).

647 Siehe Schwarz-Friesel (2019); Bernstein (2021).

648 Neue Rhein Zeitung/Landeshauptstadt Düsseldorf (1958), hier zit. nach Klei (2021), S. 93; siehe auch Frei (1996).

649 Kugelman im Interview mit Naumann/Wulffius (2020), S. 35.

650 Wenzel (1988); Thurnau (2015).

651 Thurnau (2015), S. 87 f.

Juden“⁶⁵² –, bis heute vielfach unkommentiert an den Fassaden zahlreicher Kirchen.⁶⁵³

Antisemitische Tropen werden seit Jahrhunderten in Gemälden, Karikaturen und der Buchmalerei, in Filmen, Fotografien oder Theaterinszenierungen materialisiert und sind in diesen Formen in der Gegenwart erhalten: in der Figur des Jesus- und Gottesmörders oder eines teuflischen Antichristen, des Brunnenvergifters, des Ritual- und Kindermörders oder des Wucher- und Geldjuden oder zum Zwecke der Entmenschlichung in Gestalt von Tieren.⁶⁵⁴ An Gebäuden und Denkmälern finden sich die Zeugnisse der Judenfeindschaft vergangener Zeiten, die deren Botschaft in der Gegenwart verankern, wie das trotz Klagen noch immer an der Wittenberger Stadtkirche befindliche „Judensau-Relief“ aus dem 13. Jahrhundert illustriert (Abb. 44). Ein Gerichtsentscheid ging von dessen Musealisierung und einer Neutralisierung der beleidigenden Wirkung durch eine Kontextualisierung aus, jedoch tritt zur bildlichen Verunglimpfung die Schmähsformel ‚Rabini Schem HaMphoras‘ – eine Schmähung des unaussprechlichen Namens, die auf Martin Luthers gleichlautende antisemitische Hetzschrift zurückgeht – als fortgesetzte Verächtlichmachung des im Judentum geheiligten und geschützten G'tesnamens hinzu.⁶⁵⁵



Abbildung 44: „Judensau-Relief“ an der Wittenberger Stadtkirche

652 Fuchs, zit. nach Hartzitz (1997), S. 22.

653 Siehe dazu Steinke (2021); Shachar (1974); Dienstbier (2021).

654 Siehe für einen Überblick Rohrbacher/Schmidt (1991); Schoeps/Schlör (1999); Pe-ham (2022); Bernstein/Diddens (2023).

655 Zu jüdischen Perspektiven auf das Gerichtsurteil siehe Bernstein/Diddens (2024); zu Luthers Antisemitismus und der „Judensau“ in Wittenberg siehe Teugels (2024).

Mit dem modernen Antisemitismus sind solch antijüdischen Mythen und Ideologeme des Christentums säkularisiert und biologisiert worden, das heißt in einen nationalen oder rassischen Ordnungsentwurf des als Antagonismus verstandenen Verhältnisses zu Juden und Judentum übergegangen. Zugleich zeigt sich die Kontinuität des Antisemitismus darin, dass zentrale Elemente des Antijudaismus die Charakteristika des modernen Antisemitismus vorwegnahmen, so etwa die Negativstereotypisierung anhand von dämonisierenden Fantasiekonstrukten, die Allmachtzuschreibung, die Stilisierung zum absoluten Bösen und als personifiziertes Gegenprinzip oder die auf das Blut gestützte Naturalisierung des Jüdischen.⁶⁵⁶ Mit Verweis auf Shulamit Volkov ist Antisemitismus in diesem Sinne nicht nur ein kultureller, sondern vor allem auch ein visueller Code,⁶⁵⁷ der bis heute den öffentlichen Raum sowie das tradierte kulturelle Erbe in Deutschland prägt und an zahlreichen Orten – etwa in Museen, Parks, Reliefdarstellungen und Kirchen – vielfach unkommentiert sichtbar bleibt.

Als Beispiel kann ein Teil eines Triptychons aus dem Frankfurter Städel Museum herangezogen werden (Abb. 45). Darauf wird Jesus unmittelbar vor der Kreuzigung als blond, schwächling und leidend dargestellt, während ihm drei dämonisierte, karikaturenhaft überzeichnete Figuren gegenüberstehen, die eindeutig als Juden markiert sind: eine kniende Figur mit Geldbeutel, eine weitere mit sogenanntem „Judenhut“, die ein Blatt mit hebräischen Schriftzeichen in den Händen hält, sowie eine männliche Figur mit stark antisemitisch codierter, als abstoßend inszenierter Physiognomie – mit übergroßen Lippen und Augen, krummer Nase, schwarzem Haar und greifenden Händen.

656 Siehe grundlegend zur Kontinuität Postone (1991); Salzborn (2010); Schwarz/Friesel/Reinharz (2012); zur Verschränkung der Erscheinungsformen Antijudaismus und moderner Antisemitismus Nirenberg (2017); Tarach (2022).

657 Volkov (2000).



Abbildung 45: Hans Holbein d. Ä., *Flügel und Predella des Frankfurter Dominikaneraltars*, 1501, Ausschnitt

Diese Bildsprache bleibt in der Präsentation im Museum auf der Wand neben dem Triptychon für Besucher:innen, die mit der antisemitischen Ikonografie nicht vertraut sind, weitgehend unkommentiert. Zwar findet sich auf der Internetseite des Museums ein kurzer Hinweis auf die vorherrschende „antijüdische Propaganda“⁶⁵⁸ in Passionsdarstellungen; dieser Kontext dürfte jedoch den meisten Besucher:innen, die das Bild betrachten, ohne weiter zu recherchieren, höchstwahrscheinlich unbemerkt bleiben. Obwohl Jesus selbst Jude war, konstruiert das Bild eine idealisierte christliche „Wir-Gruppe“, mit der sich Betrachtende identifizieren sollen, während die als Juden markierten Figuren zugleich dämonisiert werden. Eine zentrale Frage ist daher, wie sich in Deutschland lebende jüdische

658 Auf der Webseite des Städel Museums findet sich unter dem Titel „Ausstellung: ‚Holbein und die Renaissance im Norden‘ (2023): Antijüdische Propaganda“ eine Audioerklärung mit einer Länge von 1 Minute und 31 Sekunden zu diesem Werk (Städel Museum 2023). Der dort gegebene Kontext beschäftigt sich kritisch mit antijüdischen Bildtraditionen und thematisiert unter anderem antisemitisch kodierte Darstellungen in Passionsikonografien und den Dominikaneraltar.

Besucher:innen der Ausstellung fühlen können, wenn sie nicht nur mit historisch tradiertem Antisemitismus konfrontiert werden, sondern dabei zugleich ausgeschlossen, verzerrt und historisch stigmatisiert erscheinen – und dies vor einem Werk, das weiterhin als herausragendes „Meisterwerk“ in erster Reihe präsentiert wird, wodurch ein zusätzlicher symbolischer Ausschluss erzeugt wird.

Am Beispiel der evangelischen Kreuzkirche in Oberammergau, entworfen vom Architekten Gustav Reutter, einem späteren NSDAP-Mitglied, und eingeweiht im Jahr 1928, lässt sich das Moment des Fortbestehens, der Tradierung und der Modifizierung antijudaistischer Feindbilder in der modernen Gesellschaft aufzeigen. Ein antijudaistisches Motiv auf einem Kirchenfenster, entworfen vom Maler und Professor an der Akademie für grafische Künste in Leipzig Paul Horst-Schulze, zeigt Jesus mit Dornenkrone und umringt von drei diabolischen Kreaturen, die über eine dem rassistischen Judenbild entsprechende Physiognomie antisemitisch stereotypisiert und damit als jüdisch markiert sind (Abb. 46).⁶⁵⁹ Dieses Ensemble aus kahlköpfiger Teufelsgestalt, hämisch und bedrohlich grinsender Fratze und hakennasigem Mann scheint die Kraft verkörpern zu sollen, der die Macht zur Tötung des christlichen, auf dem Trinitätsglauben basierenden Gottes attribuiert wird. Es handelt sich also um eine Bebilderung der Gottesmordlegende. Bis zum Jahr 2022 und bis zum Besuch der US-Amerikanerin Amy-Jill Levine, einer Professorin für Jüdische Studien, hat es gedauert, bis der antisemitische Gehalt der Darstellung aufgefallen ist.⁶⁶⁰



Abbildung 46: Fenster der Kreuzkirche Oberammergau

659 Siehe Schröder/Springer (2024); Schulze (2024).

660 Siehe Schröder/Springer (2024).

Trotz – oder gerade aufgrund – der Verschränkung von Kunst, Kultur und Kunstgeschichte mit einer langen Tradition des Judenhasse vermochte es die deutschsprachige Kunstwissenschaft nach Ende des Zweiten Weltkriegs nicht, eine breite Forschung zu den Zusammenhängen von Antisemitismus und Kunst zu etablieren. Während beispielsweise Rassismus oder Sexismus seit Jahrzehnten bearbeitet werden, steht eine Beschäftigung mit Antisemitismus und Antijudaismus im Feld der Kunst noch aus. Wie tief diese Denkmuster historisch verankert sind und bis in die Gegenwart fortwirken, zeigt exemplarisch ein Blick auf ein scheinbar „historisches“ Artefakt im öffentlichen Raum. Auf dem sogenannten „Peststein“ an der St.-Andreas-Kirche in Lübbecke findet sich bis heute eine lateinische Inschrift,⁶⁶¹ die in deutscher Übersetzung lautet: „Im Jahr des Herrn 1350, im Jubeljahr, als die Geißler umherzogen, herrschte die Pest; die Juden wurden getötet, und diese Kirche wurde erweitert.“⁶⁶² Diese Formulierung verfestigt ein mörderisches antisemitisches Narrativ: Sie impliziert, Juden seien für die Pest verantwortlich gewesen und ihre Ermordung habe zur „Rettung“ der Gemeinschaft beigetragen. Zugleich wird die Tötung der Juden im selben Zuge als positive Voraussetzung für die Erweiterung der Kirche dargestellt. Diese Gewaltlegitimation ist bis heute an zentraler Stelle der Kirche sichtbar – ohne jede kritische Distanzierung, historische Kontextualisierung oder öffentliche Verurteilung.

Als weiteres Beispiel für die Tradierung eines antijudaistischen Motivs aus dem Mittelalter lassen sich jüngste Vorkommnisse am Bayerischen Nationalmuseum beschreiben. Für das Cover des Programmheftes für das zweite Quartal 2025 wurde ein Ausschnitt des im Museum ausgestellten ehemaligen Hochaltars aus der Benediktinerabtei Tegernsee aus dem 15. Jahrhundert genutzt, der als aus dem Altar isolierter Teil die Szene des Verrats Jesu und der Bereicherung daran durch Judas Iskariot zeigt.⁶⁶³ Diese Illustration der christlichen Gottesmordlegende hebt auf eine antisemitische Dämonisierung ab, die an der ikonografischen Figur des Judas Iskariot als Verräter Jesu ihren Ausgang nimmt. Seine Darstellung mit Geldbeutel schließt an die historisch etablierte Personifizierung des „jüdischen Verräters“ an. Die Verbreitung der Broschüre wurde nach Intervention des

661 Besserer (2024).

662 Für den Hinweis darauf bedanken wir uns bei dem Historiker Luigi de Ambrosia, von dem auch die Übersetzung aus dem Lateinischen stammt: „IN DNI MCCC L ANNO IVBILE QUO FLAGELLATI IBANT PESTIS FUT IUDEI OCCIDEBATUR ET AMPLIFICATA EST HAC ECCLESIA.“

663 Siehe Woeller (2025).

Bayerischen Landesministerium für Wissenschaft und Kunst gestoppt und die Broschüre vom Museum zurückgezogen.

4.2 Ausgangskonstellationen

Ungebrochen wurde Antisemitismus in postnazistischen Kunst- und Kulturfeldern – im Gegensatz zu den eben angeführten Beispielen meist weniger leicht zu erkennen – vor allem unter Verwendung von Chiffren aus dem Repertoire tradierter Judenbilder sowie im historischen Verweisungszusammenhang im Verhältnis von Abwehr, Verschleierung, Relativierung oder Umdeutung zum Ausdruck gebracht. Vorherrschend war die Rehabilitierung renommierter Protagonist:innen des nationalsozialistischen Kunstbetriebs sowie früherer NS-Funktionsträger, die dann auch den bundesdeutschen Kunst- und Kulturbetrieb prägten.⁶⁶⁴ Während sich der Ausschluss jüdischer Künstler:innen aus dem Kunstbetrieb unter anderen Vorzeichen fortsetzte, ließ sich ansonsten eine Kontinuität auf personeller Ebene in den Museen beobachten – Catrin Lorch berichtet, dass 13 der 16 bedeutenden Museen in der Bundesrepublik Kuratoren, Direktoren und Wissenschaftlern mit NS-Vergangenheit re-integrierten.⁶⁶⁵ Die Bemühungen der deutschen Bildhauerin Emy Roeder darum, Erinnerung an Verfolgung und Mord wachzuhalten, trafen in der Kunstwelt der Nachkriegszeit beispielsweise auf (Ver-)Schweigen.⁶⁶⁶ Im Münchner Lenbachhaus war 1948 zwar die *Ausstellung der Jüdischen Künstler* mit 165 Werken von Ewa Brzezińska, Maximilian Feuerring, Pinkus Schwarz (später Pinchas Shaar) und Hirsch Szyliś zu sehen. Bei der Schau, die vom 7. bis zum 28. November 1948 in den Räumen des Obergeschosses im Nordflügel eingerichtet war, handelte es sich aber keinesfalls um eine vom Museum initiierte Ausstellung.⁶⁶⁷ Vielmehr wurden die Räume den Künstler:innen, den Shoahüberlebenden, zur Nutzung überlassen.⁶⁶⁸ Neben einer Raummiete und Reinigungskosten mussten die Künstler:innen das Kassen- und Aufsichtspersonal selbst stellen, die Heizkosten übernehmen und finanziell für die Plakatierung und

⁶⁶⁴ Kreis (2022).

⁶⁶⁵ Lorch (2021).

⁶⁶⁶ Siehe den Exponattext von Voss (2021b), S. 87; vgl. Lauterbach (2010).

⁶⁶⁷ Siehe Städtische Galerie im Lenbachhaus München (1948).

⁶⁶⁸ Fleckenstein (2022), S. 93; siehe auch den Beitrag von Seybold (2022); für die ersten europäischen Ausstellungen über die NS-Verbrechen: Gross/Pietrasik (2025).

den Katalog aufkommen.⁶⁶⁹ Die Werke der fünf Ausstellenden, die sich selbst als „eine kleine zurückgebliebene Gruppe“ beschrieben, „die zufällig in der US-Zone zusammentraf und heute ihr Schaffen der Öffentlichkeit vorstellt“⁶⁷⁰, thematisierten „das Leben in den Lagern und Ghettos, in denen sie festgehalten und eingesperrt worden waren.“⁶⁷¹

Ebenfalls im Münchner Lenbachhaus fand 1954 eine Gedächtnisausstellung für den bereits erwähnten Rudolf Levy statt, der 1933 nach Florenz geflohen und auf der Deportation nach Auschwitz 1944 verstorben war. Zu einem Ankauf kam es jedoch nicht, ebenso wenig wie zur Präsentation seiner Werke auf der ersten *documenta* ein Jahr später. Die Witwe des verstorbenen jüdischen Künstlers hatte in einem Brief bereits 1951 antisemitische Ressentiments als Grund für dessen Nicht-Sichtbarkeit angeführt, die im Katalog zur Ausstellung nur zögerlich angedeutet werden.⁶⁷² Dort beschreibt der Kunsthistoriker G. F. Hartlaub die Kunstszene vielmehr als jenen Teil der deutschen Gesellschaft, der sich seiner historischen Verantwortung selbstkritisch stelle: „Unsere kunstliebende Öffentlichkeit hat sich nach dem zweiten Weltkrieg bemüht, das namenlose Unrecht, welches während des nationalsozialistischen Regimes vielen Künstlern zugefügt worden ist, einigermaßen zu kompensieren.“⁶⁷³ Unter Bezugnahme auf ein Zitat von Konrad Adenauer betont Lisa Kern, dass zwischen der *Ausstellung der Jüdischen Künstler* und der *Gedächtnisausstellung für Rudolf Levy* eine gesellschaftliche Debatte lag, „die die deutsche Bevölkerung von der Verantwortung für den Holocaust und die Verbrechen des NS-Regimes zu entlasten versuchte und eine sprachliche wie auch emotionale Distanzierung zu den Schicksalen der verfolgten und ermordeten Menschen erzeugte“⁶⁷⁴. In seiner Regierungserklärung ließ Adenauer im September 1951 verlautbaren, dass die NS-Verbrechen zwar „im Namen des deutschen Volkes [...] begangen worden“ seien, dass aber „[d]as deutsche Volk [...] in seiner überwiegenden Mehrheit die an den Juden begangenen Verbrechen verabscheut und [...] sich an ihnen nicht beteiligt“ habe.⁶⁷⁵

669 Vgl. Lenbachhaus (2024); siehe auch Kern (2024), S. 28.

670 Städtische Galerie im Lenbachhaus München (1948).

671 Kern (2024), S. 27.

672 Hartlaub (1954), o. S.; vgl. Kern (2024), S. 29. Dass dies etwa auch für den Literaturbetrieb gilt, führten exemplarisch die Debatten um die Gruppe 47 vor; vgl. Briegleb (2003).

673 Hartlaub (1954), o. S.

674 Kern (2024), 29.

675 Zit. nach ebd.

Parallel zur relativen Nicht-Beachtung von jüdischen Künstler:innen be- spielten die Werke von Künstler:innen, die bereits im NS erfolgreich waren, im postnazistischen Deutschland dagegen zahlreiche Ausstellungen sowie „Plätze, Gedenkstätten, städtische Anlagen und Gebäude, Kinderspielorte, Museen und damit fast alle Arten von öffentlichem und halböffentlichem Raum“⁶⁷⁶ – und sie tun dies, meist unkommentiert, oftmals bis heute.⁶⁷⁷ Für die deutsche Kunstpublizistik lässt sich mit Blick auf Werner Haftmann zudem eine Verschleierung, im Falle des Münchner Professors Hans Sedlmayr wiederum die Reproduktion antimoderner Ressentiments oder völkischer Ideenwelten feststellen: Sedlmayr attestierte der modernen Ge- sellschaft anhand einzelner Kunstwerke eine „krankhafte“ Entwicklung.⁶⁷⁸

Bei Lehmanns, einem Verlag mit rechtsextremer Geschichte, erschien 1959 zudem der Bestseller *Könner, Künstler, Scharlatane*, in dem Richard Eichler eine Binarität zwischen „artreiner“ und „entarteter“ Kunst weiter- schrieb: „Die Exzesse der ‚Moderne‘ waren der sichtbar gewordene Eiter an einer tiefliegenden Wunde“⁶⁷⁹, schreibt Eichler hier in NS-Jargon. Verein- zelte Studien zur Rolle von Kunst, Kultur und Architektur im Nationalso- zialismus erschienen im Fach Kunstgeschichte abgesehen von einem frühen Beispiel wie Paul Ortwin Raves *Kunstdiktatur im Dritten Reich* von 1949 erst in den 1960er Jahren. Zu nennen sind hier vor allem Franz Rohs *Entar- tete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich* von 1962 – dem Jahr, in dem Werner Haftmann in Hamburg den renommierten Lessing-Preis verliehen bekam⁶⁸⁰ – und Hildegard Brenners wegweisende Publikation *Die Kunst- politik des Nationalsozialismus* von 1963. In beiden Büchern kommt dem Antisemitismus als zentraler Ideologie des Nationalsozialismus allerdings keine besondere Aufmerksamkeit zu. Gesondert hervorzuheben ist die Pio- nierforschung des jüdischen Historikers Joseph Wulf: *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (1966).⁶⁸¹ Der Auschwitzüberlebende Wulf hatte sich 1974 das Leben genommen – nur zwei Jahre nach dem Attentat der palästinensischen Terrororganisation Schwarzer September auf die israelische Mannschaft bei den Olympischen Spielen in München, das in Deutschland nie juristisch aufgearbeitet, von Teilen der radikalen Linken

676 Brauneis/Gross (2021), S. 10; Brauneis (2024).

677 Siehe Brauneis/Gross (2021).

678 Innerhofer (2022), S. 32 f.

679 Eichler (1962), S. 170, hier zit. nach Brauneis (2021).

680 Siehe dazu Sznaider (2024).

681 Siehe dazu auch Neuffer (2024); Jaeger (2024).

aber als „antiimperialistisch, antifaschistisch und internationalistisch“⁶⁸² gefeiert wurde. In einem Brief an seinen Sohn beklagt er das eklatante Desinteresse der Deutschen gegenüber den NS-Verbrechen, das die Kontinuität antisemitischer Weltbilder begünstige: „Ich habe hier 18 Bücher über das Dritte Reich veröffentlicht, und das alles hatte keine Wirkung. Du kannst dich bei den Deutschen totdokumentieren, es kann in Bonn die demokratischste Regierung sein – und die Massenmörder gehen frei herum, haben ihr Häuschen und züchten Blumen.“⁶⁸³

Dieses mangelnde gesellschaftliche Bewusstsein für eine Verantwortung am Völkermord an den Juden, wie es damals noch hieß, äußerte sich auch in den Rückerstattungsprozessen zu Kunstwerken und Kulturgütern aus jüdischem Besitz, die von den Behörden häufig behindert wurden. In der Öffentlichkeit herrschten auch ganz allgemein Widerstände gegenüber den Ansprüchen der NS-Verfolgten.⁶⁸⁴ Juristische Prozesse wie der gegen Veit Harlan dagegen, der nach Leni Riefenstahl der wohl bekannteste Regisseur Nazideutschlands gewesen war, führten nicht zu dessen Verurteilung, sondern unterstützten vielmehr seine beispielhafte Strategie der Externalisierung von Antisemitismus und damit die einer erfolgreichen Selbstviktimisierung.

4.3 Der Nachkriegsantisemit: „Denied Being Anti-Semitic“⁶⁸⁵

Unter der Regie und nach einem Manuskript von Veit Harlan war im Auftrag der deutschen Reichsregierung 1940 der an die historische Figur des württembergischen Hofjuden Joseph Süß Oppenheimer (1698–1738) angelehnte antisemitische Propagandafilm *Jud Süß* entstanden.⁶⁸⁶ Oppenheimer war Berater am Hof des Herzogs Carl Alexander von Württemberg und wurde nach dessen Tod unter falschen Anschuldigungen vom Hof verfolgt. Seine Verhaftung und Hinrichtung begründete die Justiz mit den auf seine Person übertragenen antisemitischen Phantasmen rund um Verrat, Bestechlichkeit, Raub und Bedrohung des Christentums – tradierte antise-

682 Siehe ID-Archiv (1997), S. 151.

683 Joseph Wulf, zit. nach Berg (2003), S. 448.

684 Stengel (2021), S. 147; siehe dazu ferner Goshler (2005); Lillteicher (2007); Berz/Dorrmann (2008); Gallas (2013); Schoeps/Ludewig (2014).

685 So der Titel eines englischsprachigen Zeitungsberichts über den Harlan-Prozess, hier zit. nach Silverman (2024).

686 Für einen Überblick Przyrembel/Schönert (2006).

mitische Anschuldigungen. Nach seiner Hinrichtung wurde sein Leichnam für sechs Jahre in einem Käfig ausgestellt.⁶⁸⁷

Die als Unterhaltungsfilm konzipierte Produktion wurde unter tosendem Applaus auf den Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt und war ein Publikumserfolg im NS-Deutschland. Bis 1945 spielte der Film mehr als 6,2 Millionen Reichsmark ein. Er sollte antisemitische Ressentiments in der deutschen Gesellschaft schüren und bestehende Feindbilder festigen. Der Regisseur Veit Harlan hatte für das Filmprojekt „fast unbegrenzte Mittel“ erhalten, 120 jüdische Komparsen wurden aus den Ghettos der eroberten Ostgebiete beteiligt.⁶⁸⁸ Für SS und KZ-Wachmannschaften in den besetzten Ostgebieten war es verpflichtend, den Film anzusehen, der nicht-jüdischen Bevölkerung wurde er vor der geplanten Deportation von Jüdinnen und Juden oder den Vernichtungsaktionen teilweise gezielt vorgespielt.⁶⁸⁹ *Jud Süß* begründet und legitimiert die Judenvernichtung, indem anhand der phantasmatischen Dämonisierung von Juden als dem Bösem der Judenmord als gute Tat und Erlösungspraxis gerahmt wird. Das Filmplakat (Abb. 47) zeigt die qua Mimik, Kopfhaltung und Farbgestaltung im Unheimlichen, Sinistren und Dämonischen situierte Figur des „Jud Süß“, die als visuelle Konkretisierung des antisemitischen Phantasmas die Verkörperung des Bösen und eine Bedrohung markiert.

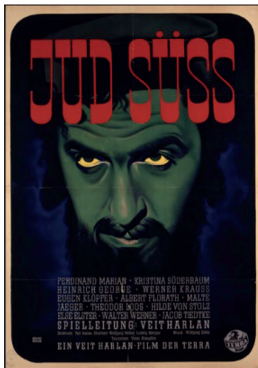


Abbildung 47: Plakat zu *Jud Süß*, 1940



Abbildung 48: Plakat zu *Das Vermögen des Herrn Süß*, Nibelungenfestspiele Worms 2012

687 Siehe Geiger (2012), S. 119 ff.; Mintzker (2020).

688 Siehe Goege (2015).

689 Ebd.

Das Plakat für das Theaterstück *Das Vermögen des Herrn Süß* für die Nibelungenfestspiele Worms 2012 (Abb. 48) illustriert, wie dieses Judenbild aus dem nationalsozialistischen Antisemitismus auch noch in einer Gegenwart resoniert, die sich mit dem erinnerungskulturellen Motiv des Lernens aus und der Läuterung an der NS-Vergangenheit von dieser abzulösen beansprucht. Das von Joshua Sobol verfasste und von Dieter Wedel inszenierte Stück schließt an ihre dramaturgische Verarbeitung der Lebensgeschichte von Oppenheimer vom Vorjahr an und fokussiert gesellschaftliche Krisenerscheinungen.⁶⁹⁰ Das Plakat zur Aufführung rekurriert auf das im kulturellen Gedächtnis sedimentierte antisemitische Judenbild, die Symbolik fixiert Geld im Sinne einer das Natürliche repräsentierenden Blutstruktur als in die Zirkulationssphäre verlagertes vernichtend-bedrohliches Prinzip, und in der Kombination aus beidem folgt eine Personifizierung abstrakter Herrschaftsverhältnisse im Phantasma des jüdisch-codierten Finanzkapitalismus.⁶⁹¹ Diese Referenz erhält ihre Geltung trotz oder wegen der sprachlichen Re-Akzentuierung als Substitution von „Jud“ durch „Herrn“. Die Nibelungenfestspiele wurden von den Nationalsozialisten gegründet und in ihrer heutigen Form 2002 wiederbelebt, ihr namensgebendes mittelalterliches Epos wurde mit dem Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* wohl am prominentesten vom antisemitischen Komponisten Richard Wagner geprägt.⁶⁹²

Nach der Niederlage Nazideutschlands wurde Harlan von der britischen Militärregierung im Juli 1948 als einziger Künstler der NS-Zeit wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt – „die härteste Anklage [...], die auf Grundlage der Nachkriegsgesetze zur Ahndung von NS-Verbrechen möglich war.“⁶⁹³ Er selbst bestritt vehement, Antisemit zu sein, und sagte aus, er sei zwar von Joseph Goebbels mit der Produktion beauftragt worden, habe das Drehbuch aber nur widerwillig und „unter Zwang“⁶⁹⁴ verfasst und vor allem harmloser gestaltet, als der Reichspropagandaleiter dies eigentlich gewünscht habe. Lisa Silverman hat dargelegt, wie sich Harlan schon bei der Kapitulation Nazideutschlands nachgerade zynisch als verkappter Wohltäter gerierte, der Jüdinnen und Juden während der Shoah einen Dienst erwiesen habe, indem er ein zentrales nationalsozialistisches Propagandawerk zur weltanschaulichen Legitimierung der Judenvernich-

690 Siehe Gampert (2012); Braese (2013); Benz (2015c).

691 Siehe dazu Postone (1991); auch Winter (2015).

692 Nibelungenfestspiele Worms (o. J.).

693 Silvermann (2022b), S. 72.

694 Veit Harlan, hier zit. nach Niven (2022), S. 88.

tung in Abgrenzung zu dem, was ihm als böswillige Darstellung galt, wohlwollender gestaltet habe.⁶⁹⁵ Aus diesem Szenario heraus reklamierte er in einem Brief vom 8. Mai 1945, der eigentlich Leidtragende zu sein: „Es ist gewiss sehr tragisch für mich, dass ich diesen Film gemacht habe. Ich glaube aber, dass es für den Film selbst und die dadurch Betroffenen gut war, dass nicht ein gehässiger Antisemit diesen Stoff gestaltete.“⁶⁹⁶ Diese für das Kriegsende typische Rahmung einer inszenierten Selbstviktimsierung ehemaliger Nationalsozialisten sowie die Konstruktion eines eigenen Alibis werden eindrücklich in der Dokumentation *Recording Evil* herausgearbeitet, die anhand heimlich aufgezeichneter Gespräche einen aufschlussreichen Einblick in die nachträglichen Strategien der Selbstentlastung und Reinwaschung gibt.⁶⁹⁷

Goebbels wiederum hatte in seinen auf Veröffentlichung ausgelegten Tagebüchern notiert, dass der Film „[e]in ganz großer, genialer Wurf [sei]. Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können.“⁶⁹⁸ Bereits im Mai 1945 ließ Harlan in seiner Erläuterung *Wie ich zum Nationalsozialismus stand* verlautbaren, er habe den Reichspropagandaleiter davon überzeugt, dass das ursprüngliche Drehbuch „obszön und unästhetisch sei, dass es in einer widerlichen Jargon-Dialogführung dem Publikum nicht den Eindruck eines widerlichen Juden, sondern eines widerlichen Filmes vermitteln würde, daß ich nur nach ästhetischen Gesetzen Filme machen könne und keinen dramatisierten Stürmer.“⁶⁹⁹ Obgleich etwa KZ-Überlebende im Laufe des Prozesses aussagten, dass die Wachmannschaften im Lager nach Ansicht des Films besonders brutal vorgegangen waren, und damit eine unmittelbare Wirkmächtigkeit der antisemitischen Bilder auf eindrückliche Weise bezeugten, argumentierte der verantwortliche Richter Walter Tyrolf, Prügel sei im KZ ohnehin Alltag gewesen, und erkannte die gefährliche Wirkung von *Jud Süß*, also die Mitursächlichkeit zwischen NS-Propagandafilmen und Judenvernichtung und damit eine Täterschaft Harlans, nicht an. 1949 wurde er freigesprochen. Das Revisionsverfahren beim Hamburger Landgericht endete 1950 ebenfalls in einem Freispruch. Auch dieser Prozess fand unter Tyrolf statt, der, so stellte sich später heraus, vor 1945 als Sonderstaatsanwalt Todesurteile unter anderem wegen sogenannter Rassenschande erwirkt hatte. Karena Niehoff, die 1940

695 Silverman (2022a, 2022b, 2024).

696 Zit. nach Silverman (2022b), S. 74.

697 Dokumentation „Recording Evil“ von Danny Liber, Yaron Niski und Udi Zamberg.

698 Joseph Goebbels, hier zit. nach Vosse (2000).

699 Harlan (1945), hier zit. nach Vosse (2000).

bis 1941 als Assistentin des Autors der ersten Drehbuchfassung des Films, Ludwig Metzger, gearbeitet hatte und starke antisemitische Eingriffe in das Skript durch Harlan bezeugte, wurde im Gerichtssaal als „Judensau“ beschimpft.⁷⁰⁰

Ausgehend vom Fall Harlan entwickelt die Kulturhistorikerin Lisa Silverman ihr Konzept des Nachkriegsantisemiten, das eng mit der Popularisierung deutscher Selbstdarstellung als Opfer zum Zwecke der Entlastung verknüpft ist: zunächst als Opfer einer jüdischen Bedrohung (aus dem Osten), dann als Opfer des Nationalsozialismus, später schließlich auch als Opfer der alliierten Besatzungsmächte. Silverman betont, dass Harlan sich moralisch wie juristisch vom Vorwurf des Antisemitismus freisprechen lassen wollte, indem er sich selbst als Opfer einerseits des Nationalsozialismus und andererseits einer Kampagne von als jüdisch hervorgehobenen emigrierten Kollegen stilisierte. Angesichts der Masse an Künstler:innen, die nie für ihre Kollaboration mit dem NS-Regime zur Rechenschaft gezogen wurden, und ausgehend vom Einzelfallcharakter des Falles Harlan erscheinen seine Wehklagen einen ihnen unzugänglichen Bezugspunkt zu haben.⁷⁰¹

Seine Freundschaft mit dem jüdischen Schriftsteller Julius Bab aus der Zeit vor dem Krieg führte er ebenso wie seine Ehe mit der jüdischen Schauspielerinnen Dora Gerson, die zusammen mit ihrem zweiten Mann und den beiden Kindern in Auschwitz ermordet worden war, als Beweis dafür an, dass er kein Antisemit sei. Sie dienten ihm als „Gradmesser für sein eigenes Opfertum“⁷⁰², so Silverman. Die jüdischen Statisten in seinem Film wiederum hätten freiwillig an der Produktion mitgewirkt und seien gut bezahlt worden. Gleichzeitig betonte Harlan wiederholt, dass sowohl diese Komparsen als auch er selbst stets von der Gnade Goebbels abhängig gewesen seien. Ihn stellt Harlan als den übermächtigen Antisemiten dar.⁷⁰³ Entscheidend für Harlans Strategie der Selbstviktimisierung war sein Versuch, wie Silverman betont, den Begriff Antisemitismus zu seinen Gunsten zu definieren. In mehreren Texten, die vor Prozessbeginn entstanden, beschrieb er den Antisemiten als eine Person, die, so fasst es die Historikerin zusammen, „die Nähe von Juden nicht ertragen konnte, die sich kategorisch weigerte Juden zu helfen, die abfällige Bemerkungen über Juden machte

700 Siehe etwa Marek (2004).

701 Silverman (2022b); vgl. Brauneis/Gross (2021).

702 Silverman (2022b), S. 72.

703 Siehe dazu auch Harlan (1966).

und die es auf wahre patriotische Deutsche wie Harlan abgesehen hätte.“⁷⁰⁴ Für Silverman kann resümierend „seine Verteidigung im Prozess als Versuch gelesen werden, sich selbst die Kompetenzen zuzuschreiben, den Antisemiten als eine Figur zu beschreiben, die die Macht hatte, Harlan zu ihrem Opfer zu machen.“⁷⁰⁵

Vor 1945 war der dem antisemitischen Wiener Bürgermeister Karl Lueger zugeschriebene Satz „Wer Jude ist, bestimme ich“ Silverman zufolge grundlegend für Antisemitismus gewesen. Im Zuge einer Tabuisierung von Antisemitismus habe sich das nach 1945 hin zu der Aussage „Wer Antisemit ist, bestimme ich“ gewandelt.⁷⁰⁶ Bis heute ist eine solche Beanspruchung der Definitionsmacht über das, was Antisemitismus ist, wesentliches Merkmal eines paradoxen Phänomens eines „Antisemitismus ohne Antisemiten.“⁷⁰⁷ Es gibt Betroffene antisemitischer Gewalt und Diskriminierung, zugleich aber – vermeintlich – keine Antisemit:innen.

Antisemitismus wird dabei nicht als eine weltanschaulich wie emotional verankerte Feindschaft verstanden, die eine regressive Kulturtechnik begründet, sondern als isoliertes Phänomen, das auf einen kleinen Personenkreis beschränkt bleibt oder an „extreme“ Gruppen externalisiert wird, die als Kontrasthorizont einer kollektiven Identitätskonstruktion fungieren, in der sich die Mehrheitsgesellschaft als unschuldig und schließlich als eigentliches Opfer inszeniert. Im Nachkriegsdeutschland habe es diese Strategie dem deutschen Mehrheitskollektiv ermöglicht, „sich selbst als Ziel einer imaginären Vergeltungskampagne seitens der Alliierten oder zurückgekehrter, rachsüchtiger Juden zu begreifen.“⁷⁰⁸ Das Feindbild des ‚rachsüchtigen Juden‘ verweist auf das antijudaistische Bild vom Judentum, das sich wesentlich auf die Verzerrung des jüdischen Rechtssatzes („Auge für Auge, Zahn für Zahn“) zur Talionsformel („Auge um Auge, Zahn um Zahn“) bezieht. Nach dem Holocaust hat sich das Bild projektiv an Täter:innenschaft, Mitläufer:innenschaft und Schuld ausgerichtet sowie mit dem Phantasma ‚jüdischer Herrschaft und Kontrolle‘ vermengt.⁷⁰⁹ Silverman verweist darauf, dass Moses Moskowitz bereits ein Jahr nach Kriegsende 1946 zur Schlussfolgerung kam: „Vielleicht ist der häufigste Mechanismus, mit dem die deutschen Massen ein Schuldgefühl für das Schicksal der primären

704 Silverman (2022b), S. 74.

705 Ebd., S. 75.

706 Ebd.

707 Marin (2000).

708 Silverman (2022b), S. 71.

709 Dazu etwa Bergmann (2007), S. 22 ff.

und tragischsten Opfer des Nationalsozialismus, den sechs Millionen jüdischen Toten, vermeiden, sich selbst davon zu überzeugen, dass sie auch Opfer des Nationalsozialismus gewesen sind, und vermutlich in größerem Maße als alle anderen Menschen.“⁷¹⁰ Silverman zufolge hat sich daraus ein neues Nachkriegsnarrativ entwickelt, bei dem die größte Bedrohung des Antisemitismus auf die Gesellschaft, aber nicht auf Jüdinnen und Juden als Betroffene bezogen wird.⁷¹¹ Das knüpft an den weiterhin gültigen Abwehrmechanismus an, Antisemitismusvorwürfe würden eine vermeintlich harmonische Gemeinschaft spalten, womit nicht der Antisemitismus selbst, sondern der Hinweis auf ihn als spalterisch skandalisiert, im NS-Vokabular als „Nestbeschmutzung“ verpönt und so der Selbstviktimisierung dienlich gemacht wird.

Noch 1970, und damit rund zwanzig Jahre nach dem Revisionsprozess gegen Veit Harlan, wird sich ein ähnliches Muster im Fall der Oberammergauer Passionsspiele zeigen. Die Erzählung von Judas, der Jesus für 30 Silberlinge verrät, ist vom christlichen Mittelalter über die Neuzeit bis weit in die Moderne hinein ohnehin eine jener kanonischen Folien, vor der „die Begriffe Jude, Geld und Verrat zu jener unzerstörbaren Trias verdichtet wurden, deren Virulenz bis heute anhält.“⁷¹² Während des Nationalsozialismus zeigte sich in der Inszenierung des Stücks in Oberammergau die – wenn nun auch rassistisch modifizierte – antijudaistische Dimension des nationalsozialistischen Antisemitismus, wovon nicht zuletzt die berühmten Postkarten der Spiele von 1934 zeugen (Abb. 49). In ihnen wird die Figur des Judas nicht nur mit einem Geldsack, sondern auch mit einem gelben Umhang gezeigt, den er auch 1970 noch trägt (Abb. 50) – also in jener Farbe, die gemäß der antiken Farbenlehre Neid und Hass symbolisiert und für die in der Kennzeichnung angelegte Stigmatisierung, Verfolgung und Entrechtung von Jüdinnen und Juden im Mittelalter und in der Neuzeit („Gelber Ring“ oder „Judenhut“) sowie im Nationalsozialismus („Judenstern“) steht (Abb. 49 & Abb. 50).⁷¹³

710 Moskowitz (1946), hier zit. in der dt. Übersetzung nach Silverman (2022b), S. 71.

711 Silverman (2022b).

712 Braese (2013), S. 393; dazu empirisch Bernstein (2020), S. 103 ff.

713 Siehe Keil (2023), 37.

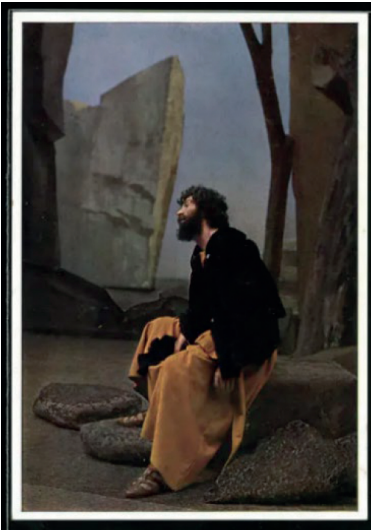


Abbildung 49: Judasdarsteller mit Geldsack und gelber Robe, 1934, Passionsspiele Oberammergau, Postkarte



Abbildung 50: Judasdarsteller mit Geldsack und gelber Robe, 1970, Passionsspiele Oberammergau, Postkarte

Nach Kriegsende bemühte man sich zwar emsig, so fasst es Suse Fischer zusammen, das Ensemble der Passionsspiele von jeder Schuld freizusprechen.⁷¹⁴ In der Nachkriegszeit kritisierten jedoch internationale Intellektuelle wie Arthur Miller und Leonard Bernstein, aber auch die Anti-Defamation League und das American Jewish Committee die Passionsspiele für ihre antisemitischen Darstellungen: Noch bis Ende der 1980er Jahre wurden Juden in ihnen mit Teufelshörnern dargestellt. Erst der aktuelle Intendant, Christian Stückel, bemüht sich um eine umfassende Beseitigung antisemitischer Bilder aus der Inszenierung.⁷¹⁵

In der jungen Bundesrepublik löste die Kritik an den Passionsspielen eine vornehmlich gegen die Kritiker gerichtete Empörung aus. Zu den Spielen 1970 wurde deshalb ein Fragebogen aufgelegt, der dem Publikum die Klärung der Frage danach überließ, ob „das Spiel antisemitisch“ und damit „reformbedürftig“ und ob „die teilweise scharfe Kritik der Presse am Passionsspiel [...] berechtigt [sei].“⁷¹⁶ Versammelt sind einige der Ant-

714 Fischer (2024).

715 Siehe Fritsch (2019).

716 Gemeinde Oberammergau (1970); siehe auch die umfangreiche empirische Untersuchung des Soziologen Alphons Silbermann (1982).

worten im Buch *Report Oberammergau '70/80. Völker hörten die Signale* nach Nationalitäten sortiert unter dem Punkt „Stimme der Völker“. Die Antworten – nachfolgend einige Auszüge aus den Reaktionen deutscher Besucher:innen – demonstrieren die nach wie vor hohe Wirkkraft antisemitischer Vorstellungen und Gefühle und machen das Missverhältnis zwischen fortwirkendem Antisemitismus und einem mit Blick auf die normativ-politische Ächtung des (rassistischen) Antisemitismus idealisierten Selbstbild deutlich.⁷¹⁷ Mit ihnen werden antisemitische Feindbilder, darüber imaginierte Verschwörungsszenarien und das Phantasma einer jüdisch-zionistischen Herrschaftsinstanz vorgetragen, die im weltanschaulichen Ordnungsentwurf als Antagonismus und Bedrohung einer spiegelbildlich idealisierten (christlichen und deutschen) Kollektividentität feilgeboten werden. In der Abwehr der Kritik tritt die projektive Wendung hin zu einem jüdischen Täterkollektiv deutlich hervor.

Beispiel	Kurzeinordnung
„Ignorieren Sie das Unkengeschrei aller Brunnenvergifter!“ ⁷¹⁸	Angeichts der als „Unkengeschrei“ metaphorisch ins Kreatürlich-Natürliche verlagerten und dramatisierten Antisemitismuskritik wird der Imperativ zum Ignorieren formuliert. Das mittelalterliche Feindbild des Brunnenvergifters aktiviert das Judenbild vom heimtückischen, gemeinschaftsbedrohenden Bösen; es scheint hier die stereotypisierende Funktion eines Juden in der Tradition christlicher Dämonisierung zu erfüllen.
„Die Gotteslästerer sind immer noch am Werk, umso mehr sollten die Christen zusammenhalten.“ ⁷¹⁹	Die Kritik wird auf Juden als „Gotteslästerer“ bzw. auf das Phantasma eines Fortwirkens eines ‚jüdisch‘-antichristlichen Werks bezogen. Der antijudaistische Topos markiert Juden als Antagonisten der Christen und erhält so eine die Gemeinschaftskohäsion stärkende Geltung.
„Meines Erachtens entspricht die satanische Kritik dem antichristlichen Zeitgeist, der in zunehmendem Maße über die Erde geht.“ ⁷²⁰	Kritik wird hier als satanisch und als Ausdruck eines antichristlichen Zeitgeistes delegitimiert, zugleich werden Juden implizit als Satanisten und im metaphysischen Sinne als machtvolle und herrschende Kraft ausgewiesen. Überdies wird eine Gefahr für und Bedrohung der christlichen Identität impliziert.
„Die gewissenlosen Drahtzieher, heute haben wir sie überall, besonders in Presse, Funk und Fernsehen, sogar in der	Aus der unspezifizierten Gemeinschaftsformation („wir“) wird eine sie von innen unterminierende Herrschaftsformation identifiziert. Die Polarisierung

717 Vgl. Gemeinde Oberammergau (1970).

718 Ebd., S. 68.

719 Ebd., S. 74.

720 Ebd.

Beispiel	Kurzeinordnung
Kirche in scheinheiligen Priestern. Wie aktuell die Hohenpriester, Pharisäer und Schriftgelehrten Ihres Spiels!“ ⁷²¹	von Gemeinschaft und Herrschaftsformation verläuft nach Macht und Moral. Im Zusammenhang mit dem Passionsspiel wird die Herrschaftsformation – in Rekurs auf das antijudaistische Judenbild als Gottesmörder oder Heuchler bzw. mit einer chimärischen Dämonisierung der Juden nach stereotypisierenden Chiffren – als jüdisch codiert.
„Aus persönlicher Anschauung (Aufenthalt in den USA) ist mir bekannt, dass die meisten Zeitungen der Staaten in jüdischer Hand sind. Dieser Einfluss macht sich auch in Westdeutschland bemerkbar.“ ⁷²²	Kritische Berichterstattung wird in das imaginierte Verschwörungsszenario einer jüdisch oder judeo-US-amerikanisch kontrollierten und manipulierenden (US-amerikanischen und zunehmend deutschen) Presse eingespeist. Dieses u. a. im Nationalsozialismus propagierte Phantasma der ‚Judenpresse‘ wird ausgerechnet am Konstrukt einer erfahrungsbasierten Wahrheit zu authentifizieren und zu plausibilisieren versucht.
„Jedes Land hat seine Traditionen; warum soll sie Deutschland nicht auch bewahren dürfen.“ ⁷²³	Die Kritik wird im Sinnhorizont einer kulturrelativistischen Partikularität als Angriff auf Tradition gedeutet. Damit wird Antisemitismus als Kulturgut nobilitiert und in ein Szenario drohender nationaler Depriuation überführt.
„Warum so,amerikahörig“?“ ⁷²⁴	Die rhetorische Frage weist die Kritik als amerikanisch aus; ihre Resonanz in Deutschland wird im Popanz eines nationalen Unterwerfungsszenarios als Hörigkeit ausgedeutet. Implizit wird damit beansprucht, die deutsche Kultur vor US-amerikanischem Einfluss zu schützen.
„Ich finde es empörend, dass in Sonderheit die amerikanischen Juden schon wieder bestimmen wollen, was wir in Deutschland aufführen dürfen und was nicht!!!“ ⁷²⁵	Dass antiamerikanische und antisemitische Ressentiments miteinander verschränkt sind, wird im Phantasma judeo-US-amerikanischer Fremdherrschaft und Zensur in Deutschland – wiederum ein imaginiertes Verschwörungsszenario – deutlich. Das nationale Kollektiv („wir“) in Deutschland sei somit einer Gefahr und Bedrohung ausgesetzt.
„Warum soll ein historisches Geschehen auf Befehl eines fremden Volkes auf einmal geändert werden?!“ ⁷²⁶	Ein ähnliches Gefahren- und Bedrohungsszenario kommt in der Stilisierung einer fremdvölkischen Befehlsgewalt zum Ausdruck. Gleiches gilt für den Anspruch, die deutsche Kultur gegen diese in impliziter Weise Macht voraussetzende Kraft zu schützen. Juden als ‚fremdes Volk‘ diese Macht zuzuschreiben, knüpft ebenso an für den Nationalsozialismus typische Ju-

721 Ebd., S. 68.

722 Ebd.

723 Ebd., S. 69.

724 Ebd., S. 73.

725 Ebd., S. 74.

726 Ebd., S. 73.

Beispiel	Kurzeinordnung
„Wenn das Spiel als antisemitisch angesehen und deswegen geändert werden sollte, müssten Sie die ganzen christlichen Religionen vollkommen umkrempeln, und das wird wohl kaum gehen. Man stört sich an der Gesamtverurteilung der Juden, aber was machte die ganze Welt in jüngster Zeit? Verurteilte sie nicht auch alle Deutschen als Nazi?“⁷²⁷	denbilder wie an einen rassistischen und Juden exkludierenden Kollektividentitätsentwurf an. Mittels Analogieschluss vom hypothetischen antisemitischen Charakter des Stücks und einem damit begründeten Änderungsbedarf werden „die ganzen christlichen Religionen“ als antisemitisch und deshalb Änderungsbedürftig ausgewiesen, um schließlich die Änderung vor dem Hintergrund des Verallgemeinerungsschlusses als unmöglich ad absurdum zu führen. Eine Doppelmoral wird aus dem Szenario hergeleitet: An Vorurteilen („Gesamtverurteilung“) gegen Juden störte man sich, während die „ganze Welt“ vorurteilsförmig „alle Deutschen als Nazis“ verurteile. Darin steckt die Relativierung des Antisemitismus über den Vergleich mit einem anderen vermeintlichen Diskriminierungsphänomen, seine den chimärisch-phantasmatischen Charakter von Judenbildern verkennende Fehlrahmung als Vorurteil, das Zerrbild einer Tabuisierung des Antisemitismus sowie eine mit der imaginierten Nazigleichsetzung vollzogene, Täter zu Opfern umkehrende Logik und Selbstviktimisierung.
„Das Spiel soll sich nicht modisch, politisch Linken und vorübergehenden Zeiterscheinungen unterwerfen, ebenso wenig angeblich jüdischen – sprich zionistischen Forderungen beugen [...]“⁷²⁸	Das drohende Unterwerfungsszenario wird hier auf temporär geltende Erscheinungen linker Prägung bezogen, aber auch auf ‚jüdische‘ Forderungen. Hervorzuheben ist die vorgebliche Decodierung jüdischer als zionistische Forderungen. Die Identifizierung des Jüdischen mit dem Zionistischen deutet die Verschiebung des Objekts der Feindschaft an und expliziert dabei den substitutionslogischen Charakter solcher antisemitischer Sprechhandlungen.
„Das Spiel gab mir soviel Freude, dass ich mich verpflichtet fühle, als Jude allen, die am Passionsspiel beteiligt waren, meinen Dank auszusprechen. Es liegt mir umso mehr am Herzen, weil ungerechterweise Sie von unseren Berufszionisten angegriffen worden waren.“⁷²⁹	Hier wird aus der Position eines jüdischen Besuchers ein Dank ausgesprochen und ein Schutzbedarf abgeleitet, da das Stück zu Unrecht als antisemitisch kritisiert worden sei. Die Abgrenzung dieser als jüdisch präsentierten Position vollzieht sich am Bild des Angriffs „unsere[r] Berufszionisten“. Dieses Bild siedelt die mittels der Verschiebung auf eine zionistische Kerndimension von Identität differenzierte Gruppe in einem gemeinsamen Spektrum an und schreibt ihr implizit über den Angriff negative Eigenschaften zu. Zudem wird Antisemitismuskritik mit ‚Zionismus‘ identifiziert, was vielfach als Chiffre für das Judentum demaskiert wurde.

727 Ebd.

728 Ebd., S. 72.

729 Ebd., S. 76.

Der Fragebogen bei den Passionsspielen in Oberammergau 1970 steht, wie schon der Fall Veit Harlan, exemplarisch für eine aggressiv auf Juden oder den Zionismus gewendete und tradierte, Feindbilder aktivierende Schuldabwehr im kulturellen Feld der frühen Bundesrepublik, in der sich selbst ehemalige Größen der nationalsozialistischen Kulturpolitik wie der Regisseur des erfolgreichsten antisemitischen NS-Hetzmfilms am vermeintlich unangemessenen Vorwurf des Antisemitismus in selbstviktimisierender Pose aufzubauen und zu rehabilitieren vermochten.

Ogleich es nach dem Gerichtsprozess gegen Harlan zu Protesten gegen dessen Freispruch sowie zu Boykottaufrufen gegen seine Filme kam, war die kulturelle Landschaft maßgeblich von Abwehr, Opfererzählungen, Verschleierung, Relativierung oder Umdeutung ebenso wie von abstrakter Kunst als Markenzeichen repräsentativer Demokratie geprägt. Während erst in der sowjetischen Besatzungszone und dann in der DDR die Forderungen nach dem Sozialistischen Realismus immer rigider durchgesetzt wurden, meinte man in Westdeutschland, die (autonome) Kunstproduktion von der Politik freihalten und sich mit ihr von einer ideologisch vereinnahmten Kunst in der Sowjetunion ebenso distanzieren zu können wie von der Kunstpolitik des Nationalsozialismus und der Erinnerung an den Holocaust.⁷³⁰

Die Moderne, schreibt Gunther Thiem treffend, war „Deutschlands gutes Gewissen in seinen dunkelsten Tagen.“⁷³¹ Den damaligen CDU-Außenminister Heinrich von Brentano verleitete die undifferenzierte Ablehnung politisch engagierter Kunst 1957 dazu, die späte Lyrik Bertolt Brechts mit der des faschistischen SA-Sturmführers Horst Wessel zu vergleichen, dessen Kampflied *Die Fahne hoch!* zur Parteihymne der NSDAP erklärt und ab 1933 stets im Anschluss an die erste Strophe der deutschen Nationalhymne gespielt worden war.⁷³² Kunsthistoriker:innen, Kurator:innen und Künstler:innen ermöglichte der Fokus auf abstrakte Kunst ebenso wie dem Publikum, „die Vergangenheit und die damit unabweisbare Frage nach der persönlichen Schuld zu verdrängen.“⁷³³ Die Ausgrenzung von gemalten und gezeichneten Bildern aus dem Kanon, das hebt Kathrin Hoffmann-Curtius hervor, „traf im Westen vor allem die figürliche Kunst in der Tradition des linken Realismus.“⁷³⁴ In der Nachkriegszeit war diese vornehmlich

730 Siehe etwa Tahera (2021).

731 Thiem (1971), hier zit. nach Busmann (1987), S. 323.

732 Vgl. dazu Pooth (2024), S. 59 f.

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

734 Ebd., S. 14.

von linken, ohnehin oftmals in der sowjetischen Besatzungszone lebenden Künstler:innen wiederaufgenommen worden. „Sie vor allem erinnerten in ihren Anklagen des NS an die Verfolgung der Juden.“⁷³⁵

Der Ausschluss von Künstler:innen, die sich in den ersten Jahren nach Kriegsende mit dem nationalsozialistischen Vernichtungsantisemitismus beschäftigten, aus dem Kulturbetrieb der BRD mag auch in den westdeutschen Debatten um die (Nicht-)Darstellbarkeit des Grauens begründet gelegen haben.⁷³⁶ Er führte dazu, dass deren Arbeiten in der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte teilweise bis heute übersehen und nicht beachtet werden. Christian Fuhrmeister spricht in diesem Kontext treffend von „Moderne als Versteck“⁷³⁷, Benjamin Buchloh schreibt mit Blick auf Joseph Beuys von „disavowal“ und „repression“⁷³⁸. Mitnichten war die Kunst- und Kulturproduktion der frühen Nachkriegszeit damit frei von Politik, sondern im Gegensatz wesentlich von Politik bestimmt.⁷³⁹ Das demonstrieren neben der *documenta*, deren erinnerungspolitische Entlastungsfunktion für die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft in Kapitel 3 skizziert wurde, besonders die Heimatfilme der 1950er und 1960er Jahre. Samuel Salzborn zufolge diene ihre „Verklärung der gegenaufklärerischen Dörflichkeit“⁷⁴⁰ konkret zur Flucht vor der Erinnerung und zur NS-Relativierung: Das Heimatidyll, das sich in populären Filmen wie *Schwarzwaldmädel* (1950), *Die Försterliesel* (1956), *Die Geierwally* (1956) oder *Einmal noch die Heimat seh'n* (1958) zeigt, entspricht „nicht nur ungebrochen der Ästhetik des Nationalsozialismus“, sondern spinnt „auch nur mühsam kaschiert die,Blut- und-Boden“-Ideologie [weiter], für die das Konzept Heimat zentral ist [...]“.⁷⁴¹ Die Shoah wird in der mittels dunkler Wälder und Berglandschaften inszenierten Schicksalshaftigkeit nach Salzborn zu einem Nicht-Ort, indem „ihre Allgegenwärtigkeit im deutschen Alltag [...] durch ihr systema-

735 Hoffmann-Curtius (2014).

736 Sie spiegelt sich in Theodor W. Adornos vielzitiertem Aussage, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch; siehe Adorno (1951).

737 Fuhrmeister (2013), S. 237.

738 Buchloh (2001), S. 84 f.

739 Im Design- und Kunsthandwerk äußerte sich das in der Nachkriegszeit u. a. im Glauben an die ‚gute Form‘, der mehr oder weniger nahtlos an die der „Guten Form“ verwandte Produktgestaltung im Dritten Reich anknüpfte; siehe dazu beispielhaft Riemann (2006).

740 Salzborn (2021), S. 32. Der Beitrag ist eine leicht gekürzte Version eines Kapitels aus Salzborn (2020).

741 Salzborn (2021), S. 32.

tisches Beschweigen mit dem Ziel einer apolitischen Idylle⁷⁴² kompensiert werde: „Politik kommt von außen, wird also externalisiert, und das Glück findet sich in der Abwendung von der Zivilisation ins romantisierte Idyll der dörflichen Repressionsgemeinschaft.“⁷⁴³ Diese idyllische Verklärung kann als Flucht vor der Erinnerung durch eine „Ästhetik des Kitsches“ (Saul Friedländer) verstanden werden, in deren „Suche nach Harmonie und [...] Sentimentalität“ sowohl die „ruhige Kraft moralischer Werte“ beschworen werde als auch dialektisch „das flackernde Licht der Vernichtungsfeuer“ im Sinne eines „Widerschein[s] des Nazismus“ aufleuchte.⁷⁴⁴

Neben dem Genre des Heimatfilms manifestierte sich diese Hinwendung zum Heimat- und Naturidyll als Alternative zur Flucht in die Abstraktion auch in anderen Bereichen des Kunst- und Kulturfelds der Nachkriegszeit. Was für einen erheblichen Teil der damals ausgestellten Kunstwerke gilt, nämlich dass diese vor allem „Landschaften, Stillleben und Blumensträuße“⁷⁴⁵ zeigen, kann etwa auch für den Bereich der Fotografie konstatiert werden. Ein Großteil der renommierten deutschen Fotograf:innen wie Albert Renger-Patzsch, Paul Wolff, Alfred Tritschler oder Erna Lendvai-Dirksen, von denen die meisten bereits während der Weimarer Republik und dann vor allem im Nationalsozialismus einen Schwerpunkt auf der Darstellung einer technisierten Moderne hatten, schienen sich gerade in dem Moment von dieser abzuwenden, als unbestreitbar deutlich wurde, dass die Moderne mit ihrer spezifisch industriellen kapitalistischen Massenkultur des frühen 20. Jahrhunderts in der industriellen Vernichtung von sechs Millionen Jüdinnen und Juden gipfelte.⁷⁴⁶ Renger-Patzsch beispielsweise, der während des Nationalsozialismus vor allem Industriefotografie betrieb und 1943 im Auftrag der Organisation Todt als Kriegsreporter den Bau des Atlantikwalls dokumentierte, wandte sich wie viele seiner Kolleg:innen in der jungen Bundesrepublik vermeintlich unbelasteten Motiven wie Blumen und Gräsern, Bäumen und Steinen zu. In den 1960er Jahren publizierte er diese Bilder unter anderem in den Fotobüchern *Bäume* (1962) und *Gestein* (1966), die er gemeinsam mit dem nationalkonser-

742 Ebd.

743 Ebd.

744 Friedländer (2007), S. 130.

745 Hoffmann-Curtius (2014), S. 16.

746 Vgl. dazu Sachsse (1982), S. 61; ders. (2003), S. 227.

vativen Schriftsteller und Stichwortgeber der Neuen Rechten, Ernst Jünger, konzipierte.⁷⁴⁷

4.4 Dieter Kunzelmann und die Gruppe SPUR – Antisemitismus von links

In diesem kulturellen Klima gründete sich im Umfeld der Akademie der bildenden Künste in München 1957 die avantgardistische Künstlergruppe SPUR, die sich gegen Konformismus und gegen eine Kunst ohne sozial(revolutionär)en Anspruch wenden wollte. Der Kreis um die in den 1930er Jahren geborenen und damit knapp über 20-jährigen Künstler Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Sturm und HP Zimmer, zu denen sich Uwe Lausen, Gretel Stadler, Erwin Eisch, Dieter Rempt und Dieter Kunzelmann gesellten, verstand sich Eva Huttenlauch zufolge „von vorneherein als Versuch eines sozialen Experiments, als gelebter Prototyp einer neuen Gesellschaft, in der die Bedeutung des Einzelnen erst in seiner Beziehung zum Ganzen zur Geltung gelangen kann, während das Ganze die Einzelinteressen durchdringt.“⁷⁴⁸ Wichtige künstlerischen Einflüsse für die Gruppe waren neben den deutschen Vorkriegsavantgarden und dem deutschen Informel die zeitgenössische US-amerikanische Malerei, vor allem Jackson Pollock. Der eine Generation ältere dänische Maler Asger Jon war Mentor und Vermittler für die linksutopistische Gruppe. Er stellte den Kontakt zum französischen Soziologen Guy Debord her, der 1957 in Paris die Situationistische Internationale (S.I.) mitbegründet hatte, „eine linksradikal orientierte politische Organisation mit umwälzlerischen Plänen für ganz Europa, die Kunst, Politik und individuellen Lebensvollzug zu einer neuen idealen Einheit revolutionieren wollte.“⁷⁴⁹ Die Gruppe SPUR wurde als deutscher Ableger in die Organisation mit aufgenommen, nachdem 1959 die dritte internationale Konferenz der S.I. in München stattgefunden hatte.

Die Künstler:innen von SPUR schufen Gemälde, Skulpturen sowie Grafiken. Vor allem aber machten sie in der bayerischen Hauptstadt, die gerade die Einwohnerzahl von einer Million überschritten hatte, mit Flugblättern,

747 Renger-Patzsch (1962, 1966); beide Werke mit einem Essay von Ernst Jünger. Siehe dazu Naß (2019), S. 207–226; zu Jünger als Vordenker der Neuen Rechten Weiß (2017, 2012); Kessler (2018).

748 Huttenlauch (2015), S. 18.

749 Ebd., S. 19. Siehe zur S.I. vor allem die vielfältigen Publikationen von Roberto Ohrt aus den 1990er Jahren (Ohrt 1997, 1995). Vgl. auch Ford (2007); zur Rezeptionsgeschichte, Musealisierung und Aktualität ferner Rust (2007).

Manifesten und Programmschriften oder gemeinsamen Aktionen auf sich aufmerksam, die außerhalb der bildungsbürgerlichen Orte von Museen und Galerien in Kneipen, auf der Straße, im Theater oder Ausstellungszusammenhang stattfanden. In ihrem ersten 1958 veröffentlichten Manifest forderten sie in militärischem Ton eine expressionistische Enttrümmerung und „Erneuerung der Welt“ durch eine Zerstörung von Kultur und „eine militante Diktatur des Geistes.“⁷⁵⁰ In einem Flugblatt, das 1961 am Jahrestag der Novemberpogrome erschien, zog die Gruppe Parallelen zwischen einer „heutigen Zwangsbevormundung der menschlichen Ausdrucksfreiheit“ und der Unterbindung künstlerischer Tätigkeiten während des Nationalsozialismus, und raunte weiter über vermeintliche „Agenten veralteter religiöser Institutionen oder der herrschenden Klassen.“⁷⁵¹ Kunsthistorisch betrachtet provozierte die Gruppe SPUR erstmals spontane Situationen, „bei der ein zufällig präsent Publikum als konstitutiv an der Werkentstehung beteiligt und damit die Öffentlichkeit zu einer integralen künstlerischen Kategorie wird.“⁷⁵² Zusätzlich zu im Atelier entstandenen Gemälden oder Skulpturen schufen sie Konstellationen, „die derart das Potential zu Empörung haben, dass sie Aufruhr auszulösen vermögen.“⁷⁵³ Mit ihren neoavantgardistischen Aktionen, die herkömmliche Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst herausforderten, nahm die Gruppe SPUR Einfluss auf die sozialen Bewegungen der 1960er Jahre, die gemeinhin unter der Chiffre „68er“ subsumiert werden.⁷⁵⁴

Für die Neue Linke stellten ästhetisch-inszenatorische Strategien wie Happenings, Go-ins, die Provokation oder die Umdeutung etablierter Formate zentrale Instrumente des politischen Protests dar. Sie dienten nicht nur der Sichtbarkeit ihrer Kritik, sondern auch der subversiven Infragestellung etablierter gesellschaftlicher Normen und Hierarchien.⁷⁵⁵ In ihrem Kampf gegen die autoritäre, kapitalistische Gegenwart der BRD inszenierte sie sich häufig als Opfer eines neuen Faschismus.⁷⁵⁶ Jens Kastner unterstreicht, dass dieser Einfluss von Praktiken der S.I. auf die Bewegungen von

750 Erstes Manifest, November 1958, als Flugblatt publiziert und öffentlich verteilt; siehe Huttenlauch/Mühling (2015), S. 52.

751 Flugblatt, publiziert am 09.11.1961, als Protest gegen die Beschlagnahmung der SPUR-Zeitschrift durch das Sittendezernat München, in: Huttenlauch/Mühling (2015), S. 116.

752 Huttenlauch (2015), S. 31.

753 Ebd.

754 Siehe dazu beispielsweise Schneider (2018); Beitin/Gillen (2018).

755 Siehe exemplarisch Bürger (1974).

756 Vgl. Postone (2005a), S. 173; Dworok (2013).

1968 längst kanonisiert war.⁷⁵⁷ Er führt mit Gerald Raunig aus, dass „die spezifisch situationistische Kombination aus brachialen Attacken auf die Spektakelgesellschaft und auf die reformistische Linke [...] zusammen mit älteren Experimenten zu Situation und Dérive handfeste Anstöße für Kritik und Aktionsformen von 1968“⁷⁵⁸ geliefert hatte.⁷⁵⁹

In diesem Kontext spielt Antisemitismus im Zusammenhang mit vorgeblich künstlerisch-aktivistisch inszenierter Provokation eine Rolle: Schon im Oktober 1952 wurde eine Pressekonferenz des US-amerikanischen Komikers und Schauspielers Charlie Chaplin in Paris gestört. Während der Veranstaltung begannen vier Männer zu grölen und Flugblätter mit dem Titel „Finis les pieds plats“ (dt.: Keine Plattfüße mehr) zu verteilen. In diesem bezeichnen sie Chaplin, der von den Nazis stets für einen Jude gehalten wurde und diese irrtümliche Annahme erst Jahrzehnte später korrigierte, als ein „faschistisches Insekt“, dem sie einen schnellen Tod wünschten. Unterzeichnet war das Schreiben im Namen der Lettrist International von Serge Berna, Jean-L. Brau, Gil Wolman und Guy-Ernest Debord.⁷⁶⁰ Besonders offen zeigte sich eine antisemitische Ideologie im Fall von „Schwabings Stargammler Kunzelmann“⁷⁶¹: Innerhalb der Gruppe SPUR war „der mehr ideologisch als künstlerisch interessierte“ Dieter Kunzelmann der theoretische Stichwortgeber, er trug „zum künstlerischen das weltanschauliche Moment“ bei und orientierte die Gruppe „philosophisch und politisch auf eine kommunistische Haltung.“⁷⁶² In dem Moment, in dem Mitglieder der Gruppe auch kommerziell erfolgreicher wurden – 1963 beteiligte sich die Gruppe an einer Ausstellung im Palazzo Grassi in Venedig, es fanden erste Einzelausstellungen von SPUR-Künstlern statt, und Fischer und Rem waren 1964 sogar Teil der *documenta III* in Kassel –, verließ Kunzelmann die Gruppe SPUR und gründete unter anderem gemeinsam mit Frank Böckelmann, der seit 1979 die heute neurechte Schriftenreihe *Tumult. Vierteljahrszeitschrift für Konsensstörung* herausgibt, die Subversive Aktion. Sie

757 Kastner (2019), S. 118. Siehe dazu auch die Ausstellung „The Most Dangerous Game. Der Weg der Situationistischen Internationale in den Mai 68“, die vom 27. September bis zum 10. Dezember 2018 im HKW in Berlin stattfand, sowie die dazugehörigen Publikation: Scheppe/Ohrt (2018).

758 Raunig (2005), S. 162.

759 Kastner (2019).

760 Siehe *Finis les pieds plats*, wiederabgedruckt in Berréby (1985), S. 262, hier zit. nach Rasmussen (2004), S. 368.

761 Zit. nach SPUR-Historie, publiziert im SPUR-Buch (1962), wiederabgedruckt in Huttenlauch/Mühling (2015), S. 118.

762 Huttenlauch (2015), S. 31.

konzentrierte sich mit überregionalen Ablegern in Stuttgart, Erlangen und West-Berlin vermehrt auf Happenings und Flugblattaktionen.⁷⁶³

„Der Worte sind genug gewechselt, was not tut, ist einzig die Aktion oder wir müssen eine Welle von Mikrorebellionen starten“⁷⁶⁴, konstatierte Dieter Kunzelmann in einem Brief vom 5. November 1963 an den Künstler HP Zimmer mit extremistischem Duktus. Gemeinsam mit Rudi Dutschke und Bernd Rabehl, der später im Lager der extremen Rechte landen und für die NPD aktiv werden sollte, entschied Kunzelmann 1966, seinen Aktivismus auf Westberlin zu konzentrieren.⁷⁶⁵ Teil der dortigen Subversiven Aktion war neben Dutschke und Rabehl auch Herbert Nagel, der „seine Anfänge in der revanchistischen Deutschen Jugend des Ostens und als Mitglied der faschistischen französischen Gruppe Jeune Nation“ hatte.⁷⁶⁶ Nach seinem Umzug nach Berlin gründete Kunzelmann gemeinsam mit Dutschke die Kommune I und inszenierte sich zunehmend als „anarchischer Künstler [...], als Provokateur und Politclown“⁷⁶⁷, der „ständig abfällig über Juden redete“, wie der frühere Kommunarde, der Schriftsteller Michael Baumann, sich Steinke zufolge erinnerte.⁷⁶⁸ „Saujude“ sei ein häufiger Ausspruch Kunzelmanns gewesen, er habe „ständig gehetzt“ und sei „damals wie ein klassischer Antisemit aufgetreten“, ergänzt Albert Fichter in einem Interview mit dem Historiker Wolfgang Kraushaar.⁷⁶⁹ Den Wortführer der Pariser Studentenproteste, Daniel Cohn-Bendit, dessen Vater Justiziar der jüdischen Gemeinde in Frankfurt am Main war, habe Kunzelmann bei einem Besuch in der Kommune I nach einem Vortrag an der Freien Universität Berlin 1968 antisemitisch beschimpft: „Du bist nichts anderes als ein kleines Judentum.“⁷⁷⁰

Die Neue Linke richtete sich in den 1960er Jahren verstärkt an Antiimperialismus und Internationalismus aus und wehrte die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und postnazistischen Kontinuitäten vielfach ab.⁷⁷¹ In dieser Zeit veränderte sich das Verhältnis der westdeutschen Linken zu Israel grundlegend. Galt eine Solidarität mit dem

763 Böckelmann/Nagel (1976/2002).

764 Dieter Kunzelmann, hier zit. nach Czeguhn (2022).

765 Wölk (2016).

766 Ebd.; siehe dazu auch Weiß (2017), S. 121 ff.

767 Steinke (2020), S. 67.

768 Hier zit. nach ebd., S. 72.

769 Ebd.

770 Ebd.

771 Siehe Kraushaar (2017).

Staat der Holocaustüberlebenden im Land der Täter als mehr oder weniger ratifiziertes Ideal, wandelte sich diese Haltung im Zuge der militärischen Verteidigung Israels im Sechstagekrieg und der folgenden Besatzung des Westjordanlands, des Gazastreifens, der syrischen Golanhöhen, der ägyptischen Sinai-Halbinsel und Ostjerusalems durch die israelische Armee.⁷⁷² Israel galt als imperialistischer Aggressor und die jüdischen Israelis, die zunächst aus Europa flohen und nach Pogromen ab 1948 auch aus allen arabischen Ländern vertrieben wurden, als „privilegierte Siedler“⁷⁷³, wie es in einer Resolution des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes SDS aus dem September 1967 heißt.⁷⁷⁴ Ihnen gegenüber standen von nun an die als wehrlos und unterdrückt geltenden Palästinenser:innen, mit denen sich die antiimperialistische Linke seitdem solidarisiert.⁷⁷⁵ Befeuert wurde dieses David-gegen-Goliath-Bild durch die mediale Berichterstattung in Deutschland, aber auch europaweit, in der Israels Präventivschlag gegen einen Großangriff der arabischen Nachbarstaaten etwa im Falle des *Spiegels* in Naziterminologie als ‚Blitzkrieg‘ bezeichnet wurde. Mithilfe sowjetischer und arabischer Propaganda wurde auf diese Weise das Narrativ vom Zionismus als neuem Faschismus und von den Zionisten als neuen Nazis untermauert (Abb. 51).⁷⁷⁶

772 Vgl. dazu Segev (2007).

773 Ebd., S. 68.

774 Vgl. Bensoussan (2019); Weinstock (2019).

775 Siehe zu einer umfangreichen Darstellung des linken Antizionismus Herf (2019) und Landmann (2013).

776 Siehe dazu ausführlich die Analysen von Léon Poliakov (2022). Hier können auch andere Titelblätter des *Spiegels* erwähnt werden, die dem gleichen Duktus folgen und Israel als Täter ausweisen: „Friedensdiktat für Nahost?“ (27.01.1969), „Davids Rächer“ (16.1.2011) oder „Auge um Auge. Der biblische Krieg“ mit der Darstellung von Arafat und Scharon (8.04.2022). Auch die Betitelung einzelner Artikel ist vielsagend: „Holocaust dient Israel als Lehre der Unmenschlichkeit“ als nicht kontextualisiertes Zitat des Interviewpartners Omer Bartov zum 80. Jahrestag der Auschwitz-Befreiung 2025 oder „Auch Putin und Netanjahu könnten eines Tages vor Gericht stehen“ zum 80. Jahrestags der Nürnberger Prozesse im gleichen Jahr.



Abbildung 51: Titelbild, *Der Spiegel*, Nr. 25, 11.6.1967



Abbildung 52: Fassade eines von Autonomen besetzten Hauses in der Hamburger Hafenstraße mit Aufruf zum Boykott Israels, Juli 1988

Die antiimperialistische Ideologie schließt mit ihrem dualistischen Weltbild regelmäßig an den manichäischen Kern der antisemitischen Weltanschauung an. Der Nahostkonflikt wurde als Antagonismus zwischen imperialistischer oder kolonialistischer Herrschaft und den umgekehrt als ursprünglich und unterdrückt idealisierten Palästinenser:innen, kurzum zwischen einem vom Zionismus markierten jüdischen Täterkollektiv und einem daran konturierten palästinensischen Opferkollektiv gedeutet. Daraus abgeleitete Positionierungen wie der Israelboykott, die Wendung auf ein vom palästinensischen Volk markiertes revolutionäres Subjekt und eine daran konturierte, qua Symbolik als gewaltsam durchzusetzende akzentuierte Erlösungsvision dienten etwa Hamburger Hausbesetzer:innen 1988 zur öffentlichen Selbstinszenierung (Abb. 52).

Antisemitismus als ideologische und handlungsförmige Dimension des Nahostkonflikts selbst, etwa in der Weltanschauung des arabisch-palästinensischen Nationalismus, im Terror oder im Anspruch, den jüdischen Staat zu vernichten, hat sich unter diesen Vorzeichen als vergemeinschaftendes Moment erwiesen.⁷⁷⁷ Linke Bewegungen und linksradikale Gruppen wie die RAF oder die Revolutionären Zellen formulierten zunehmend die Position, Jüdinnen und Juden hätten in und mit Israel keine legitime Existenzberechtigung.⁷⁷⁸ Parallel dazu wurde der deutschen Nachkriegsgesellschaft vorgeworfen, infolge historisch bedingter Schuldgefühle den als

⁷⁷⁷ Siehe dazu Grigat (2019); Bernstein (2021), S. 105 ff.; Salzborn (2022).

⁷⁷⁸ Stephan Grigat (2025) zeigt auf, dass sich auch die S.I. 1967 entsprechend gegen den Staat Israel positionierte.

faschistisch charakterisierten jüdischen Staat nicht kritisch wahrzunehmen. Israel-Boycott-Listen der Arabischen Liga umfassten bereits damals namenhafte Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur, die durch vermeintlich pro-israelische Positionierungen aufgefallen waren, genauso wie Filme oder US-amerikanische Filmstudios.⁷⁷⁹ Erfolgreich waren sie aber nicht. Am 9. Juni 1969 verhinderte eine Kampagne des SDS gegen den israelischen Botschafter Āšer Ben-Nātān jedoch dessen Vortrag im Frankfurt am Main, zu dem der Bund Jüdischer Studenten in Deutschland geladen hatte.⁷⁸⁰ SDS-Mitglieder beschimpften den Botschafter als „Faschisten“ und schrien ihn mit der Parole „Zionisten raus aus Deutschland“ nieder.⁷⁸¹ Wenige Monate später wurde auch in Kiel der Vortrag eines israelischen Professors zu „Forschung und Entwicklung in Israel“ verhindert. Flugblätter artikulierten Gewalt- und Vernichtungsfantasien, die ein antisemitisches Erlösungsverprechen widerspiegeln: „Schlagt die Zionisten tot, macht den Nahen Osten rot.“⁷⁸²

Am 9. November 1969, dem 31. Jahrestag der sogenannten Reichskristallnacht, deponierte die von Dieter Kunzelmann gegründete linksextremistische Terrorgruppe Tupamaros Westberlin auf seine Initiative hin eine Bombe im Jüdischen Gemeindehaus in der Berliner Fasanenstraße. Sie sollte während einer Gedenkveranstaltung mit 250 geladenen Gästen, darunter zahlreiche Überlebende der Shoah, explodieren, versagte aber. Parallel wurden mehrere Mahnmale mit Schriftzügen wie „Napalm“ oder „El Fatah“ beschmiert.⁷⁸³ In einem Bekennerschreiben der „Schwarzen Ratten TW“, das von Täter-Opfer-Umkehr, Holocaustrelativierung, einer Dämonisierung des jüdischen Staats als absolutes Böses und einer mit dem Phantasma des völkermordenden Israels und einer Existenzbedrohung der Palästinenser:innen hergeleiteten projektiv-aggressiven Wendung gegen Jüdinnen und Juden zeugt, wird der Anschlag als antifaschistische Tat dargestellt:

Aktionen sind nicht mehr als rechtsradikale Auswüchse zu diffamieren, sondern sie sind ein entscheidendes Bindeglied internationaler sozialistischer Solidarität. Das bisherige Verharren des Nahostkonflikts ist

779 Siehe Feuerherdt/Markl (2020), S. 37.

780 Siehe ausführlich dazu auch Aschrafi (2019).

781 Feuerherd/Markl (2020), S. 37.

782 Landmann (2013), S. 36. Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, erinnern diese über 25 Jahre alten Parolen in alarmierender Weise an jene Slogans, die nach dem 7. Oktober 2023 auf Demonstrationen skandiert wurden.

783 Poliakov (1992), S. 136.

Produkt des deutschen Schuldbewusstseins. [...] Jede Feierstunde in Westberlin und in der BRD unterschlägt, dass die Kristallnacht von 1938 heute täglich von den Zionisten in den besetzten Gebieten, in den Flüchtlingslagern und in den israelischen Gefängnissen wiederholt wird. Aus den von Faschismus vertriebenen Juden sind selbst Faschisten geworden, die in Kollaboration mit dem amerikanischen Kapital das palästinensische Volk ausradieren wollen.⁷⁸⁴

Kunzelmann schreibt in seinem im Berliner Szeneblatt *Agit* 883 erschienenen *Brief aus Amman* vom 27. November 1969 weiter, ihm hätten

die Israelis nicht das Haus weggesprengt. Ich bin nicht im Flüchtlingslager geboren. Aber eines steht fest: Palästina ist für die BRD und Europa das, was für die Amis Vietnam ist. Die Linken haben das noch nicht begriffen. Warum? Der Judenknax, ‚Wir haben 6 Millionen Juden vergast. Die Juden heißen heute Israelis. Wer den Faschismus bekämpft[,] ist für Israel.‘ Wenn wir endlich gelernt haben, die faschistische Ideologie, ‚Zionismus‘ zu begreifen, werden wir nicht mehr zögern, unseren simplen Philosemitismus zu ersetzen durch eindeutige Solidarität mit AL FATAH, die im Nahen Osten den Kampf gegen das Dritte Reich von Gestern und Heute und seine Folgen aufgenommen haben.⁷⁸⁵

Mit Blick auf zeitgenössische Reaktionen auf die gescheiterte antisemitische Terroraktion in Berlin spricht Ronen Steinke von einem „Achselzucken von Teilen der jungen Linken“ und von „Szeneapplaus für den antisemitischen, Bürgerschreck“ Dieter Kunzelmann.⁷⁸⁶ Das ehemalige Mitglieder der Gruppe SPUR und Drahtzieher des antisemitischen Terroraktes im jüdischen Gemeindehaus zog 1984 vielmehr als justizpolitischer Sprecher der Alternativen Liste, die als Landesverband der Grünen fungierte, ins Westberliner Abgeordnetenhaus ein.

In den Nachkriegskanon der deutschsprachigen Kunstgeschichte hat diese antisemitische Radikalisierungsgeschichte, die ihre Anfänge in sozialrevolutionären Aktionen der Kunstgruppe SPUR nahm, kaum Eingang gefunden. Dabei haben die Situationist:innen über „kunstfeldintern[e]

784 Bekennerschreiben der Tupamaros Berlin, (1969), S. 9, hier zit. nach Weiß (2005), S. 228 f.

785 Kunzelmann (1969), S. 5, hier zit. nach Steinke (2020), S. 67.

786 Steinke (2020), S. 78. Die Selektion jüdischer von nicht-jüdischen Passagieren durch zwei junge deutsche Linke weniger als vierzig Jahre nach Auschwitz hat keinen Protest nach sich gezogen; vgl. Postone (2005a), S. 176.

Aufwertungsprozesse⁷⁸⁷ zumindest Resonanzen in sozialen Bewegungen bis in die 2000er Jahre erfahren, wie Kastner hervorhebt – auch wenn eine schwerwiegende und nicht weiter ausgeführte These des Bewegungsforschers Kraushaar, nach der die Wurzeln des bewaffneten Kampfes ab 1968 nicht zuletzt im „Traditionsstrom der europäischen Post-Avantgarde, genauer dem Situationismus“⁷⁸⁸ zu suchen seien, Kastner zufolge in ihrer insinuierten Kausalität kaum haltbar ist.

4.5 „Kunst im Widerstand“ – antisemitische Weltbilder im Werk von A. Paul Weber, 1977

In diesem linksalternativen Milieu in Westberlin, dessen radikaler Teil „den Kampf gegen Israel zum Bestandteil ihres dogmatischen Antiimperialismus [erklärte], sich mit der palästinensischen Befreiungsbewegung [solidarisier-te] und sich von radikalen Organisationen wie der PFLP im bewaffneten Kampf ausbilden [ließ]“⁷⁸⁹, war in der Elefant Press Galerie im Stadtteil Kreuzberg 1977 eine Retrospektive des Künstlers und Druckgrafikers Andreas Paul Weber (1893–1980) zu sehen, bei der 135 Werke ausgestellt wurden.⁷⁹⁰ Die Ausstellung mit dem Titel *Kunst im Widerstand. A. Paul Weber. Das antifaschistische Werk*, die als Wanderausstellung später noch an weiteren Orten in und außerhalb Deutschlands zu sehen war, machte schon zur Eröffnung Schlagzeilen wegen ihres unkritischen Umgangs mit Antisemitismus im künstlerischen und druckgrafischen Werk Webers, der sich in der politischen Linken seit den 1960er Jahren großer Beliebtheit erfreute.⁷⁹¹ Dabei war die Berliner Schau nicht die erste Ausstellung Webers nach 1945: Im Jahr 1963 etwa zeigte er Illustrationen in der Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. „Mit beißender Ironie“, so berichtete damals die *Abendschau* im SWR, „entlarvt A. Paul Weber die Serientypen unserer Massengesellschaft.“⁷⁹²

Bis heute sorgen Ausstellungsprojekte um den Zeichner und Lithografen wegen der zumeist unkritischen Präsentation seiner völkisch-antisemi-

787 Kastner (2019), S. 119.

788 Kraushaar (2005a), S. 50.

789 Kraushaar (2005a), S. 50; vgl. Wenzel (2024b).

790 Botsch/Kopke (2015), S. 269.

791 Vgl. Schartel (1977).

792 Südwestrundfunk (1963).

tischen Bildmotiven für Diskussion.⁷⁹³ Weber verstand es, so heißt es häufig relativierend, „Gefühle und komplexe Zusammenhänge auf eine einfache, allgemein verständliche und direkt nachvollziehbare Bildformel zu bringen“⁷⁹⁴. Die mal offensichtliche, mal eher unterschwellige antisemitische Bildsprache seiner Illustrationen, deren Ikonografie eine Grundlage für jene ‚nachvollziehbaren Formeln‘ sind, wird dabei häufig ebenso wenig benannt wie seine politische Vergangenheit: Webers Arbeiten stehen exemplarisch für eine „rechtsradikale Kritik am Nationalsozialismus“⁷⁹⁵ aus der Zeit der Weimarer Republik.⁷⁹⁶

Nach 1918 gehörte Weber zu den beliebtesten Künstlern des völkischen Flügels der Jugendbewegung Wandervogel und bediente typische Motive der radikalnationalistischen und völkischen Bewegung. Wie Botsch und Kopke nachzeichnen, schuf er in den 1920er Jahren zahlreiche Darstellungen, in denen er ein deutsches ‚Volkstum‘ von negativen Figuren abgrenzte.⁷⁹⁷ Dabei stattete er diese Figuren mit „Attributen aus[...], die zu antisemitischen Ausdeutungen einluden, und zwar auch dann, wenn die Figuren selbst nicht explizit als Juden markiert wurden. In politischen Kontexten entstanden wiederholt offen antisemitische Karikaturen.“⁷⁹⁸ Wie Botsch und Kopke anhand von Beispielen darstellen, hat Weber jedoch auch bildsprachlich eindeutige antisemitische Karikaturen angefertigt. Webers Titelbild für den antisemitischen Bestseller *Die Sünde wider das Blut. Ein Zeitroman* (1918) des völkischen Autors und frühen NSDAP-Mitglieds Artur Dinter beispielsweise zeigt (Abb. 53), so heben die beiden hervor, „eine Art Eule mit einem ‚jüdischen‘ Gesicht, die mit ihren Klauen einen heldischen x,arischen‘ Mann zu Boden hält.“⁷⁹⁹

793 Sailer (2024); Dittmar (2001).

794 Schumacher/Dorsch (2003), S. 149.

795 Reisin (2013).

796 Ebd.

797 Siehe Botsch/Kopke (2015).

798 Ebd., S. 269.

799 Ebd.



Abbildung 53: Titelbild zu Dinters *Die Sünde wider das Blut. Ein Zeitroman*, A. Paul Weber (1918)

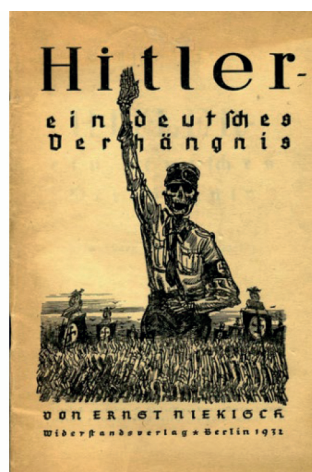


Abbildung 54: Titelbild zu Niekischs *Hitler – ein deutsches Verhängnis*, A. Paul Weber (1932)

Wiederholt tauchen in den Grafiken Webers antisemitische Motive und dämonisierende Variationen von antisemitischen Stereotypen wie dem „jüdischen Intellektuellen“ oder dem „jüdischen Bolschewisten“ auf, wie sie später vor allem im nationalsozialistischen Hetzblatt *Der Stürmer* verwendeten wurden.⁸⁰⁰ Wie Reisin hervorhebt, gehörte Weber ab 1928 dem nationalrevolutionären „Widerstands-Verlag“ um Ernst Niekisch an, der sich gegen die sogenannten Siegermächte und die Demokratie richtete.⁸⁰¹ Der Nationalbolschewist Niekisch lehnte die Weimarer Republik ab, ähnlich wie Hitler und die NSDAP. In der DDR wurde er später als Antifaschist und Träger eines fortschrittlichen Erbes geehrt, obwohl seine Ideologie stark nationalistisch und antisemitisch geprägt war.⁸⁰² Als Grafiker des Widerstands-Verlags fertigte Weber Zeichnungen für Bücher oder Broschüren für die nationalistische Rechte an, „die die Republik und ihre Repräsentanten als ‚verjudet‘ denunzieren sollten.“⁸⁰³ So findet sich auf dem Cover des Buchs *Hitler – ein deutsches Verhängnis* von Ernst Niekisch (Abb. 54) eine Zeichnung von Weber. Dabei handelt es sich um jenes Buch, das Adolf Hitler, so fasst es der Kulturjournalist Stefan Hentz zusammen, „aus völkischer

800 Siehe dazu auch Dörr (2000).

801 Reisin (2013).

802 Botsch/Kopke (2015).

803 Ebd., S. 269.

Perspektive kritisierte: zu lasch der Gefreite! Kein ordentlicher Tyrann, der das Volk mit harter Knute führt, sondern ein Populist und irgendwie immer noch mit der verhassten Demokratie verbunden.“⁸⁰⁴



Abbildung 55: Der Plumpudding, A. Paul Weber, 1939/40, Federzeichnungen aus der Serie *Britische Bilder* (1931–1941)



Abbildung 56: Plakat der Junkers Motorenwerke, 1944



Abbildung 57: Plakat der Reichspropaganda-Verwaltung, Anti-Freimaurer-Ausstellung, Belgrad 1941/42

Auch die Serie der *Britischen Bilder* (1939–1941), mit denen Weber vermeintlich Praktiken des britischen Kolonialimperialismus und Kapitalismus kritisieren wollte, bedienen mittels traditioneller antisemitischer Stereotype wie des Motivs des Ausbeuters und Großindustriellen in Frack und mit Melone vor allem bestehende antibritische Ressentiments. Stets besonders wohlgenährt dargestellt, will dieser seinen Wohlstand nicht mit den Bedürftigen teilen oder bereichert sich durch Spekulationen am Krieg und damit am Leiden anderer (Abb. 55, 56 und 57). „Wir haben heute auf dem Gebiet der politischen Karikatur in Deutschland nichts, was wir dieser scharfen, peitschenden Phantasie an die Seite stellen könnten“⁸⁰⁵, würdigte ihn 1941 eine Rezension in *Die Kunst im Deutschen Reich*, die Reisin als die bedeutendste Kunstzeitschrift im nationalsozialistischen Deutschland bezeichnet.⁸⁰⁶ Der Zyklus, der traditionelle antiimperialistische Narrative reproduziert, erschien im Nibelungen-Verlag, einem NS-Propaganda-Unternehmen.⁸⁰⁷

804 Hentz (2000).

805 Zitiert nach Reisin (2013).

806 Siehe ebd.

807 Vgl. Botsch/Kopke (2015), S. 270.

Nach 1945 gelang es Weber mehr oder weniger erfolgreich, sich mithilfe seiner ‚Widerstandsbilder‘ als antifaschistischen Visionär und Kritiker an Kolonialismus und Imperialismus zu inszenieren. Er erlangte den „Ruf als hellsichtiger Diagnostiker des Zeitgeschehens“⁸⁰⁸, obgleich antisemitische Motive ungebrochen auch seine Grafiken der Nachkriegszeit dominieren. Sie zeugen von Webers antimoderner Haltung, von einer Ablehnung von Masse, Großstadt und technischem Fortschritt sowie von antisemitischer Feindbildkonstruktion. In *Die große Lähmung* von 1948 etwa schlängelt ein Riesenkrake, ein tradiertes Motiv zur zoomorphen Darstellung des Phantasmas ‚jüdischer Herrschaft‘, mit menschlichem Antlitz ihre Tentakel durch die Straßen einer Großstadt (Abb. 58). Mächtig thront sie über der Landschaft, die sie beherrscht. Das Motiv *Der Denunziant* wiederum greift auf antisemitische Judenbilder vom Verräter, Zersetzer, Verschwörer, ‚Mauschler‘ zurück – ein genuin etymologisch antisemitisches Konstrukt, das Jüdinnen und Juden durch die Verfremdung des Namens Mosche zu „Mauschel“ als Form einer karikierenden Abwertung entlang einer ihnen zugeschriebenen Mundart stigmatisierte und sich über den Begriff „Mauschelei“ zur Kennzeichnung einer damit als jüdisch codierten unlauter-betrügerischen Art des Geschäftemachens entwickelte (Abb. 59).⁸⁰⁹ Bis heute wird der Begriff sowohl im Alltag als auch in den Medien häufig unhinterfragt benutzt.⁸¹⁰



Abbildung 58: A. Paul Weber: *Die große Lähmung* (1948).

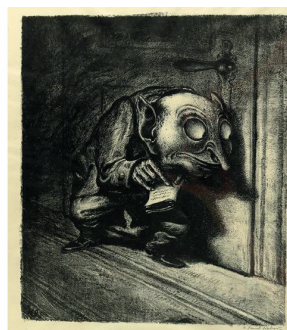


Abbildung 59: A. Paul Weber: *Der Denunziant* (1947)

808 Reisin 2013.

809 Siehe für einen Überblick über diese antisemitischen Typenbilder Schoeps/Schlör (1999).

810 Siegle (2022); Schaewen (2025).

1971 erhielt Weber das Große Verdienstkreuz. Ein Text der Journalistin und Schriftstellerin Hella Schlumberger von 1976, dem zufolge sich Weber „gegen: Intoleranz, Denunziantentum, Faschismus in jeder Form, gegen Imperialismus und Rassismus“⁸¹¹ engagiere, demonstriert die erfolgreiche Umdeutung des Künstlers vom Rechtsextremen zum Antifaschisten: Dieser sehe „seine Funktion in der Gesellschaft darin, zu kritisieren, zu warnen, den Finger auf die Wunde zu legen.“⁸¹² Sein Werk sei „eine Kunst gegen die Herrschenden“, die antisemitischen Stereotype in seinen Bildern bagatellisiert Schlumberger implizit als Teil seines lediglich „schwarzen Humor[s]“⁸¹³. Ähnlich heißt es noch in einer Publikation über das Leben und Werk A. Paul Webers von 2003, dessen Federzeichnung *Das Leichentuch* von 1941/42 könne als „allgemein gehaltene Aussage jedes menschenverachtende, totalitäre Regime an[greifen]“ und auch „als Kritik am Nationalsozialismus und am Krieg schlechthin verstanden werden“⁸¹⁴. Das Bild war 1943 im *Illustrierten Beobachter* erschienen, wo es in der Bildbeschreibung heißt: „Wie das alttestamentliche Ungeheuer Leviathan sucht der jüdische Bolschewismus alle Welt zu verschlingen.“⁸¹⁵ Wer für Krieg und alles Übel der Welt verantwortlich sein soll, macht ebenfalls eine mit dem Schriftzug „DAS IST AMERIKA“ versehene Grafik aus demselben Jahr deutlich, in der ein Davidstern am Abzug eines Gewehrs hängt.⁸¹⁶

1980, im Jahr seines Todes, bebildern Webers Grafiken noch einmal einen ‚medizinkritischen‘ Artikel von Hans Halter im *Spiegel*, in dem in NS-Jargon von der „Schulmedizin“ und „herrschenden medizinischen Lehren“, einer „finanzstarke[n] Koalition zwischen Pharma-Industrie, Ärzteverbänden und Apothekern“ und der „Welt des schönen Scheins“ die Rede ist, hinter der „schon Brandstifter durch die Kulisse“ laufen.⁸¹⁷ Zu den Grafiken Webers, der früh ein großes Interesse an Naturheilverfahren entwickelte und in den 1930er Jahren das erste Homöopathische Kabinett in einer Apotheke in Göttingen gestaltete,⁸¹⁸ schreibt Halter: „[I]mmer ist der Arzt auf der Seite der Unterdrücker. Er operiert den Untertanen das Rückgrat aus dem Leibe, denn die Mächtigen wollen es so. Er steht neben dem

811 Schlumberger (1976), S. 83 ff.

812 Ebd.

813 Ebd.

814 Schumacher/Dorsch (2003), S. 191.

815 A. Paul Weber Museum (o. J.); *Illustrierter Beobachter* (1943).

816 Siehe dazu Dörr (2011), S. 53.

817 Halter (1980).

818 Schumacher/Dorsch (2003), S. 155–157.

Peloton, ist keinen Deut besser als Juristen, Pfaffen und Bürokraten.“⁸¹⁹ Der Text zeigt sich anschlussfähig an eine antisemitisch konnotierte Begriffsverwendung der sogenannten Schulmedizin, die Teil antimoderner und wissenschaftsfeindlicher Weltbilder ist: Im Nationalsozialismus galten Universitäten und Ärzteschaften als „verjudet“.⁸²⁰



Abbildung 60: Philipp Rupprecht (Fips):
Die Impfung, Karikatur, aus: *Der
Stürmer*, Nr. 6, Februar 1932

Beispielhaft führt eine 1932 im *Stürmer* erschienene Karikatur zum Thema Impfung von Philipp Rupprecht, der unter dem Pseudonym Fips als Hauptzeichner für das Hetzblatt tätig war, diese Methode der modernen Medizin in diffamierender Weise als „verjudet“ vor. Die Zeichnung (Abb. 60) zeigt eine junge hellhäutige Frau mit Kind auf dem Arm und einen Arzt in weißem Kittel, der stereotyp antijüdische Gesichtszüge trägt – schwarzes Haar, große Nase, wulstige Lippen, füllige Körpermitte – und dem Kind eine Spritze gibt. Beschriftet ist die Karikatur mit: „Es ist mir sonderbar zu Mut, denn Gift und Jud tut selten gut.“ In der Sowjetunion griff Stalin dieses antisemitische Ressentiment gegen Ärzte später auf, um eine vermeintliche zionistische Verschwörung aus jüdischen Ärzten zu konstruieren.⁸²¹ Davon zeugt eine Karikatur in der sowjetischen Zeitschrift *Krokodil* von 1953, die zeigt, wie ein Arzt als ‚Jude‘ demaskiert wird – eine zur Ärztefigur überproportional große Hand packt diese am Kragen

819 Halter (1980).

820 Keil (2019); Jäger (2020); Schmitter (2023); siehe für einen Überblick Nocun/Lamberty (2020), S. 77 ff.

821 Siehe dazu Ben Cohen (2013).

und zieht sie in Richtung des nicht abgebildeten Körpers, wobei Münzen aus der Kitteltasche fallen, eine Maske vom Gesicht rutscht und sich die anhand antisemitischer Stereotype markierte Ärztefigur als ‚listig-verschwörerischer Jude‘ entpuppt.⁸²² Mit Blick auf Halters Artikel werden diese Referenzen von den antisemitischen Stereotypen in Webers Bildern unterstützt.

1977 zog die Ausstellung zu Weber in der Elefant Press Galerie in Berlin eine Kontroverse nach sich. Dabei tat sich Botsch und Kopke zufolge unter anderem der Hamburger Künstler und deutsch-jüdische Remigrant Arie Goral-Sternheim, der seit den 1950er Jahren gegen das deutsche Verdrängen und Verschweigen der nationalsozialistischen Vergangenheit kämpfte, als Kritiker hervor.⁸²³ Die 1974 gegründete A.-Paul-Weber-Gesellschaft trat stellvertretend für Weber, der sich selbst nicht äußerte, an, um die vermeintlichen Vorwürfe rund um seinen Antisemitismus und seine Rolle im Nationalsozialismus abzuwehren.⁸²⁴ 1985 unternahm Goral-Sternheim den Versuch, juristisch gegen die öffentliche Ausstellung des „Börsenjobbers“ aus der Serie *Britische Bilder* vorzugehen, die im Rahmen der Grif felkunst-Jubiläumsausstellung im Hamburger Congress Centrum gezeigt wurde, und erhob Klage wegen des Verdachts auf Volksverhetzung.⁸²⁵ Das Verfahren wurde eingestellt, die Anwälte argumentierten unter anderem damit, so verzeichnet es das A. Paul Weber Museum auf seiner Homepage, dass Weber 1968 ein Buch von Günther Anders illustriert hatte – als ob die Zusammenarbeit mit einem jüdischen Schriftsteller seine untadelige Gesinnung belegen bzw. ein antisemitisches Weltbild und antisemitische Bildsprache entkräften könnte.⁸²⁶

Neben seinen völkisch-antisemitischen Illustrationen entwarf Weber auch Mobiliar. Es dominiert heute unter anderem das Innere des Ritterguts Schnellroda in Sachsen-Anhalt, das seit 2002 im Besitz des neurechten Publizisten Götz Kubitschek und seiner Frau, der neurechten Journalistin Ellen Kositzka, ist. Das Anwesen dient als Sitz des Rechtsaußen-Verlag Antaios,

822 Siehe ebd.

823 Siehe Botsch/Kopke (2015), S. 268; Goral-Sternheim (1978); zu Goral-Sternheim ferner Dörr (o. J.); Hoffmann-Curtius (2014), S. 161; Jüdisches Museum Rendsburg (1998); Groß/Riedel (2007); Rommelfanger (2008); zur Person auch Korn (2022), S. 80 ff.

824 Siehe Botsch/Kopke (2015), S. 270.

825 Siehe A. Paul Weber Museum (o. J.).

826 A. Paul Weber Museum (o. J.).

der Zeitschrift *Sezession* und als Zentrale des staatsfeindlichen Instituts für Staatspolitik (IfS).⁸²⁷

4.6 Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiß, 1979

Wenige Monate, nachdem am 9. November 1978 in der BRD erstmals öffentlich der Gedenktag der euphemistisch als Reichskristallnacht bezeichneten Novemberpogrome begangen wurde, strahlte das westdeutsche Fernsehen im Januar 1979 die US-amerikanische Serie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiß* aus. Die international erfolgreiche Produktion erzählt das Schicksal zweier fiktiver Familien in Nazideutschland, einer jüdischen und einer nationalsozialistischen Familie aus Berlin. Dabei thematisieren die vier Folgen der Serie in chronologischer Reihenfolge die sogenannten Nürnberger Rassegesetze, die Verfolgung politischer Gegner durch das Regime und die sogenannte Reichskristallnacht ebenso wie das Warschauer Ghetto oder das Massaker in Babyn Jar; sie versucht, den jüdischen Partisanenkampf und die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager genauso aufzugreifen wie die Inszenierung des Sammel- und Durchgangslagers Theresienstadt als einer ‚jüdischen Mustersiedlung‘, die ausländischen Besucher:innen zur Täuschung präsentiert wurde.⁸²⁸

In Deutschland löste die Miniserie eine breite Debatte über die nationalsozialistischen Verbrechen aus. Bereits im Vorfeld der Ausstrahlung hatte es Diskussionen gegeben: Nachdem der Westdeutsche Rundfunk die Rechte an der Serie erworben hatte, wandten sich die anderen Sendeanstalten der ARD gegen eine Ausstrahlung zur Hauptsendezeit. Als Kompromiss zeigten alle dritten Programme der Länderanstalten die Serie innerhalb von fünf Tagen. Zusätzlich sollte die US-Produktion von einer Dokumentation über die nationalsozialistische Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden mit dem Titel *Endlösung* eingeführt werden.⁸²⁹ Mitglieder einer rechtsextremen Organisation, darunter ein Funktionär der neonazistischen Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NPD), die in rechtsradikalen Publikationen bereits Tage zuvor gegen die Sendung agitiert hatten, versuchten die Ausstrahlung zu verhindern und verübten Sprengstoffan-

827 Vgl. dazu Trüby (2020), S. 125–126; siehe auch Schumacher/Dorsch (2003), S. 135–142.

828 Siehe Benz (2015b); Korn (2022), S. 39 f.

829 ARD Archivradio (1979a). Die Dokumentation ist in der Mediathek der Bundeszentrale für politische Bildung (1979) einsehbar.

schläge auf Fernsehsendeanlagen und Sendemasten bei Koblenz und Münster.⁸³⁰ Trotzdem – oder gerade wegen der Debatten – schauten zwischen 11 und 13 Millionen Zuschauer:innen die Serie, schätzungsweise sah etwa die Hälfte der Erwachsenen in Deutschland mindestens eine der vier Folgen.⁸³¹

An diese fanden im Anschluss noch TV-Diskussionen mit Zeitzeug:innen statt, zu denen sich auch das Publikum telefonisch zu Wort melden konnte. Die Reaktionen waren gemischt.⁸³² Neben Entsetzen, Abwehr und Relativierung, aber auch Bestätigung, wurde das kommerzielle Interesse der Produktion und ihr Versuch kritisiert, den Holocaust öffentlich anschaulich zu machen. Dieser würde „verkitscht“, wie beispielsweise der deutsche Filmemacher Harun Farocki später in einem seiner Filme anmerkt.⁸³³ Wolfgang Benz gibt einen Überblick über die Rezeption der Serie und thematisiert in diesem Zusammenhang, wie sich der Holocaustüberlebende Elie Wiesel in *The New York Times* dazu äußerte.⁸³⁴ Wiesel kritisierte, dass der Film versuche das darzustellen, was sich der Vorstellungskraft entziehe, und damit „ein ontologisches Ereignis in eine Seifenoper“ verwandele: „Als Fernsehproduktion ist der Film eine Beleidigung für die, die umkamen, und für die, die überlebten.“⁸³⁵ Im Hinblick auf die „De-Realisierung fotografischer und filmischer Repräsentationen von NS-Verbrechen in der westdeutschen Bildpublizistik der Nachkriegszeit“⁸³⁶ schloss die Serie gewissermaßen eine Lücke und folgte zugleich diesem Trend.

Zwar hatte bereits der Spielfilm *Lang ist der Weg*, der in Westdeutschland nach dem Krieg 1947 im Auftrag der US Army Information Control Division entstanden und auf Polnisch und Jiddisch mit deutschen Untertiteln erschienen war, versucht, die nationalsozialistische Judenverfolgung und -vernichtung durch die Geschichte einer fiktiven Familie zu veranschaulichen.⁸³⁷ Doch erst der US-amerikanischen Serie *Holocaust* wird heute eine zentrale Rolle in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen zugeschrieben. Sie stand am Anfang einer öffentlichen Erinnerungskultur, in deren Kontext es in den 1980er Jahren auch vermehrt

830 ARD Archivradio (1979a).

831 Vgl. ARD Archivradio (1979b).

832 Knilli/Zielinski (1982).

833 Farocki (1993).

834 Benz (2015b).

835 Elie Wiesel, hier zit. nach Benz (2015b).

836 Arani (2008), S. 391.

837 Siehe Benz (2015b); Wetzel (2015, 2019).

zu staatlich initiierten Mahn- und „Gegen-Denkmalern“⁸³⁸ kam – das war zuvor den Opferverbänden überwiegend selbst überlassen worden – und etablierte den Begriff Holocaust als Synonym für die nationalsozialistische Judenvernichtung im deutschen Sprachgebrauch.⁸³⁹ Die Serie habe zweifellos bewirkt, so formulierte es der damals zuständige WDR-Redakteur Ivo Frenzel unmittelbar nach Ausstrahlung der Sendung in einem Radiointerview, „dass die Nation plötzlich sich mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert sieht und beginnt, darüber zu reden. Das heißt, ein amerikanischer Spielfilm hat erreicht, was keine Re-education, keine noch so gute Aufklärung durch die Bundeszentrale und die Landeszentralen für politische Bildung, kein Geschichtsunterricht, kein noch so gescheites Feature in der ARD bis jetzt erreicht hat.“⁸⁴⁰ Begleitstudien vom WDR und der Bundeszentrale für politische Bildung zu Reaktionen auf die Erstaussstrahlung der Serie in Deutschland wiesen unter den Zuschauer:innen – 58 Prozent der Befragten – überwiegend positive Beurteilungen – 73 Prozent – aus, während 20 Prozent sich unentschieden zeigten und 7 Prozent zu einer negativen Beurteilung kamen. Diejenigen Befragten, die die Serie nicht ansahen, werden als passiv, aber nicht abwehrend charakterisiert, wobei einige Angaben zum Grund, die Serie nicht geschaut zu haben, deutlich in die Richtung von Abwehr weisen – 33 Prozent hätten sich zu sehr aufgeregt, 28 Prozent waren verhindert, 18 Prozent interessierte das Thema nicht und 22 Prozent waren der Meinung, man sollte diese Dinge endlich vergessen.⁸⁴¹

45 Jahre später, im Jahr 2025, sind nach der MEMO-Studie 38,1 Prozent der Befragten der Ansicht, dass es „Zeit für einen Schlusstrich unter die Zeit des Nationalsozialismus“⁸⁴² sei. Nach einer Befragung der *Zeit* stimmen 55 Prozent der Befragten in Deutschland voll oder eher der Aussage zu, dass man 80 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einen Schlusstrich unter die NS-Vergangenheit ziehen sollte.⁸⁴³

838 Young (1992).

839 Wyrwa (1999), S. 305 f.

840 Ivo Frenzel, zit. nach ARD Archivradio (1979a). Moishe Postone (2005a) betrachtet den Erfolg skeptisch und führt ihn u. a. darauf zurück, dass die dargestellten Lebensbedingungen in Ghetto und Konzentrationslager im Vergleich zur Realität zwar milde ausfielen, aber gerade deshalb Mitgefühl bei den deutschen Zuschauer:innen ermöglichten, statt negative Abwehrreaktionen hervorzurufen.

841 Magnus (1979).

842 Walter u. a. (2025).

843 Eine Umfrage aus dem Jahr 2025 zeigt, dass 55 Prozent der Deutschen der Aussage zustimmen, es solle „ein Schlusstrich unter die Vergangenheit des Nationalsozialis-

Auch 40 Jahre nach der Erstausstrahlung des Films vermochte die Serie als Stimulus von Erinnerungs- und Schuldabwehr zu fungieren. Lisa Johanna Jacobs untersuchte Social-Media-Posting unter den Beiträgen überregionaler Medien zum Jahrestag der Erstausstrahlung und konnte darin schuld- und schambehaftete Reaktionen mit einer Tendenz zur Relativierung des Holocaust und der Holocausterinnerung sowie mit der projektiven Wendung gegen Jüdinnen und Juden rekonstruieren.⁸⁴⁴

4.7 Exkurs: Antisemitismus im Kunstfeld der DDR

In der SED-Führung hatte die Information über eine mit großen Mitteln in der Produktion befindliche US-amerikanische Serie zum nationalsozialistischen Judenmord zum raschen Abschluss eines eigenen Filmprojekts geführt, das seit längerem geplant, aber aus verschiedenen Gründen bis dato nicht realisiert worden war. Auf der Grundlage eines semiautobiografischen Romans von Jan Koplowitz (1909–2001) wurde am Fernsehmulti-*Hotel Polan und seine Gäste* gearbeitet, der das Bild einer erfolgreichen jüdischen Hoteliersfamilie im böhmischen Grenzland zeichnete.⁸⁴⁵ Diese hat schon zuvor mit Missgunst und versteckten Ressentiments zu kämpfen, bekommt dann aber den mit dem Nationalsozialismus ausbrechenden Antisemitismus existenziell zu spüren. Die Geschichte führt verschiedene Reaktionen der Protagonist:innen auf diese Bedrohung vor: Während einige die Augen verschließen, emigrieren andere, schließen sich dem Zionismus an oder wählen den Kommunismus und damit die Abkehr vom religiösen Judentum. Lisa Schoß zufolge markiert diese „Fabel“ den Deutungshorizont des staatlich-doktrinen Antizionismus.⁸⁴⁶ Sie verweist auf die Rahmenerzählung der Dramaturgen, „die politische Entscheidung“ für den Kommunismus als einzig richtige „im Kampf gegen Faschismus und Krieg“ plausibel zu machen und zugleich den „gefährlichen Irrweg zu zeigen, den der Zionismus und seine Anhänger beschreiten.“⁸⁴⁷ *Holocaust* konnte in Ostdeutschland hingegen nur mit etwas Mühen geschaut werden.⁸⁴⁸ Dabei

mus gezogen werden“, was auf ambivalente Einstellungen zur Erinnerungskultur und historischen Verantwortung hinweist; siehe Policy Matters/Die Zeit (2025).

844 Jacobsen (2024).

845 Siehe Schoß (2016).

846 Schoß (2015), S. 172.

847 Ebd.; vgl. Eckart (2008).

848 Schoß (2012), S. 165.

war die kulturelle Beschäftigung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus in der DDR anders als in Westdeutschland keine Seltenheit.

Wie Keßler darlegt, hatten die SED und die Sowjetunion die Staatsgründung Israels vor dem Hintergrund des Holocaust begrüßt.⁸⁴⁹ Stalins Hoffnung, Israel könne sich als politischer Verbündeter der Sowjetunion im Nahen Osten erweisen, blieb jedoch unerfüllt. Zugleich fand der neu gegründete Staat bei den Jüdinnen und Juden in der Sowjetunion, die seit langem von Diskriminierung und antisemitischer Verfolgung betroffen waren, breite Sympathie und wurde zu einem Symbol jüdischer Selbstbehauptung.⁸⁵⁰ Stalin verfolgte daraufhin „nicht nur einen antiisraelischen Kurs, sondern begann in antisemitischer Manier die sowjetisch-jüdischen Intellektuellen [...] zu verfolgen. Die von der UdSSR abhängige DDR musste ‚nachziehen.‘“⁸⁵¹ In der Nachkriegszeit waren zunächst viele jüdische Intellektuelle und Künstler:innen, die aus Vernichtungslagern befreit, im Untergrund überlebt oder in den Armeen der Alliierten gekämpft hatten, in der Hoffnung in die sowjetische Besatzungszone und spätere DDR remigriert, ein sozialistisches Deutschland aufzubauen.⁸⁵² Eine staatlich gelenkte, sozialistische Kulturpolitik hatte in der jungen DDR dann zu einer ganz anderen Ankaufspolitik geführt als in der Bundesrepublik und „schon unmittelbar nach dem Krieg dafür gesorgt, dass die Hauptwerke der später heftig kritisierten Nachkriegskunst [...] in die Museen gelangten“⁸⁵³, und damit auch unmittelbare künstlerische Auseinandersetzungen mit der jüngsten Geschichte gefördert. Tahera Ameer konstatiert, dass die „kulturpolitischen Maßnahmen, die ergriffen werden sollten, [...] darauf ab[zielten], eine Gesellschaftsordnung zu schaffen, die vorgab, eine angemessene historische und ideologische Antwort auf den Nationalsozialismus zu bieten“⁸⁵⁴. Als geeignet wurde dafür ein realistischer Stil erklärt, während Formalismus wie abstrakte oder expressionistische Ansätze der SED zufolge

eine Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst [bedeute]. Die Formalisten leugnen, dass die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werks liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerks nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form.

849 Keßler (2013).

850 Keßler (2023), S. 225.

851 Ebd.

852 Leo/Reif-Spirek (2022).

853 Hoffmann-Curtis (2014), S. 16.

854 Ameer (2021), S. 167; vgl. zum sozialistischen Kunstverständnis Thiele (2023).

Überall wo die Frage der Form selbstständigen Charakter gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter.⁸⁵⁵

In der Erinnerungskultur der DDR wiederum, deren idealisiertes antifaschistisches Selbstbild zur retrospektiven Mythologisierung nationaler Identität führte und die Verstrickungen in den Nationalsozialismus und den Holocaust verdeckte, waren die Arbeiter:innen – und damit die Ostdeutschen selbst – von der SED zu Opfern des Faschismus erklärt worden. Der Nationalsozialismus wurde als prototypischer Faschismus zur großkapitalistischen Verschwörung verklärt, folglich galten die Arbeiter:innen als Opferkollektiv. Im Zentrum der Erinnerung stand der kommunistische Widerstand. Die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden als Kernelement des Nationalsozialismus wurde in der Erinnerungskultur der DDR ausgeblendet, trotz der großen Anzahl von Werken aus einem – wie auch immer sich konstituierenden – antifaschistischen Genre.⁸⁵⁶ Im Zuge einer mit Blick auf den Holocaust geschichtsrevisionistischen und schuldabwehrenden Umdeutung der NS-Vergangenheit wurden beispielsweise Fotos von Leichenbergen aus den NS-Konzentrations- und Vernichtungslagern in Schulbüchern mit „Häftlingen aus allen Ländern Europas“ beschriftet.⁸⁵⁷ Ameer spricht mit einem Fokus auf Literatur deshalb von der Ambivalenz eines „antifaschistische[n] Nicht-/Erinnern[s] in der Kunstproduktion der DDR.“⁸⁵⁸

Aus erinnerungskultureller Perspektive fand die Shoah in der DDR bis in die 1980er Jahre hinein weitgehend keine Beachtung. Die Repräsentation des Judentums war in der sozialistischen Gesellschaft äußerst eingeschränkt, jüdische Gemeinden waren marginalisiert. Dem als Rudiment vorriger Gesellschaftsstufen verstandenen Judentum wurde die Vision des sozialistischen Fortschritts entgegengestellt.⁸⁵⁹ In diesem Sinnzusammenhang wurde das Judentum in der Tradition eines anhand des Gemeinschaftssinns exkludierenden und polarisierenden Judenbildes als individualistischer An-

855 Definition des Formalismus auf der fünften Tagung des Zentralkomitees der SED, März 1951, zit. nach Emmerich (2007) und Ameer (2021), S. 167. Nur wer Mitglied im Verband Bildender Künstler Deutschlands war, durfte als freischaffender Künstler arbeiten, denn über ihn liefen sowohl die Vergabe öffentlicher Aufträge als auch die Preisverleihungen.

856 Die Filmwissenschaftlerin Elke Schieber (2016) dokumentiert in ihrer Studie zu *Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien in der SBZ und der DDR 1946 bis 1990* beispielsweise über 1.000 Titel.

857 Vgl. Küchler (2000), hier nach Leo (2023); Cobe (2023).

858 Ameer (2021).

859 Leo (2023); auch Walther (2023).

tagonismus zum Kollektivismus verstanden, den es im Namen der als Gleichheit und Solidarität idealisierten Homogenität zu überwinden galt.

Das spiegelt sich auch in klassischen Genrebildern im Stil des sozialistischen Realismus wider. Agrarromantische Szenen etwa zeichnen in diesen häufig, das kann hier nur kursorisch angeführt werden, ein Ideal von schaffender Arbeit und ländlicher Gemeinschaft, aus dem Jüdinnen und Juden nicht nur ausgeschlossen werden. Vielmehr wird ein Judenbild entworfen, das sie als Personifikationen von Kapitalismus und moderner Gesellschaft, von raffender Arbeit und urbaner Gesellschaftlichkeit und damit als Gegenbild imaginiert. Darin erscheinen sie als eine das Kollektiv zersetzende Kraft, als eine Bedrohung der lokalen Identität, die es zu beseitigen gelte. Deshalb eignen sich Bilder des bäuerlichen, landwirtschaftlichen Alltags, das hat Ines Gerber überzeugend dargelegt, vor dem Hintergrund ihrer moralischen und propagandistischen Implikationen im Sinne einer Idealisierung von Arbeit und Kollektivität oftmals nicht nur besonders gut dafür, ein Gefühl von Gemeinschaft zu stiften, sondern auch, damit einhergehend, für die Kommunikation antisemitischer Codes.⁸⁶⁰

Der antifaschistische Gründungsmythos verschwieg zudem, dass auch in der DDR frühere NSDAP-Mitglieder wichtige Ämter bekleideten, und es wurde ebenso ein anhaltender und wieder anwachsender Antisemitismus in großen Teilen der Bevölkerung verleugnet: Anfang der 1950er Jahre führte der stalinistische Antisemitismus mit einer „antikosmopolitischen Kampagne“, antisemitischen Schauprozessen wie dem gegen Rudolf Slánský in Prag und antisemitischer Hetze in den Medien zur Flucht vieler Jüdinnen und Juden aus der DDR.⁸⁶¹ Paul Merker, ehemaliges Mitglied des Zentralsekretariat der SED und des Politbüros, wurde bereits 1950 unter dem Vorwand, Teil einer Verschwörung gewesen zu sein, aus der SED ausgeschlossen und im Zuge des Slánský-Prozesses bei gleichlautender Anschuldigung verhaftet. Er wurde als „zionistischer Agent“ verfolgt und schließlich zu einer Haftstrafe verurteilt (nach insgesamt rund dreijähriger Haft wurde er rehabilitiert), weil er im Zuge des imaginierten Verschwörungsszenarios sich an der „Ausplünderung Deutschlands durch die imperialistischen Kräfte“ und der „Verschiebung von deutschem Volksvermögen“ zugunsten amerikanischer und „jüdischer Monopolkapitalisten“ beteiligt habe.⁸⁶² Her-

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

861 Siehe dazu Gerber (2017).

862 Vgl. Brown (2024), S. 124, 166.

vorzuheben ist diese Verfolgung Merkers, der kein Jude war, nicht lediglich aufgrund des antisemitischen Charakters des imaginierten zionistischen Verschwörungsszenarios, sondern auch wegen der erinnerungspolitischen Positionen Merkers: Er hatte sich für Entschädigungen von verfolgten Jüdinnen und Juden, die Restitution von im Zuge der „Arisierung“ geraubtem jüdischem Eigentum und die Gründung des jüdischen Staats ausgesprochen.⁸⁶³

Israel wurde nach der anfänglichen Unterstützung aus den sozialistischen Ländern für die SED zum Inbegriff des Imperialismus und damit zum kollektiven Gegenbild.⁸⁶⁴ Insbesondere nach dem Sechstagekrieg 1967 ließen sich vermehrt antisemitische Kampagnen beobachten.⁸⁶⁵ In der *Aktuellen Kamera*, den DDR-Nachrichten, wurde der Sechstagekrieg als „imperialistisch-jüdische Verschwörung“ bezeichnet, wie Wolfgang Benz darstellt.⁸⁶⁶ Dort hieß es: „An der New Yorker Börse floriert bereits das Geschäft für die imperialistischen Hintermänner des israelischen Aggressors: Die Aktienkurse zogen an.“⁸⁶⁷ Sowjetische Karikaturen aus den 1970er und 1980er Jahren (Abb. 61, 62 und 63) machen diese antizionistische Kampagne deutlich.



Abbildung 61: Agitator, 1971



Abbildung 62: Krokodil, 1972

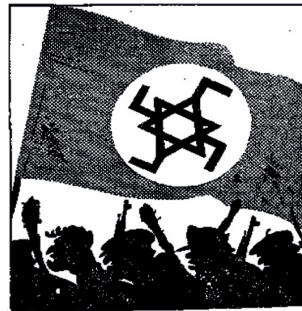


Abbildung 63: Pravda Vostoka, 1971

An ihnen lässt sich nachvollziehen, wie mit der Identifizierung von Juden als das Böse bzw. des Bösen als „jüdisch“ an althergebrachte Verschwö-

863 Siehe Gerber (2017), S. 220 f.

864 Keßler (2023).

865 Siehe etwa Herf (2019).

866 Benz (2019).

867 Zitiert nach ebd.

lungstheorien und Feindbilder vom übermächtigen, gierigen, kriegstreiberischen und unmenschlichen Juden angeknüpft und damit eine Bedrohung konstruiert wurde, wie es für den nationalsozialistischen Erlösungsantisemitismus zentral war.⁸⁶⁸ In mimetischer Verballhornung des Hebräischen wird etwa das Feindbild des kapitalistischen Herrschers entworfen, das in das Szenario einer jüdischen (Dollar-)Verschwörung und der Knechtschaft des arbeitenden Volkes überführt wird (Abb. 61). Dieses ist in den Ecken des Davidsterns eingepfercht, der gleichzeitig als Sänfte für die am tradierten Stereotyp des jüdischen Bonzen dargestellte Herrschafts- und Ausbeuterfigur fungiert. Auch in Abbildung 62 wird die Identifizierung eines in einem Allmachtszenario übersteigerten „jüdischen Herrschaftsstrebens“ und damit die antisemitische Dämonisierung durch den Davidstern markiert. Mit dem tradierten zoomorphen Topos des jüdischen Kraken, dessen durch den Zylinder mit Davidstern halb verdecktes Gesicht antisemitische stereotypisierte Züge aufweist, wird das Herrschaftswirken dargestellt. Hier geht die Allmachtzuschreibung einher mit der Entmenschlichung und Naturalisierung der imaginierten Gefahr. In Abbildung 63 schließlich verschmelzen Davidstern und Hakenkreuz auf der Fahne, die als zionistisch ausgewiesen wird. Die antisemitische Dämonisierung vollzieht sich an der Gleichsetzung von Zionismus und NS-Regime.



Abbildung 64: Titelbild einer französischen Ausgabe von *Die jüdische Gefahr. Die Protokolle der Weisen von Zion*, 1934



Abbildung 65: Buchcover mit dem Titel *Besetztes Palästina (filastin al-muhtalla)*, 1952



Abbildung 66: „Arabische Länder“, *Sowetskaja Moldawia*, 4.6.1968

868 Siehe dazu ausführlich Poliakov (2022); Herf (2006).

Die Kontinuität antisemitischer Motive und ihre Übertragung auf den Staat Israel lässt sich auch an den Abbildungen 64, 65 und 66 aufzeigen. Das Motiv vom weltverschwörerischen und -beherrschenden Judentum findet sich auf der Titelseite einer französischen Ausgabe von *Die Protokolle der Weisen von Zion* (Abb. 64). Die anhand des antisemitischen Phantasmas ‚jüdischer Physiognomie‘ zur Gefahr stilisierte Figur, das unterstreichen zudem Blutspuren am Gesicht und an den Händen, bringe Unheil über die Welt. Das Titelbild einer arabischen Publikation von 1952 zeigt einen mit Davidstern markierten Kraken, der das ehemalige britische Mandatsgebiet und das für einen palästinensischen Staat beanspruchte israelische Staatsgebiet umschlingt (Abb. 65). Die Gründung Israels wird ins Phantasma jüdischen Herrschaftsstrebens verschoben, das im zoomorphen und entmenslichenden Bild eines Palästinas in den Fängen des jüdisch-zionistischen Kraken seinen Ausdruck findet. Strukturgleich stellt sich die Botschaft der Karikatur Moshe Dayans in einer sowjetischen Zeitschrift dar, mit der der ehemalige israelische Verteidigungsminister als von antisemitisch-stereotypisierter Physiognomie charakterisierte Figur verspottet und ein zionistischer Herrschaftsanspruch auf „arabische Länder“ imaginiert wird (Abb. 66).

Deutlich wird, dass antisemitische Bilder früh auf Israel übertragen wurden, auch in arabischen Öffentlichkeiten.⁸⁶⁹ Das war auch ein Ergebnis der intensiven Zusammenarbeit ab 1937 zwischen der NSDAP und dem Großmufti von Jerusalem Mohammed Amin al-Husseini, der zuvor als Schlüsselfigur des Arabischen Aufstands für Gewalt gegen Jüdinnen und Juden im britischen Mandatsgebiet verantwortlich war, von 1941 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs in Deutschland lebte, die Integration von Muslimen in die Waffen-SS förderte und die Judenvernichtung als politische Vision betrachtete.⁸⁷⁰ Als zentrale Figur spielte er auch eine wichtige Rolle für die PLO und die Hamas.⁸⁷¹

Ohnehin bestanden zwischen der DDR und vielen arabischen Staaten insbesondere zwischen 1955 und 1975 sowohl militärische als auch kultur-

⁸⁶⁹ Vgl. Henning (2022).

⁸⁷⁰ Siehe dazu ausführlich Herf (2007); zur Zusammenarbeit zwischen al-Husseini und der NSDAP, die u. a. die Ausstrahlung von ins Arabische übersetzten antisemitischen Radiobeiträgen im Mandatsgebiet umfasste, siehe auch Kistenmacher (2025) oder USHMM (o. J.).

⁸⁷¹ Patterson (2023) zeigt das in Rekurs auf Beverley Milton-Edwards auf: Al-Husseini habe einen direkten Einfluss auf Yassir Arafat ausgeübt, und Sheikh Ahmed Yassin, der Gründer der Hamas, gilt als sein Bewunderer.

politische Beziehungen, die für die Sowjetunion eine Chance zum geopolitischen Machtaufbau darstellten und zugleich vonseiten der DDR als Affront gegen Bonn gedacht waren.⁸⁷² Nicht nur fand beispielsweise im Sommer 1975 ein Lehrgang für Mitglieder des PLO-Personenschutzes in der DDR statt, in dessen Rahmen neben marxistischen Schulungen auch Kulturveranstaltungen und Museumsbesuche erfolgten.⁸⁷³ Zur Erinnerung: Die 1964 gegründete Palästinensische Befreiungsorganisation, kurz PLO, ist die Dachorganisation verschiedener Fraktionen, die eine Vertretung der palästinensischen Bevölkerung für sich beanspruchen, wie die Fatah, die Volksfront für die Befreiung Palästinas (PFLP), die Demokratische Volksfront für die Befreiung Palästinas oder die Hamas, Terroranschläge gegen israelische Ziele verübten und bis 1993 offiziell das Ziel einer gewaltsamen ‚Befreiung‘ des Gebiets, das ihnen als Palästina gilt, und damit eine Zerstörung des Staates Israel anstrebten. Die PLO erfuhr internationale Anerkennung – etwa 1974 als Repräsentantin des palästinensischen Volks von der UN – und verwaltet seit 1994 Teile palästinensischer Gebiete über die Palästinensische Autonomiebehörde.⁸⁷⁴ Ihr zugehörige Fraktionen haben während der Zweiten Intifada und auch danach Terroranschläge verübt.⁸⁷⁵

Der VBK, der Verband Bildender Künstler der DDR, nahm 1973 gezielt Beziehungen zur PLO-nahen Union of Palestine Artists auf.⁸⁷⁶ Gemeinsam wurde der Plan gefasst, einen regelmäßigen Austausch zwischen beiden Künstlerverbänden zu pflegen und eine Gruppenausstellung palästinensischer Künstler:innen in der DDR sowie eine von DDR-Künstler:innen im Libanon zu veranstalten: „Die Mittel für die Reise wolle die PLO aufbringen, die Einreise solle im Frühjahr 1974 über den Irak anlässlich der dort stattfindenden Arabischen Biennale erfolgen“, schreibt Cristian Saehrendt in seiner Studie zur Kulturpolitik der DDR in Nahost. „Im Gegenzug könnten palästinensische Künstler als Stipendiaten die DDR besuchen und dort ausstellen. Die VBK sagte zu.“⁸⁷⁷ Im Herbst 1981 tourte die Ausstellung *Engagement Palästina* in der DDR durch verschiedene Städte und präsentierte 17 Gemälde und ca. 80 Grafiken von Edmund Bechtle, Falko Behrendt, Uwe Bullmann, Christian Heinze und Günther Rechn, die vom Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR zusammengestellt und fast

872 Saehrendt (2017); siehe auch Herf (2019).

873 Saehrendt (2017).

874 Siehe Buser (2012).

875 Vgl. Schweitzer (2010).

876 Saehrendt (2024).

877 Saehrendt (2017), S. 135.

zeitgleich im Rahmen der ersten Ausstellung ausländischer Künstler in der zum PLO-Kulturbüro gehörenden Beirut Galerie Dar Al Karamah im November 1981 unter dem Titel *Palästina kämpft – Malerei und Grafik von fünf Künstlern aus der DDR* gezeigt wurden.⁸⁷⁸

Die ostdeutschen Künstler waren in Begleitung des Berliner Kunstwissenschaftlers Siegfried Wege als offizielle Gäste der damaligen Terrororganisation PLO in den Libanon gereist und besuchten dort unter anderem militärische Stellungen der Fatah.⁸⁷⁹ Im Katalog zur DDR-Ausstellung heißt es, die „Rolle der bildenden Kunst im antiimperialistischen Kampf der arabischen Völker nimmt seit vielen Jahren an Bedeutung zu.“⁸⁸⁰ In den 1980er Jahren fanden dann weitere Ausstellungen des Künstlerverbands der PLO in Berlin statt, der im Begleittext zu einer dieser Schauen erklärte: „Zahlreiche Künstler in aller Welt schufen Werke zum Thema Palästina. Das Problem des palästinensischen Volkes wurde zum Gradmesser kämpferischer engagierter Kunst gegen den Imperialismus und Rassendiskriminierung.“⁸⁸¹ „Die Weltöffentlichkeit [sollte] auf der Ebene der Kultur von der Legitimität des Kampfes überzeugt werden“, merkt wiederum Saehrendt an und verweist darauf, dass „der Eindruck erweckt werden [sollte], dass hier ein Kulturvolk um seine Existenz kämpft, und keine dubiose Guerilla-Truppe um die Machtergreifung“⁸⁸², wobei die Grenze zum Terrorsponsoring durch die DDR in dieser Grauzone leicht zu überschreiten gewesen sei.⁸⁸³ Als von Juni bis August 1978 im islamischen Museum in Ostberlin – dort hatte die PLO auch eine Vertretung, die 1982 offiziell in den Rang einer Botschaft erhoben wurde⁸⁸⁴ – eine Ausstellung zur palästinensischen Volkskunst gezeigt wurde, an deren Eröffnung auch Jassir Arafat teilnahm, wurde Saehrendt zufolge im Ausstellungskatalog hervorgehoben, dass „mit dem antizionistischen Befreiungskampf [...] auch eine Renaissance der palästinensischen Volkskunst verbunden [sei]“, wobei „diese [...] nicht nur Ausdruck der Identität des palästinensischen Volkes [sei], sondern auch eine Form des Widerstands gegen den Jahrzehnte andauernden Vernich-

878 Siehe dazu Art in Networks (2023). Die Ausstellung war in der Kunstsammlung Cottbus von September bis November 1981 und in der Berliner Galerie am Weidendamm von März bis April 1982 zu sehen. Vgl. auch Saehrendt (2017), S. 140.

879 Ebd.

880 Galerie Kunstsammlung Cottbus (1981), S. 6 ff., zit. nach Saehrendt (2017), S. 136.

881 Hier zit. nach Saehrendt (2017), S. 140.

882 Ebd.

883 Ebd., S. 134, 137.

884 Timm (1997); Herf (2007).

tungsfeldzug des Zionismus.“⁸⁸⁵ Kaum eine andere nationale Befreiungsbewegung war erfolgreicher darin, so schlussfolgert der Kunsthistoriker in seiner Untersuchung, mithilfe der Kultur eine internationale Solidaritätsbewegung zu motivieren.⁸⁸⁶ Und dies gilt, so wird an späterer Stelle noch deutlich werden, wohl bis heute.

In der DDR verfestigte sich das durch antiisraelische Propaganda geschürte Feindbild zusätzlich durch die weitverbreitete Behauptung, die Bundesrepublik zahle Israel Reparationen in Form von Waffenlieferungen.⁸⁸⁷ Wie Annette Leo skizziert, hob die SED-Führung die jüdische Herkunft einzelner ihrer Bürger:innen, zum Beispiel 1967, einen Tag nach Beginn des Sechstagekriegs, hervor, um die antizionistische Doktrin vom Antisemitismus abzugrenzen.⁸⁸⁸ Das Polit-Büro verfügte, „Stellungnahmen von jüdischen DDR-Bürgern zu veröffentlichen, in denen sie ihre Empörung über die Israel-Aggression und das Komplott Israel-Washington-Bonn zum Ausdruck bringen“⁸⁸⁹ sollten. Zahlreiche Kandidat:innen für eine solche Stellungnahme lehnten die Unterzeichnung der am 9. Juni 1967 im *Neuen Deutschland* publizierten Erklärung ab und verweigerten sich der israelfeindlichen Propaganda.⁸⁹⁰

Der DDR-Fernsehreihe *Hotel Ponan*, mit dem der Regisseur Horst Seemann (1937–2000) eigenen Angaben zufolge ein Stück jüdische Kultur detailgetreu in Szene setzen wollte, zeugt von dieser Propaganda und strotzt zugleich mit seinen zum „Teil hoch problematische[n] Stereotype[n] des ‚Jüdischen‘ in einer publikumstauglichen Fernsehästhetik“⁸⁹¹ vor antisemitischen Klischees. Ein scharfer Kommentar des westdeutschen Journalisten und Essayisten Eike Geisel (1945–1997) von 1982, dem Ausstrahlungsjahr des Dreiteilers, beschreibt die Serie gar als „Protokolle der Reichen von Zion“⁸⁹²: Die Juden, so Geisel zufolge die Botschaft der Produktion, seien vor allem ihr eigenes Unglück gewesen. Seemann inszeniert demnach die jüdische Familie mit einem faszinierten Blick für das Fremde und versetzt die Gäste optisch zurück ins Ghetto. Dabei dominiert eine verklarte Ikono-

885 Saehrendt (2017), S. 141. Die Ausstellung wurde von der PLO, dem Ministeriums für Kultur und dem Solidaritätskomitee der DDR organisiert.

886 Ebd.

887 Benz (2019).

888 Leo (2023), S. 21.

889 Protokoll Nr. 7/67 der Politbürositzung am 7.6.1967, Anlage 1, SAPMO-BArch, DY 30/J IV2/2/1 117, zit. nach Leo (2023), S. 21.

890 Leo (2023), S. 21.

891 Schoß (2015), S. 172.

892 Geisel (2019).

grafie des Ostjudentums, die das „Eigentümliche“ jüdischer Bräuche betont und ihre „Schönheit und Kraft“ als Teil einer „längst versunkenen Welt“ hervorheben will. Diese Exotisierung und Romantisierung bot Lisa Schoß zufolge der SED

die Möglichkeit, ein Publikum zu gewinnen, das der ewig gleichen Bilder vom antifaschistischen Widerstand müde war, die die DDR zeit ihres Bestehens produzierte. Darüber hinaus gab sich die SED-Regierung seit Ende der 1970er-Jahre besorgt um die verbliebenen jüdischen Orte und Gemeinden, um eine Art ‚museales‘ Judentum zu schaffen, das man dann, als kulturelles Erbe der ‚vorsozialistischen‘ Gesellschaftsordnung‘ pflegen könne.⁸⁹³

„Strukturell identisch mit der Hervorhebung besonderer Leistungen als jüdische ist die Herabsetzung bestimmter Eigenschaft als jüdische“⁸⁹⁴, so Geisel. Die folkloristische Religiosität der meisten Familienmitglieder wird im Film dementsprechend als „finsteres orthodoxes Mittelalter“ diffamiert. Das steht wiederum in einer Tradition mit der alten Behauptung, das Festhalten an den Traditionen und Bräuchen des Judentums stehe der Integration von Jüdinnen und Juden in die westliche Kultur im Wege. Lisa Schoß konstatiert, dass „die ‚orthodoxen Juden‘ [...] als raffgierige, Strippen ziehende Geschäftemacher, militante Zionisten und skrupellose Rassisten auf[treten]“, die sich, „ausgestattet mit den nötigen finanziellen Mitteln, [...] entweder ins sichere Ausland ab[setzen] oder [...] gemeinsame Sache mit den Nazis [machen], um die Einwanderung nach Palästina zu beschleunigen.“⁸⁹⁵

Seemanns mehrteiliger Fernsehfilm war auch in der BRD ein großer Erfolg, wo er 1984 erstmals ausgestrahlt wurde. Dass der Autor des zugrunde liegenden Buchs, Jan Koplowitz, selbst Jude war und sich nach 1945 als einer von 3.500 deutsch-jüdischen Remigranten für die SBZ entschieden hatte, sollte potenzieller Kritik an *Hotel Ponan* wohl vorbeugen.⁸⁹⁶ Trotzdem reagierten Zuschauer:innen, das stellt wiederum Lisa Schoß fest, ob der „antijüdischen, antizionistischen Hetz- und Hasstiraden à la Stürmer“⁸⁹⁷ entsetzt. Koplowitz wurde als „jüdischer Antisemit“ beschimpft, für den Film wurden Veränderungen sowie vereinzelt auch ein Verbot

893 Schoß (2015), S. 173.

894 Geisel (2019), S. 170.

895 Schoß (2015), S. 173.

896 Ebd.

897 Ebd.

gefordert.⁸⁹⁸ Im Rahmen der antizionistischen Kampagne der UdSSR, die den Zionismus als „bürgerlichen Nationalismus“ bekämpfte, waren in der DDR der 1980er Jahre eine Vielzahl von antizionistischen Dokumentarfilmen erschienen. Ausgestrahlt über das Fernsehen, erreichten sie vor allem zur Zeit des Libanon-Kriegs 1982 ein großes Publikum. Aber auch außerhalb der DDR wurde Israel in den europäischen Massenmedien dämonisiert, indem dem jüdischen Staat ein Völkermord an der palästinensischen Bevölkerung vorgeworfen wurde bzw. die Israel angelasteten Verbrechen mit denen der Nazis gleichgesetzt wurden, wie Abbildung 67 beispielhaft demonstriert: Sie zeigt die Verfremdung einer ikonischen Fotografie, die ursprünglich 1943 während des Aufstands im Warschauer Ghetto entstand und die Verhaftung von Jüdinnen und Juden durch deutsche Truppen abbildet. In der Manier einer klassischen Täter-Opfer-Umkehr markierte der portugiesische Karikaturist António Moreira Antunes die NS-Truppen mit dem Davidstern als jüdisch-israelisch und die Gefangenen mit Kufiya als arabisch.



Abbildung 67: António Moreira Antunes, 1983

„In der systematischen Verwendung von Begriffen wie ‚Holocaust‘ oder ‚Völkermord‘“, schrieb Alain Finkielkraut dazu Anfang 1983, könne man

eine Art Hochgefühl erkennen, das Europa bei der Vorstellung erlebte, ein für alle Mal mit dem eigenen schlechten Gewissen abzuschließen. Die Juden wurden ihrer alten moralischen Privilegien für immer beraubt

898 Zit. nach ebd., S. 173.

und mussten sich wieder einordnen in die große, prestigelose Gruppe der Menschen, die so sind, wie sie sind. Abel wurde zu Kain, Kain konnte wieder ruhig schlafen, und Europa stelle glücklich fest, dass es keine Schuld mehr hatte. Die Bomben von Beirut hoben seine Reue auf. Europa erlebte wieder den Geschmack der Unschuld, jetzt, da auch die Juden schuldig waren.⁸⁹⁹

Befeuert wurden derartige diskursive Verschiebungen durch die UNO-Resolution 3379 vom 10. November 1975, die auf der Basis verschiedener antizionistischer Resolutionen aus arabischen Staaten erklärte, dass der Zionismus eine Form des Rassismus sei,⁹⁰⁰ Positionen, die sich später sowohl bei der *documenta fifteen* als auch danach breit in der Öffentlichkeit und Kunstszene nach dem 7. Oktober beobachten ließen. Die Resolution wurde nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1991 zwar wieder zurückgenommen, doch die dämonisierende Wirkung auf das Bild des Zionismus konnte nicht mehr rückgängig gemacht werden.

Ein frühes Beispiel für die antizionistischen Filme der DDR ist der semidokumentarische Fernsehfilm *Israel 1974* von Sabine Katins, der bereits im März und April 1974 im DDR-Fernsehen zu sehen war.⁹⁰¹ Bilder einer ‚jüdischen Bourgeoisie‘ voller Reichtum und Bilder über die Tel Aviver Diamantenbörse werden hier mit Bildern von armen, in Elendsquartieren lebenden arabischen Jüdinnen und Juden verknüpft. Zugleich, so skizziert Matthias Naumann die Aussage des Films, wird Israel mit den Nazis bzw. die Situation der Palästinenser:innen in Israel mit derjenigen der Jüdinnen und Juden während der nationalsozialistischen Verfolgung gleichgesetzt. Den Palästinenser:innen in Israel, so werde überdies suggeriert, ergehe es wie der Schwarzen Bevölkerung in Südafrika während der damals noch herrschenden Apartheid.⁹⁰²

899 Finkielkraut (1983), hier in der dt. Übersetzung zit. nach Poliakov (2022), S. 203.

900 Die Resolution wurde mit 72 Ja-Stimmen bei 35 Gegenstimmen und 32 Enthaltungen verabschiedet. Die Zustimmung kam dabei vor allem von den arabischen Staaten sowie den Ländern des damaligen Ostblocks, die damit eine gemeinsame politische Haltung gegenüber Israel zum Ausdruck brachten; die meisten westlichen Staaten wie die USA, die BRD oder Österreich stimmten gegen die Resolution. Siehe ausführlich Feuerherdt/Markl (2018).

901 Vgl. Naumann (2024).

902 Vgl. ebd., S. 26.

4.8 Kunst im 3. Reich – frühe kuratorische Auseinandersetzungen mit Antisemitismus 1974

In der BRD hatte Anfang der 1970er Jahre ein neues kunsthistorisches Interesse an der bis dato kaum beachteten Rolle von Kunst im Nationalsozialismus eingesetzt. Dieses neue Interesse war „auf die gesellschaftspolitischen Veränderungen im Verlauf der 1960er Jahre und die durch verschiedene Personen und Gruppen geprägte pluralistische Aufarbeitung zurückzuführen.“⁹⁰³ Auf dem Kölner Kunsthistorikertag 1970 lenkte Martin Warnke mit der gemeinsam mit Leopold Ettlinger geleiteten Sektion „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“ den Blick etwa auf die ideologische Einfärbung populärer Kunstgeschichtsschreibung und thematisierte die Nähe deutscher Kunsthistoriker zum Nationalsozialismus – sehr zum Unmut vieler älterer Kollegen.⁹⁰⁴ 1964 hatte Warnke als Volontär der *Stuttgarter Zeitung* vom Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main berichtet. Antisemitismus war in seiner Berichterstattung aber kein Thema.⁹⁰⁵

Parallel ließ sich in den 1970er Jahren neben künstlerischen Auseinandersetzungen mit nationalsozialistischer Ideologie und Propaganda auch der Beginn einer kuratorischen Beschäftigung mit der Rolle von Kunst in der NS-Zeit beobachten. Diese war lange ignoriert worden, nachdem die US-Streitkräfte Werke, die als propagandistisch eingestuft wurden, beschlagnahmt und in Depots verbannt hatten, während einflussreiche deutsche Kunsthistoriker wie Werner Haftmann wiederum konstatierten, Kunst aus dem Nationalsozialismus sei keine echte Kunst gewesen.⁹⁰⁶

Der bereits erwähnte Arie Goral-Sternheim, der sich vehement gegen die unkritische Präsentation von A. Paul Webers völkisch-antisemitischen Grafiken ausgesprochen hatte, zeigte in der von ihm gegründeten Intergalerie in der Bundesstraße in Hamburg von Januar bis Februar 1971 beispielsweise eine Ausstellung des ostdeutschen Künstlers und Holocaust-Überlebenden Leo Haas zu *Bilder aus Konzentrationslager*.⁹⁰⁷ Werke von Haas waren zudem in der Wanderausstellung *Kinder im KZ* zu sehen, die 1979 von der Elefanten Press Galerie in Westberlin konzipiert wurde. Florian Korn konstatiert: „Die Ausstellung zeigte in Theresienstadt gestaltete Zeichnun-

903 Korn (2022), S. 182 f.

904 Siehe dazu Warnke (1970); Grasskamp (1989); Präger (2013); Fuhrmeister (2012).

905 Siehe Korn (2022), S. 210; Warnke (2014).

906 Vgl. Petrin (2022); Haftmann 1954.

907 Vgl. Korn (2022), S. 78.

gen sowie Gedichte.“⁹⁰⁸ Zur Hamburger Ausstellung berichtete die Boulevardzeitung *Hamburger Morgenpost* zwar, dass es „[a]ngesichts der künstlerisch gestalteten Dokumente des Grauens von Mauthausen, Theresienstadt, Auschwitz und Sachsenhausen [schwer fälle] sich einzureden, das alles sei bewältigt und vorbei.“⁹⁰⁹ Zu einer „kritische[n] Berichterstattung über Antisemitismus, die gesamtgesellschaftliche Unterstützung des NS-Regimes oder die Versäumnisse der Vergangenheitspolitik“⁹¹⁰ habe dies aber nicht geführt, stellt der Kunsthistoriker Florian Korn fest.

Ungleich größere öffentliche Aufmerksamkeit als die Hamburger Schau erhielt dagegen die von Georg Bussmann konzipierte Ausstellung *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, die ab Oktober 1974 im Frankfurt Kunstverein und im Anschluss auch in Hamburg, Stuttgart, Ludwigshafen und Wuppertal zu sehen war. Als „erste bundesrepublikanische Exposition“ zeigte sie „vom NS-Regime erwünschte, protegierte und geförderte nationalsozialistische Propagandakunst.“⁹¹¹ Zur Ausstellung erschien ein umfangreicher Ausstellungskatalog. Die Schau wurde zum Skandal, nachdem „die überfällige Beschäftigung mit Werken, die 1945 in Depots verschwunden waren, Beifall von der falschen Seite erntete“⁹¹², erinnert sich Walter Grasskamp.

Wie Florian Korn darstellt, unterstützten „namenhafte Persönlichkeiten wie der Philosoph Ernst Bloch, der [...] Politikwissenschaftler Wolfgang Abendroth und die Aktivistin Beate Klarsfeld“⁹¹³ die Initiative und den Aufruf zum Boykott der Ausstellung.⁹¹⁴ Korn zufolge wandte sich die vom Berufsverband Bildender Künstler gegründete Bürgerinitiative bereits vor Beginn der Laufzeit „gegen die Verbreitung von NS-Kunst“ und forderte vom damaligen Oberbürgermeister Rudi Arndt, die Ausstellungseröffnung wegen politischer Gefährlichkeit zu verhindern.⁹¹⁵ „Unter dem Vorwand kritischer Betrachtung“, so die Argumentation, werde im Kunstverein „der Blick von den Millionen Vergasteten, Geköpften, Erhängten, Erschossenen und Gemarterten auf die akademischen Techniken der Nazi-Maler ge-

908 Ebd., S. 82; vgl. Stanić (1979).

909 *Hamburger Morgenpost* (1971), hier zit. nach Korn (2022), S. 81.

910 Korn (2022), S. 78.

911 Ebd., S. 182.

912 Grasskamp (2023).

913 Korn (2022), S. 185.

914 Grasskamp (2023); vgl. Frankfurter Kunstverein (1975).

915 Siehe Korn (2022), S. 184; vgl. Frankfurter Kunstverein (1975), S. 168 f.

lenkt.⁹¹⁶ Besänftigt worden seien die Protestierenden nach Korn erst von der linkspolitischen Konzeption der Ausstellung.⁹¹⁷ Dabei wurde in diesem Rahmen – ausnahmsweise – nicht versäumt, auch auf die „Geschichte des faschistischen Feindbilds“⁹¹⁸ einzugehen. Antisemitische Karikaturen oder Plakate wurden ebenso miteinbezogen wie eine beispielhafte Analyse der antisemitischen Figur des „ewigen Juden“ als „Projektionsbild für Antikapitalismus und Antikommunismus zugleich“⁹¹⁹ – allerdings ohne diese kunsthistorisch oder bildwissenschaftlich ausreichend einzuordnen.

In ihrem Text bemühen der Soziologe Reiner Diederich und der Autor Richard Grübling, die bei der von Harald Szeemann verantworteten *documenta 5* zwei Jahre zuvor über Wirkmechanismen antisemitischer Naziplakate aufzuklären versucht hatten, die verkürzte These vom Antisemitismus als einem „wahnhafte[n] Weltbild“⁹²⁰ von Kleinbürgertum und Mittelstand, das sich durch die wirtschaftliche und gesellschaftliche Lage bedroht gefühlt habe, während sich die Arbeiterbewegung „solidarisch gegen die Auswirkungen und Ursachen kapitalistischer Krisen zur Wehr“ gesetzt habe.⁹²¹ Als Ablenkungsfunktion, so die Autoren, habe der Antisemitismus lediglich „bei unaufgeklärten, unpolitischen Arbeitern“ verfangen.⁹²² Das allerdings verkennt die lange Tradition von Antisemitismus in Arbeiterbewegungen ebenso wie in linken, antikapitalistischen Bewegungen oder den fetischisiert-antikapitalistischen Charakter des nationalsozialistischen Antisemitismus.⁹²³ Durchaus unüblich für das westdeutsche Ausstellungsfeld der damaligen Zeit beschreiben die Autoren vor dem Hintergrund ihrer Auseinandersetzung mit antisemitischen Bildern den „Völkermord an den Juden [als] das grausamste und am perfektsten organisierte Verbrechen des deutschen Faschismus“⁹²⁴. Neben einer Kontinuität des Antisemitismus bei gleichzeitiger Tabuisierung nach 1945, die sie als Ursache mangelnder Aufklärung über die von ihnen so genannte „Funktion als abgeogener Antikapitalismus“⁹²⁵ verhandeln, benennen sie auch eine fehlende Beschäftigung mit der antisemitischen Bildagitation. Sie habe teil daran, „dass

916 Frankfurter Kunstverein (1975), S. 157.

917 Korn (2022), S. 185.

918 Diederich/Grübling (1974), S. 426.

919 Ebd., S. 435 ff.

920 Ebd., S. 427.

921 Ebd., S. 428.

922 Ebd., S. 430.

923 Siehe zur KPD Kistenmacher (2016, 2023); Postone (1991).

924 Diederich/Grübling (1975), S. 454.

925 Ebd.

antisemitische Anspielungen sich aber immer noch auf diese Funktion beziehen⁹²⁶, schließen die Autoren ihren Textbeitrag. „[D]avon kann sich jeder überzeugen, der mit Frankfurter Bürgern über die Wohnungs- und Bodenspekulationen in dieser Zeit spricht – oder über die Bankenpleiten der letzten Zeit.“⁹²⁷

4.9 Antisemitismus und Antikapitalismus oder Die Fassbinder-Kontroverse:
Der Müll, die Stadt und der Tod 1975/1985

Bereits 1975 führte ein Drama des deutschen Regisseurs Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) mit dem Titel *Der Müll, die Stadt und der Tod* zu einer öffentlichen Kontroverse, die Janusz Bodek zufolge als ein „Duell zwischen Konservativen und Linken um die Verortung des Antisemitismus“⁹²⁸ verstanden werden konnte: Es ging um „unterschiedliche Erklärungsansätze für das Entstehen und die Funktion von Antisemitismus.“⁹²⁹ Fassbinder war zu diesem Zeitpunkt dafür bekannt, sich in seiner Arbeit mit der Problematik von Erinnerung und ihren Gegenwartsbezügen und kulturellen Normierungen zu befassen.⁹³⁰ Auch abseits von Fassbinder war die Beschäftigung mit der jüngeren deutschen Geschichte im Feld der Literatur zu dieser Zeit wesentlich umfangreicher als in der bildenden Kunst oder der Kunstgeschichte. Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* spielt im Frankfurt der späten 1960er und der 1970er Jahre, wo zu diesem Zeitpunkt neben Berlin die größte jüdische Gemeinde in Deutschland mit rund 5.000 Mitgliedern lebte. Der Großteil von ihnen stammte ursprünglich nicht aus Deutschland, sondern aus Polen, und war nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Auflösung der alliierten sogenannten Displaced Persons Camps in Deutschland geblieben.⁹³¹ Für zahlreiche Shoah-Überlebende und ihre Nachkommen blieb Deutschland über Jahrzehnte ein Ort des Provisoriums: Man lebte „auf gepackten Koffern“, also mit der dauerhaften Vorstellung, das Land eines Tages zu verlassen, und lehnte die Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft häufig lange Zeit ab.

926 Ebd.

927 Ebd.

928 Bodek (2007b), S. 231.

929 Vgl. Diederich/Menne (2015).

930 Siehe Bodek (1991, 2007b).

931 Bodek (2007b).

Hintergrund der Handlung von Fassbinders Drama sind die politischen Auseinandersetzungen um die Themen Wohnungsmarkt, Investition und Grundstücksspekulation innerhalb der Linken im Frankfurt der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, konkret die Proteste gegen die Umstrukturierung des vornehmlich von Studierenden und sogenannten Gastarbeiter:innen bewohnten Westends durch eine Zusammenarbeit von Stadt und Banken, die sich unter dem Stichwort „Frankfurter Häuserkampf“ in die Geschichte der Stadt eingeschrieben haben. Für sein Stück übernahm Fassbinder, der heute als einer der wichtigsten deutschen Filmemacher gilt, die Figur des verbrecherisch agierenden Grundstücksspekulanten aus *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* von Gerhard Zwerenz, einem umstrittenen Roman von 1973, der bald nach Erscheinen vom S. Fischer Verlag wegen antisemitischer Textteile zurückgezogen worden war.⁹³² Fassbinder bezeichnete diese Figur in der Liste der Dramatis Personae unter Verzicht auf eine Individualisierung zugunsten einer programmatischen Typologisierung als „Der Reiche Jude“, dessen Rachsucht und mitleidloses Macht- und Geldstreben zulasten ‚der kleinen Leute‘ von korrupten Behörden unterstützt wird. ‚Der Reiche Jude‘ entwirft mit seiner Selbstdarstellung ein Bild, das unterschiedliche tradierte antisemitische Stereotype und Phantasmen arrangiert – allen voran einen Rachegeist und ein Macht- und Ausbeutungsstreben in einer Herrschaftsformation, woraus ein Antagonismus zu und eine Bedrohung von einer Gemeinschaftsformation hergeleitet wird – und vor dem historischen Hintergrund des Nationalsozialismus und des Holocaust akzentuiert:

Bin ich ein Jud, der Rache üben muss an kleinen Leuten?! Es soll so sein und ziemt sich auch!! [...] Ich kaufe alte Häuser in dieser Straße, reiße sie ab, baue neue, die verkaufe ich auch gut. Die Stadt schützt mich, das muss sie. Zudem bin ich Jude. Der Polizeipräsident ist mein Freund, was man so Freund nennt, der Bürgermeister lädt mich gern ein, auf die Stadtverordneten kann ich zählen. Gewiss, keiner schätzt das besonders, was er da zulässt, aber der Plan ist nicht meiner, der war da, ehe ich kam. Es muss mir egal sein, ob Kinder weinen, ob Alte, Gebrechlich leiden. Es muss mir egal sein. Und das Wutgeheul mancher, das überhör ich einfach.⁹³³

932 Siehe Bodek (1991, 2007b).

933 Fassbinder (1976), S. 103.

Ergänzt wird diese Selbstbeschreibung des ‚reichen Juden‘ durch den Monolog des Antisemiten Hans von Gluck:

Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut und setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen [...]. Und Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wäre er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz, so denkt es in mir. Und ich reibe mir die Hände, wenn ich mir vorstelle, wie ihm die Luft ausgeht in der Gaskammer. [...] Und hat die Banken auf seiner Seite und die Mächtgen dieser Stadt.⁹³⁴

Der Monolog des Antisemiten Gluck verhält sich nur bedingt komplementär zur Selbstbeschreibung des ‚reichen Juden‘, wie Janusz Bodek schlussfolgert. Der eine Monolog kann nicht als Kontrasthorizont des anderen gelten, vielmehr gründet die antisemitische Erzählung in beiden Monologen, die zusammen eine „Verschiebung der Opferphantasie von Juden auf Nichtjuden“⁹³⁵ markieren: „Die Täter-Opfer-Dichotomie wird aufgehoben in einer Kippfigur des Opfers als Täter, der Täter ist, weil er Jude ist und Opfer war.“⁹³⁶

1985 sollte das Stück am Frankfurter Schauspiel uraufgeführt werden, nachdem eine Inszenierung an der Alten Oper ein Jahr zuvor von den städtischen Behörden verhindert worden war.⁹³⁷ Fassbinder, der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war, wollte *Der Müll, die Stadt und der Tod* auch als ein Stück über Antisemitismus und als Spiegel der deutschen Gesellschaft verstanden wissen. In einem Statement vom 28. März 1976, das in der veröffentlichten Version drei Tage später nur gekürzt und ohne die entsprechende Textstelle erschien, verweist er zudem darauf, dass Jüdinnen und Juden durch Tabuisierung heute vermeintlich unangreifbar seien.⁹³⁸ Was 1985 folgte, war eine Kontroverse, die der Historiker und Philosoph Moishe Postone als „sehr entlarvend“⁹³⁹ bezeichnet. Postone lebte in den 1970er Jahren in Frankfurt und beeinflusste mit Texten zum Verhältnis von

934 Ebd., S. 115.

935 Bodek (2007), S. 183; ders. (1991).

936 Bodek (2007), S. 192 f., hier zit. nach Braese 2013, S. 398.

937 Vgl. Postone (2005b), S. 39 ff.

938 Vgl. Hargens (2010), S. 79 f.

939 Postone (2005b), S. 46.

Antisemitismus und verkürzter Kapitalismuskritik später die Debatten in Teilen der radikalen Linken in den 1990er Jahren.⁹⁴⁰

Von der Frankfurter Jüdischen Gemeinde wurde vor allem Besorgnis darüber geäußert, dass das Stück an einer städtischen Bühne aufgeführt werden sollte und damit künftig Antisemitismus unter dem Deckmantel staatlich subventionierter Kunst möglich sein würde.⁹⁴¹ Bereits im Vorfeld war die Berichterstattung von antisemitischen Stereotypen durchzogen. Die *Frankfurter Rundschau* etwa erkannte in den Gegnern der Inszenierung Mitglieder der Jüdischen Gemeinde Frankfurt und machte unter ihnen „herrschende Kreise der Stadt“ aus.⁹⁴² Der Intendant Günther Rühl plante, die Premiere des Stücks am Jahrestag der Novemberpogrome, dem 9. November 1985, stattfinden zu lassen, was vom Oberbürgermeister abgewendet wurde. Sie wurde auf den Reformationstag, den 31. Oktober, verschoben.

An diesem Abend besetzten Mitglieder der Frankfurter Jüdischen Gemeinde die Bühne und verhinderten mit einem Spruchband mit dem Aufdruck „Subventionierter Antisemitismus“ die Aufführung. Es war „das erste Mal, dass die jüdische Gemeinde das politische Feld in solch direkter und öffentlicher Manier betreten hat“⁹⁴³, weshalb Daniel Cohn-Bendit von einem „Coming-Out“⁹⁴⁴ sprach. Der Widerstand auf der Bühne wird im Jüdischen Museum Frankfurt in der permanenten Ausstellung bis heute ausführlich thematisiert. Dieses ‚neue politische Selbstbewusstsein‘ mag nicht zuletzt mit dem Erfolg der Serie *Holocaust* (1979) und des Dokumentarfilms *Shoah* (1985) des französischen Filmemachers Claude Lanzmann zusammenhängen: *Shoah* wurde im April 1985 in Paris uraufgeführt und war im Frühjahr 1986 dann auf der Berlinale zu sehen.

Die Befürworter der Aufführung wiederum verglichen die Bühnenbesetzung mit der Diktatur in Chile, setzten sie mit der Bücherverbrennung gleich und riefen Sätze, so zitiert Stephan Braese, wie: „Ach, kommen Sie nicht immer mit Ihrem Auschwitz“, oder: „Wenn es euch hier nicht gefällt, warum geht ihr dann nicht weg?“⁹⁴⁵ Dies ereignete sich wohlbemerkt wenige Jahre nach dem antisemitischen Mord an Shlomo Lewin, kurz zuvor

940 Siehe Gerber (2010).

941 Hargens (2010), S. 112.

942 Zit. nach Braese (2013), S. 399.

943 Postone (2005b), S. 46.

944 Zit. nach Hargens (2010), S. 115.

945 Zit. nach Braese (2013), S. 376, in Anlehnung an die Darstellung von Janusz Bodek (1991).

noch Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde Erlangen, und seiner Lebensgefährtin Frida Poeschke am 19. Dezember 1980 durch einen Neonazi.⁹⁴⁶

Nach Postone zeigte die darauf folgende Kontroverse „die Art und Weise auf, in der mit dem Antisemitismus und dem Verhältnis Deutschlands zu seiner Vergangenheit in den 1980er Jahren umgegangen“⁹⁴⁷ wurde, und Saul Friedländer erkannte in ihr einen „neue[n] Diskurs über die Juden“⁹⁴⁸. Postone ordnet diesem Diskurs ein über das „ganze politische Spektrum hinweg zum Ausdruck kommende[s] Bedürfnis“ zu, zur „Normalität zurück[zu]kehren“.⁹⁴⁹ Auch Dan Diner schrieb im Rückblick auf die Bühnenbesetzung Ende 1985: „Vor zehn Jahren wäre der Konflikt um das Fassbinder-Stück in der Form nicht möglich gewesen, denn er steht im Kontext der neu erwachten deutschen Sehnsucht nach Normalisierung“⁹⁵⁰, die sich bis heute deutlich zeigt.

Diese Normalisierungsmentalität spannte sich in dieser Zeit zwischen erinnerungspolitischen Polen auf.⁹⁵¹ Helmut Kohl richtete die erinnerungspolitische Normalisierung auf eine auch im Gedenken hergestellte Kontinuität zum oder des Nationalsozialismus und auf die Distanzierung und Relativierung von Täterschaft und Schuld am Holocaust aus. So prägte er bei einer Israelreise 1984 das Diktum von der „Gnade der späten Geburt“, bemühte also den Nimbus einer in der Kollektividentität verankerten Demut und mahnenden Achtung derer, denen diese Gnade nicht zuteilwurde. Mit dem gemeinsamen Besuch mit dem damaligen US-Präsidenten Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg im Mai 1985 – inklusive Kranzniederlegung – würdigte er im Zuge der Versöhnungsgeste neben deutschen

946 Siehe dazu ausführlich Steinke (2020), S. 7 ff., sowie Chaussy (2020). In den Folgejahren kam es auch in Frankfurt und der Region zu antisemitischer Gewalt: Am 23. Februar 1992 wurde in Frankfurt am Main die Shoah-Überlebende Blanka Zmigród von dem schwedischen Rechtsextremisten John Ausonius auf offener Straße erschossen (Amadeu Antonio Stiftung 2022). Am 7. September 2007 wurde der Rabbiner Zalman Gurevitch im Frankfurter Westend auf offener Straße antisemitisch beleidigt und anschließend mit einem Messer in den Bauch gestochen; er erlitt schwere Verletzungen und musste notoperiert werden (Zentralrat der Juden in Deutschland 2008, S. 3). In Offenbach kam es am 2. Juni 2013 wiederholt zu antisemitischen Angriffen gegen Rabbiner Menachem Mendel Gurewitz, darunter körperliche Belästigungen und verbale Bedrohungen auf dem Heimweg von der Synagoge bzw. im öffentlichen Raum (Der Spiegel 2013).

947 Postone (1986).

948 Friedländer (1986), S. 99.

949 Postone (1986).

950 Diner (1985).

951 Vgl. Meseth (2005); Assmann (2013); Jureit (2012).

und US-amerikanischen Soldaten auch begrabene Angehörige der Waffen-SS.⁹⁵²

Die erinnerungspolitische Wende hin zur Integration der nationalsozialistischen Vergangenheit und des Holocaust in die nationale Selbstbeschreibung lässt sich als Folgeentwicklung beschreiben, deren Normalisierungs- und Versöhnungspotenzial sich aus dem Lern- und Läuterungsmotiv einer nationalisierten Holocausterinnerung ergibt – von Eike Geisel pointiert als *Wiedergutwerdung der Deutschen* skizziert.⁹⁵³ Die Rede des damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zum 8. Mai steht instruktiv dafür:⁹⁵⁴ Mit ihr wurden Verantwortung und Täterschaft, auf eine kollektive Dimension hin abstrahiert, zum erinnerungskulturellen Fixpunkt einer Selbstbefragung am Holocaust gemacht, die mit der Interpretation der bedingungslosen Kapitulation als Befreiung die Weichen für die erinnerungsförmige Aneignung der Position des „gefühlten Opfers“⁹⁵⁵ stellte und der Erinnerung ein – dem Judentum entliehenes – Erlösungsversprechen hinzufügte.⁹⁵⁶

Jürgen Habermas schrieb in einem Pamphlet, mit der er sich auf Hermann Lübbes Beobachtung einer sich mit zunehmender „temporale[r] Distanz“⁹⁵⁷ verstetigenden Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte und dem Holocaust und damit auf die Bitburg-Kontroverse bezieht, in diesem Zusammenhang von der symbolisch „erpressten Versöhnung“ und der „Entsorgung der Vergangenheit“.⁹⁵⁸ Postone zieht zur Verdeutlichung dieser deutschen Sehnsucht zudem eine Parallele zur Verleihung des Goethepreises an Ernst Jünger in der Frankfurter Paulskirche 1982.⁹⁵⁹ Dem Festakt, in dessen Rahmen der Preis an einen der Vordenker des Nationalsozialismus übergeben werden sollte, blieben viele fern. Jünger reagierte verständnislos und stilisierte sich als neues Opfer: „Auch die Inquisition ist säkularisiert. Wie einst der konfessionellen, spürt sie heute der politischen Abweichung

952 Vgl. Röger (2015a, 2015b); Meseth (2005).

953 Zum Lern- und Läuterungsmotiv siehe Meseth (2005); Assmann (1999, 2013). Ein von Klaus Bittermann herausgegebener Essayband trägt Geisels (2015) Charakterisierung im Titel.

954 Vgl. Meseth (2005); Assmann (2013); Heyl (2018).

955 Jureit (2010).

956 Siehe ebd., S. 38.

957 Lübbe (1985), S. 579.

958 Habermas (1985).

959 Postone (1986).

nach. Dem Zeitalter des Anstreichers ist das Zeitalter der Anbräuner gefolgt.“⁹⁶⁰

Wie Hargens nachzeichnet, wertete der Intendant des Frankfurt Schauspiels, Günther Rühle, die Kontroverse als „positive Normalisierung im Sinne eines freien Dialogs mit jüdischen Bürgern.“⁹⁶¹ Er forderte einen „frohen Umgang miteinander“, der eben nicht „durch den Zusammenhang von Schuld und Opfer bestimmt ist.“⁹⁶² Diese Forderung verkennt für Shoah-Überlebende im Nachkriegsdeutschland die unauflösliche Verbindung von historischer Verantwortung, persönlichem Leid und Opfererfahrung und wirkt damit anmaßend. Es gelte im Sinne Fassbinders, „dass der Jude auch angreifbar, kritisierbar sein müsse und dass er nicht ewig in seinem Schonbezirk gehalten werden dürfe.“⁹⁶³ Unklar ist bis heute, ob Rühle tatsächlich von einem „Ende der Schonzeit“ sprach, wie es später mehrfach behauptet und Gegenstand gerichtlicher Auseinandersetzungen wurde.⁹⁶⁴ Der Publizist Henryk M. Broder jedenfalls warf die Frage auf, was dies denn anderes bedeuten könne, „als dass die Jagdsaison wieder beginnt?“⁹⁶⁵

Postone hebt hervor, „wie sich gerade konservative Stimmen in die erste Reihe im Kampf gegen Fassbinders angeblichen Antisemitismus stellten“⁹⁶⁶, und erkennt darin eine Instrumentalisierung des Themas Antisemitismus zugunsten einer kontinuierlichen Normalisierung Deutschlands und eine Versöhnung mit der Vergangenheit. Sie spiegelte sich im Vorwurf der Linken, es gehe dabei nur um Zensur: „Zu erkennen, dass das Stück vom Antisemitismus statt von Grundstücksspekulationen handelt, würde für die Linken notwendigerweise nach sich ziehen, die Blindheit auf Seiten der meisten von ihnen während der frühen siebziger Jahre zu reflektieren. [...] Stattdessen wird regelmäßig eine abstrakt universalistische Haltung dazu benutzt, das Thema des Antisemitismus zu verdecken.“⁹⁶⁷ „Nötig aber wäre nicht nur eine Reflexion über das Ausmaß der Aktualität des Antisemitismus in Deutschland“, so urteilte Postone, „sondern wesentlich darüber, was Antisemitismus ist“⁹⁶⁸. Dies vor allem, da er sich in seiner schuldabwehren-

960 Zit. nach Deutschlandfunk Kultur (2017); vgl. Postone (1986).

961 Rühle (1985), hier zit. nach Hargens (2010), S. 125.

962 Ebd.

963 Ebd.

964 Vgl. Bodek (1991).

965 Zit. nach Braese (2013), S. 400.

966 Postone (1986), S. 48–49.

967 Ebd.

968 Ebd.

den Dimension mit der Fassbinder-Kontroverse in der gesellschaftlichen Mitte offenbarte.⁹⁶⁹

Im erinnerungspolitischen Wandel dieser Zeit verdichtete sich der Übergang von der affirmativen zur kritisch-emanzipatorischen Form von geschichtlich fundierter Gegenwarts- und nationaler Selbstdeutung bzw. von Abwehr und Vergangenheitsbewältigung zur Vergangenheitsbewahrung.⁹⁷⁰ An der Schwelle vom alten zum neuen erinnerungskulturellen Normalisierungsparadigma und zu seinen Normierungen setzte 1986/87 der sogenannte Historikerstreit ein – eine „erinnerungspolitische Wegmarke in der Geschichte der Bundesrepublik.“⁹⁷¹ Historiker um Ernst Nolte überführten den als Reaktion auf sowjetische Verbrechen gedeuteten Holocaust in einen Vergleichshorizont und hinterfragten damit seine Singularität und Bedeutung für die Gegenwart. Dies geschah auch durch die Gleichsetzung von kommunistischer und nationalsozialistischer Diktatur sowie durch die Subsummierung des Nationalsozialismus unter die Begriffe Totalitarismus und Faschismus.⁹⁷² Jürgen Habermas protestierte gegen diesen Revisionismus. Wolfgang Iser hebt hervor, dass auch Habermas' Position keine Geltung in einer Erinnerungskultur erhielt, die von der „Festschreibung der NS-Geschichte als negativer Gründungsmythos der Bundesrepublik“ ausging, „den Koordinaten eines konventionellen modernen, mithin also nationalen Modus der Sinnstiftung [folgte]“ und „den von Habermas geforderten dialektischen Umgang mit partikularen und universalistischen Werteorientierungen zu Gunsten einer nationalen Lösung einseitig auf[löste].“⁹⁷³

4.10 Neue Faszination für faschistische Ästhetik

Im kuratorischen Feld der 1980er Jahre wiederum zeugten Ausstellungen wie *Inszenierungen der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus*, die im April und Mai 1987 in der als links geltenden nGbK (neue Gesellschaft für bildende Kunst) in Berlin zu sehen war, von einer neuen Auseinandersetzung mit der Rolle von Kunst im Nationalsozialismus. Wegen ihrer affir-

969 Siehe Bodek (2007a), S. 179.

970 Siehe Iser (2005), S. 103 ff.; Assmann (1999, 2013).

971 Volkov (2022), S. 276.

972 Siehe zu einem Überblick über die geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzungen der 1980er und 1990er Jahre Kershaw (1994), S. 39 ff.; zum Historikerstreit Pfahl-Traugber (2008); Dworok (2015).

973 Iser (2005), S. 105.

matischen Präsentation von Werken aus der NS-Zeit und ihrem Versuch, die von diesen ausgegangene Faszination nachzuvollziehen, wurde die Schau in Berlin stark kritisiert.⁹⁷⁴

Gegenwind erfuhr auch die Hamburger Ausstellung *Geschichte in Arbeit – Arbeit an der Geschichte*, die 1988 „als erste großangelegte themenbezogene Überblicksausstellung die heterogenen künstlerischen Umgangsformen mit nationalsozialistischer Ideologie und Propaganda“⁹⁷⁵ zeigen wollte, dabei unter anderem aber Werke aussparte, die sich mit NS-Verbrechen beschäftigten. Der Hamburger Kunsthistoriker Martin Warnke attestierte der Ausstellung in einer Besprechung in der *Zeit* deshalb die Funktion bzw. die Wirkung einer Entlastung von der NS-Vergangenheit.⁹⁷⁶

Die Schau *Skulptur und Macht* in der Akademie der Künste in Berlin untersuchte bereits 1983 figurative Plastiken aus der NS-Zeit mit der Frage nach deren künstlerischem Gehalt. Sie kam allerdings zu dem wenig überraschenden, an das Diktum von Haftmann angelehnten Ergebnis, diese Kunst sei schlicht schlecht. Ohnehin war im westdeutschen Ausstellungsfeld der 1980er Jahre die Debatte um eine vermeintlich neue Faszination für faschistische Ästhetik virulent.⁹⁷⁷

Vermehrt wurde (nicht-jüdischen) deutschen Künstlern wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer oder Hans-Jürgen Syberberg Nähe zum Nationalen und zur nationalsozialistischen Ästhetik vorgeworfen.⁹⁷⁸ Markus Lüpertz malte ab Ende der 1960er Jahre beispielsweise großformatige Bilder mit Stahlhelmen und Arrangements von Waffen und militärischen Insignien (Abb. 68). Anselm Kiefer, der sich um 1970 an verschiedenen Orten in Europa, die im Zweiten Weltkrieg von der deutschen Wehrmacht eingenommen worden waren, mit zum Hitlergruß erhobenem Arm in der Manier eines Gemäldes des deutschen Romantikmalers Caspar David Friedrich und damit im romantischen Duktus der Hochkultur der ‚Dichter und Denker‘ hatte fotografieren lassen, setzte sich in überdimensionalen Materialbildern mit Mythen und nationaler Identität auseinander (Abb. 69).⁹⁷⁹

974 Vgl. Korn (2022).

975 Ebd., S. 207.

976 Warnke (1988); vgl. Korn (2022), S. 207–212.

977 Vgl. Friedländer (2007).

978 Vgl. Gockel (1998), S. 76 f.; Gillen (1998), S. 385 f.

979 Vgl. Bussmann (1987); siehe zu Kiefer auch Weikop (2016).



Abbildung 68: Markus Lüpertz: *Rast, dithyrambisch*, 1974, Öl auf Leinwand, 162 × 130 cm

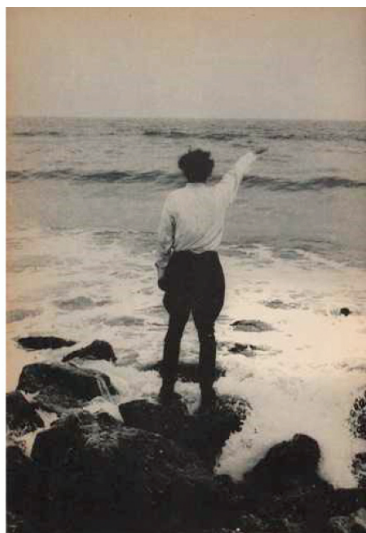


Abbildung 69: Anselm Kiefer: *Besetzungen*, 1969

Für die erste Retrospektive von Sigmar Polke, die auf Initiative des Kunsthistorikers Benjamin H. Buchloh im April 1976 in der Kunsthalle Düsseldorf eröffnet wurde, zimmerte Polke wiederum einige Buchstaben zum Schriftzug KUNST MACHT FREI zusammen – eine unmissverständliche Referenz auf die NS-Devise „Arbeit macht frei“⁹⁸⁰, die unter anderem das Eingangstor im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz I zierte.⁹⁸¹

Auch der neuerliche Hinweis auf eine spezifisch völkische Deuschtümelei bei Beuys, die in Kapitel 3.3 bereits Thema war, darf an dieser Stelle nicht fehlen – ebenso wenig wie die Erinnerung an die fotografischen Selbstporträts Gerhard Richters, mit denen er sich als KZ-Insasse inszenierte und in diesem Zuge sein Gesicht mit Tesafilm überklebte, um eine Deformierung anzudeuten; oder sein Entwurf für eine Ausstellung mit Konrad Lueg in der Düsseldorfer Galerie Niepel 167, in der er pornografische Fotos einigen (kolorierten) Abbildungen von KZ-Insassen gegenüber-

980 Siehe dazu Lelle (2024).

981 Mehring (2014).

stellte.⁹⁸² Richter nahm diese Bilder in seinen *Atlas* auf.⁹⁸³ Beide entstanden lange vor seinem berühmten Birkenau-Zyklus, der heute in einem eigenen Ausstellungsraum in der Internationalen Jugendbegegnungsstätte in Auschwitz zu sehen ist.⁹⁸⁴

Georg Bussmann jedenfalls nennt dieses – mehr oder weniger – ironische Spiel mit nationalsozialistischen Symbolen, das Tabubruch und Normalisierung zugleich bedeutet, eine „Rückgewinnung von Geschichte durch Identifikation“⁹⁸⁵ sowie eine „Erhöhung und zugleich Entleerung der Motive“⁹⁸⁶. Im Zuge dieses künstlerischen Versuchs, „Mythen und Ästhetiken, die der Faschismus seinen Zwecken dienlich machte, zurückzugewinnen, eine andere Nutzung zu erproben, um so das, was diese Formen und Inhalte als potentiell faschistisch anhängt, von innen her aufzulösen“⁹⁸⁷, waren immer häufiger Nazi-Symbole wie SS-Runen oder das Hakenkreuz als Motive in Gemälden aufgetaucht.⁹⁸⁸ So etwa in den großformatigen Gemälden von Helmut Federle, der sich mit seinem Bildtitel (*Asian Sign*) auf den asiatischen Ursprung der Swastika, und zwar im Post-Shoah-Land, bezieht.⁹⁸⁹ Der Anspruch, das Hakenkreuz kulturell zu verfremden und qua objektiver, formaler Bezugnahme zu enttabuisieren, verkehrt sich angesichts des historischen – personellen und ideologischen – Verweisungszusammenhangs, aus dem es die primäre Referenz am Nationalsozialismus und an dessen Verbrechen erhält, zur affirmativ-anschmiegenden Praxis.⁹⁹⁰ Das teils provokante, teils humoristische Spiel mit nationalsozialistischer Symbolik wie Hakenkreuz, SS-Zeichen oder Hitlergruß lässt sich bis in die 2010er Jahre bei Künstlern wie Christoph Schlingensiefel oder Jonathan Meese wiederfinden.⁹⁹¹

In den 1980er Jahren zeigte sich die bildende Kunst damit beeinflusst von zeitgenössischen popkulturellen Phänomenen: Im Punk gehörte das

982 Siehe dazu Buchloh (2016).

983 Ebd., S. 9. Einzelne Bildtafeln aus Gerhard Richters *Atlas* sind online einsehbar. Hier handelt es sich um Nummer 16 bis 23; siehe Richter (o. J.).

984 Für eine kurze kritische Reflexion dieser Arbeiten siehe Leon Kahane im Interview mit Adorjan (2025).

985 Bussmann (1987), S. 316.

986 Ebd., S. 318.

987 Bussmann (1988a), S. 14.

988 Vgl. Korn (2022), S. 207 ff.

989 Ebd., S. 209.

990 Siehe Efferding (1988), S. 42; Ernst (1989). Diese Praxis sollte sich weiterhin noch viele Jahre hinziehen, wie Kapitel 6 zeigen wird.

991 Siehe dazu Weinreich (2021).

Spiel mit Symbolen im Sinne einer subversiven Überaffirmation längst zur gängigen Praxis und war im Frühpunk vor allem eine innerjüdische Angelegenheit, wie Frank Apunkt Schneider betont.⁹⁹² Die Ramones standen dann 1977 mit einer Hakenkreuz-Armbinde und die Sex Pistols mit Hakenkreuz-T-Shirt auf der Bühne. Die slowenische Band Laibach machte das Spiel mit faschistischer Ästhetik als Kunstkollektiv NSK (Neue Slowenische Kunst) wiederum zum provokanten Gesamtkonzept.⁹⁹³ Dem deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig, der 1980 von Georg Baselitz und Anselm Kiefer bespielt und von Klaus Gallwitz kuratiert wurde, attestierte der Kunstkritiker Werner Spies jedenfalls eine „Überdosis an Teutschem“⁹⁹⁴.

In Hamburg sollte diese Überdosis 1988 dann, so kündigte Bussmann an, „nicht – wie bisher – abgeleugnet werden, sondern als positives Moment offensiv vorgestellt, eine der Pointen der Ausstellung ausmachen.“⁹⁹⁵ Spies dagegen attestierte er Überreaktion. Denn diese Stilisierungen, so schreibt der Kurator, seien älter als der Faschismus: „Wenn dieser in seinen Todesritualen, waffenstarrend, mit Fackeln, Scheinwerfern, Fanfaren und Trommeln diese Ästhetik überspitzte und absolut setzte, so kann die Form und die Haltung dadurch doch nicht für immer in dieser Weise besetzt bleiben?“⁹⁹⁶ Dieses Argument – also das Verweisen auf die ursprüngliche Bedeutung von Symbolen, die später durch den Nationalsozialismus belastet wurden und deshalb nicht „nur“ negativ bewertet werden sollten, so etwa der Hinweis darauf, dass der Slogan „Jedem das Seine“ deutlich älter als Buchenwald sei und zu einer längeren Tradition gehörte (weshalb er bis heute in lateinischer Form auf den Mützen der Feldjäger erscheine) oder dass der Ausdruck „bis zum Vergasen“ bereits im Ersten Weltkrieg vorgekommen und damals nicht nationalsozialistisch gemeint worden sei – wiederholt sich in unterschiedlichen Zusammenhängen, selbst, ja gerade wenn Juden und ihre Leiderfahrungen in der Shoah dabei überhaupt nicht adressiert werden. Im Kontext kollektiv- und familienbiografischer Verstrickungen in den Nationalsozialismus kann das zwar als eine Abrechnung mit den eigenen Eltern oder Großeltern gelten, indem der Anspruch formuliert wird, deren Lebenslügen zu demontieren. Die deutschen Künstler:innen standen damit dennoch in deren Tradition, denn „die aggressive

992 Siehe Ströhlein (2006); Schneider (2025).

993 Siehe dazu Stiglegger (2022, 2011); Peter (2023); Kirstein/Büchner (2023); Monroe (2014); Goldman (2014).

994 Spies (1980), S. 19; siehe dazu auch Bussmann (1987).

995 Bussmann (1988b), S. 47.

996 Bussmann (1987), S. 320.

Wiederaneignung der deutschen Schuld [wiederholte] die Auslöschung der europäischen Jüdinnen und Juden auf einer symbolischen Ebene.“⁹⁹⁷

Kunsthistorische Schlussstrichforderungen, wie Bussmann sie formulierte, standen im Einklang mit einer erinnerungskulturell ratifizierten positiven nationalen Identität. Neben einer zeitgenössischen Beschäftigung mit der Frage danach, wie ‚belastete‘ Werke aus der NS-Zeit ausgestellt werden können, ohne deren intendierte Wirkung zu perpetuieren, stehen sie exemplarisch für Normalisierungssehnüchte im westdeutschen Kunstfeld der Zeit und das Begehren nach einer positiven nationalen Identifikation. Anders als im Frankfurter Kunstverein 1974 fand eine Auseinandersetzung mit der Rolle von Antisemitismus dabei kaum bis gar nicht statt. Das gilt sowohl für die Hamburger Ausstellung als auch für die Berliner Schau oder den publizistischen Nachtrag von 1988.⁹⁹⁸ Vielmehr zeichnete sich dort eine vehemente Universalisierung des Antisemitismus ab, in deren Zuge die Shoah in den Hintergrund rückt und Jüdinnen und Juden als primäre Opfergruppe der nationalsozialistischen Vernichtungsaktionen oftmals unbenannt bleiben.

Die 1990er Jahre waren geprägt von gesellschaftlich-kulturellen Umwälzungen und geopolitischen Umstrukturierungen. Das Kunstfeld der 1990er Jahre zeichnete sich durch die Adaption von Praktiken, Prozessen und Themen kunstferner Bereiche aus. Im Anschluss an die sozialen Kämpfe der vorherigen Jahrzehnte um feministische Emanzipation oder die Rechte marginalisierter Gruppen wurden im Kunstraum vermehrt Fragen um Identität und Zugehörigkeit verhandelt, die mit Theorien aus den sich parallel entwickelnden Cultural Studies untermauert wurden.⁹⁹⁹ Vor allem jüngere Künstler:innen setzten vermehrt gesellschaftspolitische Schwerpunkte und sorgten mit einer „Kunst des Öffentlichen“¹⁰⁰⁰ für eine Repolitisierung des Kunstfelds. Im Zuge des Funktionswandels der Holocausterinnerung zur nationalen Selbstbeschreibung und -befragung nach der sogenannten Wiedervereinigung war eine zunehmende gesellschaftliche

997 Schneider (2025).

998 Vgl. Korn (2022), S. 210. Hier findet sich auch der Hinweis auf die Bewertung der Hamburger Ausstellung in der *jüdischen Allgemeinen*, mit der „gehäkelter, gepinselter und gebastelter Krimskrams in arroganter Kunstmarktgeilheit“ auf die Funktion, „allenfalls Insignien des millionenfachen Massenmordes zu einer Normalität als Dekorationsstaffage des alltäglichen Antisemitismus und/oder Faschismus zu verhelfen“, bezogen wurde.

999 Siehe Schade/Wenk (2011).

1000 Gockel (1998), S. 489; siehe ausführlich dazu Zanichelli (2015).

Aufmerksamkeit für NS-Verbrechen zu beobachten, unter anderem durch Spielfilme wie *Schindlers Liste* von 1993: „Zu Zehntausenden strömen Jugendlichen in Steven Spielbergs ‚Holocaust-Epos‘“, schrieb etwa *Der Spiegel* 1994.¹⁰⁰¹ Der Film, der anders als die Fernsehserie *Holocaust* im Kino angeschaut werden konnte, wurde in vielen deutschen Schulen Hauptthema im Geschichtsunterricht. Er reproduzierte zwar auch die Figur des ‚guten Deutschen‘, mit dem zu identifizieren dem deutschen Publikum eine Entlastung von kollektiv- oder familienbiografisch tradiertter Schuld- oder Schamempfindung bzw. von Verstrickungen in den Nationalsozialismus erlaubte oder auch eine erinnerungskulturelle Normierung mit Blick auf Verantwortung oder Lernen gestattete. Entgegen der gängigen deutschen Opfererzählung warf die Hollywood-Produktion aber auch die Frage danach auf, welche Möglichkeiten zum spontanen oder organisierten Widerstand es im NS-Regime für Einzelne trotz allem gegeben hatte.¹⁰⁰²

Die Erinnerungskultur hatte einen (staatlich) organisierten und geformten Ausdruck erhalten, und ihr ritualisierter Charakter im Gedenken als Verankerung der Vergangenheit in der Gegenwart trat deutlich hervor. Das kollektive Erinnern in seiner kulturellen Formung richtete sich damit wesentlich am Holocaust aus, im Gegensatz zur langen Tradition von De-Thematisierung, Schlussstrichmentalität und Erinnerungsabwehr. Mahnmale und Gedenkstätten zur Erinnerung an die nationalsozialistischen Massenverbrechen waren in den NS-Nachfolgestaaten wie auch in Österreich lange umstritten und mussten erkämpft werden. „Es waren die Überlebenden“, betont Sonja Klenk, „die direkt nach Kriegsende Gedenktafeln und Mahnmale errichteten, die im Laufe der nächsten Jahrzehnte verfielen und wieder vergessen wurden.“¹⁰⁰³ Erst allmählich wurden in den späten 1970er Jahren offizielle Gedenkveranstaltungen initiiert und ab den 1980er Jahren vermehrt staatlich geförderte Denkmalprojekte realisiert. „Die Anfänge der Gedenkästhetik sind dabei zumeist von einer monolithischen und blockartigen Formensprache und einer figürlichen Schmerzenssymbolik geprägt“, schreiben Katharina Morawek und Nora Sternfeld, und weiter:

Der Kampf um die Erinnerung äußert sich in modernistischen Monumenten, die die Tatsache des Überlebens thematisieren, das Trauern um die Ermordeten materialisieren, die Verfolgten als Subjekte würdigen und den Sieg der Moderne zum Ausdruck bringen wollen. Es ging also

1001 *Der Spiegel* (1994).

1002 Siehe dazu auch Arendt (2018).

1003 Vgl. Klenk (2006), S. 8, hier zit. nach Sternfeld (2018), S. 42.

zunächst um eine ‚Setzung‘ als Geste der Überlebenden, die nicht selten mit geschichtspolitischen Kämpfen verbunden war.¹⁰⁰⁴

Die Erinnerung wurde erkämpft, ihre staatliche Anerkennung kann unter diesen Vorzeichen als politische Errungenschaft verstanden werden. Jedoch wurden Gedenkprojekte vermehrt zu einem regelrechten „Vorzeigethema“¹⁰⁰⁵ einer ‚wiedergutgewordenen‘ deutschen Nation. Dieses Moment verweist auf die Geltung des Stellenwerts der nationalen Selbstbeschreibung und -befragung anhand des Holocaust, also auf die erinnerungsbaasierte Kollektividentitätskonstruktion am Lern- und Läuterungsmotiv.¹⁰⁰⁶

Der Entwurf von Jochen und Esther-Shalev-Gerz für das *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte* (1986–1993) in Hamburg-Harburg wird bisweilen als instruktiv für künstlerische Erinnerungspraktiken betrachtet, die sich vom Entlastungsnarrativ der postnazistischen Gesellschaft durch eine auf Reflexion zielende Gestaltungspraxis absetzen.¹⁰⁰⁷ Mit einem Griffel konnten sich Passant:innen in die stahlverkleidete Oberfläche einer zwölf Meter hohen Stele einschreiben, die nach und nach in den Boden abgesenkt wurde.¹⁰⁰⁸ Gleichwohl deutet sich ein verallgemeinerndes Geschichtsbild an, wie es dem Narrativ des verallgemeinerten Opferkollektivs entspricht, das unter anderem mit der Eröffnung der Neuen Wache als „Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft“¹⁰⁰⁹ 1993 ins nationale Gedenken überführt wurde.

In seinem 1992 veröffentlichten Aufsatz *The Counter Monument. Memory against itself in Germany Today* analysiert der US-amerikanische Sprachwissenschaftler James Edward Young die zunehmende Selbstreflexion der Bundesrepublik Deutschland im Umgang mit den Verbrechen des Nationalsozialismus. Young interpretiert diese Entwicklung als Ausdruck einer spezifischen Form des Erinnerns, bei der Denkmäler nicht mehr allein der Repräsentation dienen, sondern kritisch auf das eigene Gedächtnis und die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verweisen:¹⁰¹⁰ „Germany’s ongoing *Denkmal-Arbeit*“, konstatiert Young, „simultaneously

1004 Sternfeld/Morawek (2011), hier zit. nach Sternfeld (2018), S. 42.

1005 Sternfeld (2018), S. 45.

1006 Vgl. Meseth (2005).

1007 Naß (2023), S. 64.

1008 Siehe Kunst@SH (o. J.); Tomberger (2007); Naß (2023).

1009 Protokoll Inland der Bundesregierung (o. J.).

1010 Naß (2023), S. 64.

displaces and constitutes the object of memory.“¹⁰¹¹ Michael Diers schreibt Denkmälern, die er wie etwa das Harburger Mahnmal als ephemere versteht, eine dialektische Hinwendung zum rituellen Erinnern zu, aus der er einen Bruch mit dem traditionellen Denkmalfetischismus ableitet.¹⁰¹²

1992 wurde ein von Gunter Demnig entwickeltes Konzept von der Kölner Stadtverwaltung angenommen, das die Verlegung kleinformatiger, in Gehwege eingelassener Gedenksteine vor den ehemaligen Wohnorten jüdischer NS-Opfer vorsah.¹⁰¹³ Die Idee für diese „Stolpersteine“ wurde bald auch von anderen Städten übernommen.¹⁰¹⁴ Heute gilt das Projekt der Stolpersteine als größtes dezentrales Mahnmal weltweit, obgleich die Miniaturdenkmale von manchen auch als Demütigung der Opfer betrachtet werden. Auf Wunsch der Israelitischen Kultusgemeinde in München und ihrer Präsidentin Charlotte Knobloch gibt es in München beispielsweise bis heute keine Stolpersteine, wie Jens Jessen in der Zeit berichtete.¹⁰¹⁵ Zu groß sind die Bedenken gegenüber einem Mahnmal am Boden, wo die Steine „bewusst oder leichtfertig mit Füßen getreten, beschmiert, mit Exkrementen von Hunden beschmutzt, geklaut, beschädigt“ werden.¹⁰¹⁶ Dazu kommen Vandalismusattacken, die tatsächlich immer wieder und auch gerade nach dem 7. Oktober zunehmend stattgefunden haben.

Im November 1989 war auf Initiative der Journalistin Lea Rosh und des Historikers Eberhard Jäckel der *Förderkreis zur Errichtung eines Denkmals für die ermordeten Juden Europas e. V.* entstanden, der ein Denkmal im Zentrum Berlins forderte. Die Stadt entwickelte sich in den 1990er Jahren zu einem zentralen Ort für deutsche Erinnerungspolitik. Das Mahnmal-Projekt fand breite Unterstützung, wurde aber von Beginn an auch scharf kritisiert. Befürchtungen betrafen vor allem ein (weiteres) Auslagern und damit ein Abschließen von Erinnerung in Form eines klassischen Monuments. Das, so die Sorge, würde die ‚Wunde‘ verschließen, die der eliminatorische Antisemitismus hinterlassen hatte, und die nazistische Gewalt ein zweites Mal unsichtbar machen – wobei sich diese ‚Wunde‘ im Laufe der 1980er Jahre ohnehin zu einer „symbolischen Wunde des nationalen Körpers“¹⁰¹⁷ entwickelt hatte, die eine „Wir-Gemeinschaft nicht verfolgt,

1011 Young (1992), S. 269.

1012 Diers (1993), S. 7; vgl. Naß (2023), S. 64.

1013 Vgl. Volkov (2022), S. 289.

1014 Demnig (2025).

1015 Jessen (2014).

1016 Knobloch, zit. nach Jessen (2014).

1017 Tomberger (2007), S. 312.

nichtjüdischer Deutscher“ konstruierte, wie Corinna Tomberger mit Blick auf Mahnmale angemerkt hat.

In diesem Sinne hatte Siegfried Gohr im Katalog der „Deutschlandbilder“, darauf weist Feldhaus hin, „die ‚Wunde‘ als Leitmotiv der deutschen Kunst bestimmt und den deutschen Künstler von Dürer bis Beuys als den an Gesellschaft und Politik Leidenden stilisiert.“¹⁰¹⁸ Mit Blick auf das geplante Holocaust-Mahnmal in Berlin würde das dem Versuch gleichkommen, nach der Wiedervereinigung der beiden NS-Nachfolgestaaten einen Schlusstrich unter die Beschäftigung mit den nationalsozialistischen Verbrechen ziehen zu können, und damit letztlich, so schrieb *Die Zeit*, „unter Verwendung einer Formulierung von Ralph Giordano, ein Monument der ‚zweiten Schuld‘“¹⁰¹⁹ bedeuten. 1995 wurde ein offener Wettbewerb für die Gestaltung des Mahnmals ausgeschrieben, bei dem zunächst kein Entwurf überzeugen konnte und der im Anschluss an ältere Debatten um eine Darstellbarkeit des Holocaust zu heftigen Diskussionen insbesondere darüber führte, ob ein Holocaust-Denkmal die Namen von Opfern enthalten oder eine abstrakte Form annehmen sollte.

Im selben Jahr hatte die Wehrmachtsausstellung des von Jan Philipp Reemtsma gegründeten Hamburger Instituts für Sozialforschung für Aufsehen gesorgt. Ab 1995 präsentierte die Wanderausstellung in 34 Städten in Deutschland und Österreich unter dem Titel *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–44* Dokumente und Verbrechen der Wehrmacht und führte erstmals (50 Jahre nach dem Ende des Kriegs) die Gräueltaten der deutschen Armee im Zweiten Weltkrieg in diesem Maßstab der Öffentlichkeit vor Augen: Eine Vielzahl von Dokumenten und etwa 1.433 Fotografien erzählten von Raub und Plünderung in den besetzten Gebieten im Osten, vom Massenmord an der Zivilbevölkerung und von der Vernichtung von Kriegsgefangenen durch die Wehrmacht, von Holocaust und Porajmos. Die von Hannes Heer initiierte Wanderausstellung entfachte wegen ungenauer Bildunterschriften, vornehmlich aber wegen ihres Schwerpunktes, der auf der Beteiligung der Wehrmacht am Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion, am Holocaust und am Porajmos lag, heftige Kontroversen.¹⁰²⁰ Am 1. März 1997 fand in München eine Demonstration mit mehr als 5.000 Teilnehmenden gegen die Ausstellung statt – die bis dahin größte

1018 Feldhaus (2000), S. 76; siehe Gohr (1998),

1019 *Die Zeit* (1999), o. S.; Giordano (1998).

1020 Eine zweite, überarbeitete Version der Ausstellung war von 2001 bis 2004 unter dem Titel *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944* auf Tour. Siehe Hamburger Institut für Sozialforschung (1996, 2001).

von Neonazis organisierte Kundgebung in Deutschland seit 1945.¹⁰²¹ Die Filmemacherin Ruth Beckermann fertigte mit *Jenseits des Krieges* einen künstlerischen Kommentar zur Präsentation der Wehrmachtsausstellung in Wien 1996 an. Eindrücklich dokumentiert ihr Film die teils abwehrenden und relativierenden Reaktionen einzelner Besucher:innen, die sich oftmals als Unwissende oder Opfer inszenieren.¹⁰²²

Überhaupt waren die 1990er Jahre von grundlegenden Debatten über den Umgang mit Antisemitismus und Nationalsozialismus in Deutschland geprägt, die vielfach im kulturellen Feld stattfanden. An deren Ende stand unter anderem die Ausstellung *Die Gewalt der Kunst* (1999–2001) im Alten Museum Berlin. Sie war Teil der großangelegten Schau *Das 20. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland* an drei zentralen Museumsschauplätzen in Berlin und zeichnete sich durch den Versuch aus, Kunst aus der NS-Zeit kunsthistorisch einzuordnen und nicht als abgekapselte Epoche zu präsentieren. Allerdings akzentuierte sie dabei propagandistische Aspekte, wie Feldhaus darlegt: „Der massive Einsatz von Bildern heroischer Männlichkeit und naturhafter Weiblichkeit schien hier für eine Diskreditierung des Mythos zu genügen, ungeachtet dessen, daß die Tradition solcher Bilder weit vor die Zeit des Nationalsozialismus zurückreicht.“¹⁰²³ Antisemitismus spielte dementsprechend auch hier keine entscheidende Rolle.

Dabei hatte der US-amerikanische Soziologe und Politikwissenschaftler Daniel Goldhagen in seinem Buch *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche* 1996 öffentlichkeitswirksam die Frage danach aufgeworfen, wie viel Verantwortung die deutsche Bevölkerung am Holocaust hatte. Im eliminatorischen Antisemitismus machte er die Spezifik der Shoah aus und verdeutlichte, dass der Antisemitismus schon lange vor Hitler in der deutschen Gesellschaft verankert war. Das Buch wurde in Talkshows, Zeitungen und im Radio von einer breiten Öffentlichkeit diskutiert.¹⁰²⁴

1997 wurde dann ein neuer Wettbewerb für das Mahnmal in Berlin gestartet, bei dem der Entwurf des US-amerikanischen Architekten Peter Eisenman gewann. Sein Konzept sah ein Feld aus 2.711 Betonstelen unter-

1021 Volkov (2022), S. 288.

1022 Siehe Beckermann (o. J.).

1023 Feldhaus (2000), S. 78.

1024 Siehe Goldhagen (1996); zur Debatte u. a. Rensmann (2004); Jureit (2010); Salzborn (2020).

schiedlicher Höhe vor, durch das die Besucher:innen hindurchgehen können.

In seiner Dankesrede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels am 11. Oktober 1998 in der Frankfurter Paulskirche charakterisierte Martin Walser das Holocaust-Mahnmal als „Monumentalisierung der Schande“¹⁰²⁵ – eine Aussage, die er in einem Jahr tätigte, in dem deutschlandweit mindestens 34 jüdische Friedhöfe geschändet wurden.¹⁰²⁶ Die Rede wurde vielfach als Ausdruck einer antisemitischen Entlastungs- bzw. Normalisierungsvision und von Schuldabwehr kritisiert.¹⁰²⁷ Die „Dauerpräsentation“¹⁰²⁸ des Holocausts habe dazu geführt, dass selbst er angefangen habe wegzuschauen. Mit ihr solle den Deutschen eingeredet werden, sie seien nicht normal. Auschwitz eignet sich Walser zufolge nicht dafür, „Drohrou-tine zu werden, jederzeit einsetzbares Einschüchterungsmittel oder Morale-keule oder auch nur Pflichtübung“¹⁰²⁹. Mit einem implizierten Rekurs auf Ernst Jüngers Rede von den „Anbräunern“ im Jahr 1982 beschwor Walser eine vermeintliche „Moralpistole“ von „Meinungssoldaten“ herauf und sprach sich gegen einen „fußballfeldgroßen Alptraum“ aus, womit er das geplante Mahnmal meinte.¹⁰³⁰ Durch eine Anspielung auf Hannah Arendts Beschreibung der Banalität des Bösen verglich er diejenigen, die sich für das Mahnmal einsetzten, implizit mit Adolf Eichmann: „Wahrscheinlich gibt es auch eine Banalität des Guten.“¹⁰³¹ Das Publikum reagierte, indem es aufstand und applaudierte. Der damalige Präsident des Zentralrats der Juden, Ignatz Bubis, verweigerte den Applaus als einer der wenigen und bezeichnete Walsers Rede als „geistige Brandstiftung.“¹⁰³² Teils wird die Kritik an Walsers Rede als Überreaktion einer übersteuernden erinnerungs-kulturellen Normierung verhandelt, wobei seine Rede mit Widersprüchen der Erinnerungskultur, einer Kritik am ritualisierten Ausdruck eines opfer-identifizierenden Erinnerns, gar mit einer darin begründeten Hinwendung zu jüdischen NS-Opfern als moralisch nobilitiertes Manöver zur De-The-

1025 Walser (1998), S. 5.

1026 Steinke 2020, S. 197.

1027 Exemplarisch: Brede (2000); Rensmann (2004), S. 350 ff.; Salzborn (2010), S. 207 ff.; Schwarz-Friesel/Reinharz (2012), S. 101.

1028 Walser zit. nach Steinke 2020, S. 197.

1029 Ebd.

1030 Ebd.

1031 Ebd.

1032 Siehe taz (1998); Hahn (2007).

omatisierung familien- oder kollektivbiografischer Verstrickungen oder einer nationalen Katharsis in Zusammenhang gebracht wird.¹⁰³³

Als übersteigerte Variante des opferidentifizierenden Erinnerns fand zuvor mit dem Fall des vorgeblichen Holocaustüberlebenden Benjamin Wilkomirski, eine vom Schweizer Bruno Grosjean, heute Dössekker, erdachte Figur und Biografie, eine projektive Aneignung und Stilisierung jüdischer Opferidentität öffentlichen Ausdruck. 1995 veröffentlichte Grosjean die fiktiven *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* als Zeugnis seines Erlebens des Holocaust. Das Buch fand Anklang, und Grosjean übernahm mit seiner Legende als Holocaustüberlebender die Rolle als Experte und Zeitzeuge.¹⁰³⁴ Diese Form der Marginalisierung von Jüdinnen und Juden durch Identitätsschwindel, durch die Aneignung einer fiktionalen Identität und eines am Holocaust idealisierten Sprechorts – das „Wilkomirski Syndrom“ – hat bis in die jüngste Vergangenheit seine Fortsetzung in Deutschland gefunden.¹⁰³⁵

Walser aber untermauerte die Forderungen nach einem Schlussstrich und „verschob die Grenzen des Sagbaren“, schreibt die Autorin und Dramaturgin Stella Leder, „nach rechts.“¹⁰³⁶ Unter anderem schuf er einen vermeintlich intellektuellen Bezugsrahmen der lang tradierten Selbstviktimsierungsmentalität und damit ein kulturelles Fundament für die populistischen Diskurse darüber, dass man endlich der deutschen Opfer gedenken solle, insbesondere der Bombardierten und Vertriebenen.¹⁰³⁷ Sie wurden in

1033 Exemplarisch Jureit (2010); Brockhaus (2012).

1034 Vgl. Jureit (2010); Assmann (2006), S. 144.

1035 Exemplarisch der Fall Wolfgang Seibert, der bis 2018, als *Spiegel*-Recherchen nachwiesen, dass er weder jüdisch noch Nachfahre einer Auschwitz-Überlebenden war, 15 Jahre lang als Vorsitzender der jüdischen Gemeinde Pinneberg und als deren durchaus medial rezipierter Repräsentant an der Schnittstelle zu linken Bewegungen agiert hatte (vgl. Spohr/Böckmann 2023); der Fall Moshe Peter Loth, der 2019 im Prozess gegen einen ehemaligen Wachmann des KZ Stutthof als Nebenkläger auftrat, dem Angeklagte Bruno D. seine Vergebung aussprach und ihn weinend umarmte, aber Recherchen des Spiegels zufolge weder jüdisch war noch im KZ geboren worden war, wie er angab (vgl. Der Spiegel 2019b); der Fall der Historikerin Marie Sophie Hingst, die sich als Jüdin und Holocaustüberlebende ausgab und nach medialer Thematisierung ihres Schwindels im Jahr 2019 Suizid beging (siehe Palmer 2019); der Fall Fabian Wolff (2021), der als vorgeblicher Jude den vielbeachteten Essay *Nur in Deutschland* über jüdische Identität in Deutschland und Antisemitismus verfasste, als solcher eine betont „israelkritische“ Haltung einnahm und den Israelboykott verteidigte, bis 2023 öffentlich gemacht wurde, dass Wolff nicht jüdisch ist (vgl. Engel 2023).

1036 Leder (2018).

1037 Ebd.; siehe Winter (2016); Salzborn (2020).

eine Konkurrenz zu den Opfern des Nationalsozialismus gerückt, wie die Leiterin des Instituts für Neue Soziale Plastik betont, über die zu sprechen endlich Schluss sein sollte.¹⁰³⁸ Walsers Rede steckt zudem voller Andeutungen, die nicht ausgeführt werden, und Fragen, die Walser auch deshalb offenlassen kann, weil sie auf jahrzehntealte Erzählungen aus dem Fundus eines auf Legitimierung des Nationalsozialismus und auf Schuldabwehr ausgerichteten Antisemitismus referieren: „Wer sind die Menschen“, paraphrasiert dementsprechend Leder, „die den Holocaust instrumentalisieren, ihn für ihre politischen Interessen missbrauchen und die Deutschen damit geißeln?“¹⁰³⁹ Matthias N. Lorenz hat indes den Fokus auf Walsers schriftstellerisches Werk gelegt und darin Spuren des später in seiner öffentlichen Positionierung verbrieften Ressentiments und literarischen Antisemitismus rekonstruiert.¹⁰⁴⁰

Im *Spiegel* stimmte Rudolf Augstein den Aussagen Walsers zu. Schon 1981 hatte der Chefredakteur die israelische Intervention im Libanon zynisch mit folgender Holocaustrelativierung kommentiert: „Wie die Juden Opfer der deutschen Nazis waren, so sind die Araber nunmehr die Opfer der Israelis.“¹⁰⁴¹ Augstein konstatierte mit Blick auf das Mahnmal raunend, dass „dieses Schandmal gegen die Hauptstadt und das in Berlin sich neu formierende Deutschland gerichtet ist. Man wird es aber nicht wagen, so sehr die Muskeln auch schwellen, mit Rücksicht auf die New Yorker Presse und die Haifische im Anwaltsgewand, die Mitte Berlins freizuhalten von solch einer Monstrosität.“¹⁰⁴²

Mit einem Beschluss des Deutschen Bundestags fiel 1999 nach langen Debatten die endgültige Entscheidung für Eisenmans Mahnmalkonzept. Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas wurde im Mai 2005 eingeweiht und gehört heute zu den meistbesuchten Gedenkstätten Deutschlands. Es steht im Spannungsverhältnis von erinnerungskultureller Errungenschaft einerseits und einer Nationalisierung der Holocausterinnerung sowie ihrer instrumentellen Wendung auf das nationale Selbstbild andererseits.¹⁰⁴³ Zugleich bewegt es sich zwischen der Banalisierung des Holocausterinnerns, wie sie bereits in Gerhard Schröders 1998 geäußelter Vision

1038 Leder (2018).

1039 Ebd.

1040 Lorenz (2005).

1041 Augstein (1988).

1042 Augstein (1998).

1043 Vgl. Meseth (2005); Jureit (2010).

eines Ortes, „an den man gerne geht“¹⁰⁴⁴, zum Ausdruck kam, und der fortgesetzten Erinnerungsabwehr im Gewand der Rehabilitation deutscher Geschichte.¹⁰⁴⁵ Für Letztere steht exemplarisch der rechtsextreme AfD-Politiker Björn Höcke, der das Denkmal für die ermordeten Juden Europas 2017 in Anlehnung an Walser, Augstein und andere als „Denkmal der Schande“ bezeichnete und den „Gemütszustand eines total besieigten Volkes“ monierte.¹⁰⁴⁶

Mit dem Denkmal in Berlin gelang es der Bundesrepublik, so betont Sternfeld, ein „Pathos der negativen Erinnerung in einen Tourismusfaktor umzuwandeln.“¹⁰⁴⁷ Als urbanes Großprojekt stehe das Mahnmal für eine „Glättung der negativen Erinnerung“¹⁰⁴⁸, die Eike Geisel treffend als eine „Wiedergutwerdung der Deutschen“¹⁰⁴⁹ beschrieben hat. Morawek und Sternfeld gehen in diesem Sinne davon aus, dass „Beton [...] hier allerdings auch zum stylischen Material eines neuen Deutschen ‚Erinnerungsstolzes‘ [wird] – und die omnipräsente ‚Stele‘ der 2000er-Jahre zu dessen Form.“¹⁰⁵⁰ Die instrumentelle Wendung der Holocausterinnerung hin zum nationalen Selbstbild als Ausdruck des erinnerungskulturellen Lern- und Läuterungsmotivs kommt instruktiv in Eberhard Jäckels Aussage beim Festakt anlässlich des fünfjährigen Bestehens des Denkmals am 10. Mai 2010 zum Vorschein: „In anderen Ländern beneiden manche die Deutschen um dieses Denkmal. Wir können wieder aufrecht gehen, weil wir aufrichtig waren. Das ist der Sinn des Denkmals, und das feiern wir.“¹⁰⁵¹

1044 Zitiert nach Jureit (2010), S. 36.

1045 Auf eine Kritik dieser Banalisierung in Form einer Lebenswelt- und Alltagsintegration des Holocaust und ihrer Verdichtung zum Spaßerlebnis war die Aktion „Yoloocaust“ des Künstlers Shahak Shapira (2017) im Jahr 2017 angelegt. Der Titel ist eine Komposition des Akronyms „Yolo“ („You only live once“) als Sentenz eines Spaßerlebens und des Begriffs Holocaust. Die Verbindung wird visuell durch die Gegenüberstellung von Fotografien, auf denen Besucher:innen des Holocaustdenkmals posierend das Spaßerleben inszenieren, und Fotografien aus Konzentrationslagern hergestellt.

1046 Höcke (2017); siehe Winter (2021).

1047 Sternfeld (2018), S. 45.

1048 Ebd.

1049 Siehe Essaysammlung Geisel (2015).

1050 Morawek, Sternfeld (2011).

1051 Zit. nach Breuer (2014), S. 46; siehe auch Winter (2021). Hier wird die Restitution moralischer Integrität reklamiert, was auf die Tradierung einer Idealisierung der Eigenschaft, anständig geblieben zu sein, im Nationalsozialismus und im postnationalsozialistischen Deutschland verweist. Siehe dazu Gross (2010); Bernstein (2023).

Die auf Eike Geisel zurückgehende Wendung von der Erinnerung als der höchsten Form des Vergessens beschreibt diese von ihm vielfach seit den 1980er Jahren kritisierte erinnerungskulturell fundierte Geschichtsvergessenheit, ein Erinnern, das seinen Gegenstand im Gestus und Selbstbild der Erinnernden eskamotiert.¹⁰⁵² Erinnerungs- und Schuldabwehr haben damit eine Form angenommen, die, ausgehend von der kulturell fundierten Holocausterinnerung, zur Entfaltung gebracht wird und etwa in der Nicht-Entschädigung von ehemaligen Zwangsarbeiter:innen, den Kürzungen der Mittel für Gedenkstättenarbeit oder den in Altersarmut lebenden Shoahüberlebenden zum Ausdruck kommt.¹⁰⁵³

Die Divergenz zwischen erinnerungskulturellem Selbstbild und erinnerungskultureller Praxis ist auch in der Folgezeit im Zusammenhang mit einer Kluft zwischen einer zur nationalen Läuterung funktionalisierten Holocausterinnerung und dem davon unterschiedenen, auf die Verbrechen bzw. die Opfer selbst bezogenen Erinnern und Gedenken herausgestellt worden. 1996 schreibt Y. Michael Bodemann mit Blick darauf von einem „Gedächtnistheater“, eine Charakterisierung, die Max Czollek mit seinen Büchern jüngst auf die Gegenwart übertragen hat.¹⁰⁵⁴ Die Divergenz wird auch auf den Ritualisierungsgrad der Erinnerung und des Gedenkens, auf die Formalisierung, die Zeremonialisierung und eine daran verstetigte Distanzierung im Sinne einer lediglich deklamatorischen Emotionalität, leerer Gesten, bloßer Worthülsen und einer kathartischen Selbstbezogenheit zurückgeführt.¹⁰⁵⁵

In diesem Zusammenhang tritt insbesondere der scharfe Kontrast oder die Widersprüchlichkeit mit Blick auf Jüdinnen und Juden hervor, deren Erinnern – auch und insbesondere vor dem Hintergrund der Nachkommenschaft von Opfern und Überlebenden und der transgenerationalen Tradierung von Traumata – sich davon abhebt und nur schwerlich und mit Verletzungen damit zu vereinbaren ist.¹⁰⁵⁶ Der rituelle und formalisierte Charakter der Holocausterinnerung kann jedoch – insofern sie auf die kulturelle Gedächtnisformation oder einen mit der Nazizeit aus Täter:innen- und Mitläufer:innenperspektive verknüpften konjunktiven Erfahrungsraum und entsprechende Emotionen bezogen wird – als ihre Be-

1052 Geisel (2015), S. 39; siehe Variation als Titel bei Grigat u. a. (2023).

1053 Siehe Grigat u. a. (2023); Sternfeld (2025); Stöver (2024).

1054 Bodemann (1996); Czollek (2018, 2023).

1055 Zur Genese der Divergenz siehe Jureit (2010), S. 54 ff.; Schneider (2010); Brockhaus (2012); Assmann (2013); Benz (2025).

1056 Siehe Bodemann (1996); Grünberg (1997); Bernstein (2023); Czollek (2023).

dingung gelten und damit nicht durch Konkretisierung oder Authentifizierung im Sinne der Steigerung einer erinnerungskulturellen Verbindlichkeit gebrochen werden.¹⁰⁵⁷ Die die Verbindlichkeit steigernde Wendung gegen die Erinnerungskultur, gegen die Ritualisierung der Holocausterinnerung, lässt sich als kritisch-reflexives Momentum der (als defizitär kritisierten) erinnerungskulturellen Selbstbeschreibung zurechnen, zumal es spätestens mit der jüngeren Entwicklung von der Peripherie in Richtung Zentrum erinnerungskultureller Debatten gerückt ist.

4.11 Holocaustrelativierungen gegen ritualisiertes Gedenken

Gegen eine „Banalisierung der Erinnerung an den Holocaust“¹⁰⁵⁸ wollte sich 2006 nach eigenen Aussagen auch der spanische Künstler Santiago Sierra mit seiner Arbeit *245 Kubikmeter* wenden. Sierra, der für provokante Performances und Installationen bekannt ist, war eingeladen worden, die 1881 erbaute Synagoge in Stommeln, einem Stadtteil von Pulheim bei Köln, zu bespielen. Seit 1991 finden im ehemaligen Synagogengebäude von der Stadt Pulheim organisierte Ausstellungen von Gegenwartskünstler:innen statt, die, so heißt es, die Geschichte des Ortes reflektieren.¹⁰⁵⁹ 1938 konnte die Synagoge nur durch einen frühzeitig arrangierten Verkauf durch die Gemeinde an einen benachbarten Landwirt vor der Zerstörung bewahrt werden. Er nutzte das Gebäude als Schuppen. Bis 2019 zeigte dort jedes Jahr ein:e internationale:r Künstler:in eine ortsspezifische Arbeit. Vor Sierra stellten etwa Jannis Kounellis oder Sol Lewitt dort aus.

Sierra leitete für seinen Beitrag die Abgase von sechs Autos mit bis zu 80 Meter langen Schläuchen durch ein Fenster in die ehemalige Synagoge.¹⁰⁶⁰ Besucher:innen sollten den mit – einer tödlichen Dosis – Kohlenmonoxid gefüllten Raum jeden Sonntag mit einer Gasmaske und in Begleitung von Feuerwehrpersonal betreten können (Abb. 70).¹⁰⁶¹

1057 Siehe dazu etwa Jan Assmann (1988) bzw. Jureit (2010); Schneider (2010); Heyl (2010); Brockhaus (2012).

1058 Zit. nach Der Tagesspiegel (2006).

1059 Vgl. Synagoge Stommeln (2025).

1060 Siehe ausführlich Wienert (2015), S. 269 ff.

1061 Ebd.



Abbildung 70: Installationsansicht von Santiago Sierra: 245 Kubikmeter, 2006, Synagoge Stommeln

Unmittelbar nach der Eröffnung kam es zu heftigem Protest, wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* berichtete. Sie zitierte den Publizisten Ralph Giordano, der das Kunstprojekt als „Niedertracht sondergleichen“ bezeichnete und herausstellte, die Voraussetzung dafür sei gewesen, dass Sierra keine „innere Beziehung zu der Welt der Opfer“ habe.¹⁰⁶² Diese präzise Beobachtung, wenn die Nachkommen der Shoahüberlebenden sich in den auf die Shoah bezogenen Kunstwerken entweder gar nicht wiedererkennen oder diese als Hohn an Erinnerung ihrer Familienmitglieder auffassen, ist symptomatisch.¹⁰⁶³ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* kontrastierte überdies Reaktionen von Vertreter:innen jüdischer Verbände mit denen von Vertreter:innen der kommunalen Politik. Stephan J. Kramer, der damalige Generalsekretär des Zentralrats der Juden in Deutschland, und Uwe Neumärker, der damalige Geschäftsführer der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin, sprachen von einer Verletzung der Würde von Holocaustopfern und von Jüdinnen und Juden allgemein bzw. einer Geschmacklosigkeit.¹⁰⁶⁴ Davon, so geht aus dem Bericht der *Frankfurter*

1062 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2006a), zitiert nach ebd.

1063 Marcel Cohen (2014).

1064 Ebd.; siehe auch Wienert (2015), S. 272.

Allgemeinen Zeitung hervor, zeigte man sich in der kommunalen Politik irritiert. Der Bürgermeister wird mit den Worten zitiert, er habe eher aus „Täterkreisen“ mit Kritik gerechnet, und er verwies darauf, dass der Holocaust doch „offen benannt“ werde.¹⁰⁶⁵ Eine städtische Kulturmitarbeiterin wies darauf hin, dass „das Werk bei den Besuchern der früheren Synagoge tiefe Betroffenheit bis hin zu Tränen ausgelöst“¹⁰⁶⁶ habe: „Die Kammer provoziert die Reaktion, die jeder in sich hat!“, betonte sie.¹⁰⁶⁷ Deutlich wird, dass Jüdinnen und Juden durch die Relativierung ihrer Kritik als ‚Störenfriede‘ markiert und einer vermeintlich homogenen ‚deutschen Erinnerungsgemeinschaft‘ gegenübergestellt werden.¹⁰⁶⁸

Sierra ist dafür bekannt, mit seiner „Verunsicherung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, Kunst und Nichtkunst“, so Juliane Rebentisch, die Position der Zuschauer:innen „selbst zum Problem werden zu lassen. Der Betrachter oder Zuschauer ist hier Teil des Geschehens, ihm kommt mithin eine gewisse Mitverantwortung zu.“¹⁰⁶⁹ Die Aktion reproduzierte auf diese Weise das, wogegen sich der Künstler zu wenden vorgab: Den zu Teilnehmer:innen gewandelten Besucher:innen suggerierte Sierras Arbeit, nationalsozialistische Vergasungen und damit das Grauen des eliminatorischen Antisemitismus ‚nachvollziehbar‘, ‚erfahrbar‘ machen zu können.¹⁰⁷⁰ Diese inszenatorische Authentifizierungsambition banalisiert jedoch die Judenvernichtung zu einem Happening, das die opferidentifizierende Erinnerung konkretisiert, aber die Täterposition re-arrangiert, das heißt, sie wird zu einer Form der Habhaftwerdung von Erfahrung, die der Täterposition entspricht, aber in die Konzentrations- und Vernichtungslager und die (jüdischen) NS-Opfer hineinverlegt wird. Damit wird die anmaßende und die Opfer spottende Illusion eines Nachfühlers und Betroffenheit simuliert, was zur selbstnobilisierenden Würdigung in der Gegenwart einlädt.¹⁰⁷¹

Zum Ausdruck kommt das in dem Bericht einer Besucherin, wenn sie sagt: „Ich danke dem Künstler, daß er uns das zumutet.“¹⁰⁷² Die ältere

1065 Zit. nach Frankfurter Allgemeine Zeitung (2006a).

1066 Ebd.

1067 Ebd.

1068 Zur Rezeption in der Kunstkritik und der Öffentlichkeit weiterführend Wienert (2015), S. 273.

1069 Rebentisch (2014), S. 252.

1070 Vgl. Wienert (2015), S. 274.

1071 Zur Authentifizierung von Erinnerung durch (körperliche) Erfahrung siehe Wienert (2015), S. 274 f.

1072 Zit. nach Machnik/Jürgensonn (2006).

Frau führte zudem aus, sie habe sich spontan tief verneigen müssen.¹⁰⁷³ Ihr schien nicht aufzufallen, dass sie mit ihrem Besuch in der ehemaligen Synagoge keinesfalls die Position der Opfer eingenommen hatte, mit denen sich wohl der Großteil des Publikums unweigerlich zu identifizieren glaubte, sondern höchstens die der Täter: Nur sie konnten nach dem Besuch einer Gaskammer wieder lebend aus dieser herauskommen. Obgleich der Künstler sein Projekt mit dem Hinweis verteidigte, „keine Empathie mit den Opfern erreichen, sondern den Menschen einen Anstoß geben [zu wollen], an den eigenen Tod zu denken“¹⁰⁷⁴, fehlte der Installation in der Synagoge Stommeln die reflexive Distanz, das Wissen um die Unmöglichkeit, die Gräueltaten sinnlich zu vermitteln. Ob mit ihr die „Unbehaglichkeit einer Situation, welche die Sicherheit der Betrachter oder Zuschauerposition [...] in Frage stellt“¹⁰⁷⁵, inszeniert wurde, bleibt fraglich. Die Aktion wurde zunächst unterbrochen und auf Wunsch des Künstlers dann frühzeitig beendet.¹⁰⁷⁶

Schon 1991 verweigerte sich auch Georg Baselitz bei seiner Einladung in die Synagoge Stommeln, „dem in Verbindung mit jüngerer deutscher Geschichte allzu oft zum Reflex verkümmerten Betroffenheitsgestus“¹⁰⁷⁷ nachzukommen. „Dem Rot der Fenster und dem beinahe schwarzen Thora-Schrein“¹⁰⁷⁸ stellte er eine einzelne Holzskulptur in leuchtendem Gelb zur Seite. Kurz nach der Wiedervereinigung beschwor Baselitz mit seiner Installation *Nicht nee nee nee nicht nicht (Das Bein)* auf diese Weise Assoziationen an die deutsche Nationalflagge in einer Zeit herauf, die, ob der sich in ganz Deutschland bahnbrechenden rechtsextremen Gewalt, heute häufig als Baseballschlägerjahre bezeichnet wird. Georg Baselitz habe, so heißt es in der Beschreibung, „indirekt auf die Institutionalisierung der Betroffenheit und Scham und die Vereinnahmung der Kunst durch gesellschaftliches und/oder politisches Wollen [reagiert].“¹⁰⁷⁹ Diese deprivierende Selbstwahrnehmung und die daraus hergeleitete Dringlichkeit zur Rehabilitation oder Entgrenzung des Nationalstolzes wurden im Jahr der schweren rassistischen Ausschreitungen in Hoyerswerda und ein Jahr vor den rassistischen Angriffen in Rostock-Lichtenhagen 1992 – Neonazis griffen unter

1073 Ebd.

1074 Frankfurt Allgemeine Zeitung (2006b).

1075 Rebentisch (2014), S. 253.

1076 Siehe Der Tagesspiegel (2006); Rebentisch (2013), S. 76.

1077 Synagoge Stommeln (1991).

1078 Ebd.

1079 Ebd.

dem Applaus von bis zu 3.000 Zuschauer:innen ein Wohnheim an, in dem vietnamesische Vertragsarbeiter:innen lebten, und setzen es in Brand – bekundet.¹⁰⁸⁰ Diese Selbstwahrnehmung und dieser Rehabilitierungswunsch können auch als Ausdruck der Sehnsucht danach gelten, gegenüber den Opfern der Judenvernichtung und ihren Hinterbliebenen endlich keine Scham oder Schuld mehr empfinden zu müssen, also als Ausdruck einer kollektiv tradierten Empfindung und ihrer Abwehr in der Form, sich von der NS-Geschichte nicht weiter kleinhalten und sich von der an der NS-Geschichte hergeleiteten Deprivationsempfindung emanzipieren zu wollen.

Offen bleibt in jedem Fall sowohl bei Santiago Sierra als auch bei Georg Baselitz die Frage danach, weshalb gerade sie sich dazu befähigt sehen, über die Grenzen von Erinnerung zu entscheiden. Beide Arbeiten sind freilich Ergebnisse bewusster Provokationen. Sie erweisen sich zugleich als Kehrseite einer spezifischen Unbedarftheit, mit der sich Künstler:innen dem Holocaust ab den späten 1990er Jahren als bloßem Stoff und gestalterischem Material widmeten. In einer Buchbesprechung von Eike Geisels *Triumph des guten Willens* für *Kunstforum International* hebt der Rezensent Matthias Reichelt das am Beispiel einer Künstlerin hervor, die auf die Frage „Hatten Sie keinen Bammel vor so einem großen Thema?“ geantwortet habe: „Nein, ich habe schon lange keine Angst mehr in architektonischer Hinsicht. Entweder fällt mir was ein oder nicht. Dabei ist es völlig egal, ob die Aufgabe ein Kindergarten oder ein Mahnmal ist.“¹⁰⁸¹

Unabhängig von ihrer Form setze jede ästhetische Auseinandersetzung mit Holocaust und Nationalsozialismus jedoch „eine eingehende Beschäftigung mit der Nachkriegssituation und der deutschen Amnesie voraus“¹⁰⁸², betont Reichelt. Dass dies in der deutschen Nachkriegsgesellschaft allzu häufig nicht gegeben ist, demonstrierte wiederum Sierra selbst: In seinem Statement auf der Homepage des Ausstellungsorts schreibt er, unzählige Juden seien im 20. Jahrhundert allein deshalb brutal ermordet worden, „um ihnen ihren Besitz zu rauben.“¹⁰⁸³ Zwar spielt der Aspekt der Bereicherung im Kontext nationalsozialistischer ‚Arisierungs‘-Strategien eine wichtige Rolle, wie etwa die breiten Recherchen des Historikers Götz Aly aufgezeigt haben.¹⁰⁸⁴ Zahlreiche Studien aus dem Feld der Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, insbesondere aus jüdischem

1080 Siehe dazu Salzborn (2023); Lorenz (2025).

1081 Reichelt (2008), S. 497.

1082 Ebd.

1083 Sierra (2006).

1084 Aly (2005).

Besitz, haben seit der Jahrtausendwende zudem deutlich gemacht, dass dies gerade auch für das Kunstfeld gilt.¹⁰⁸⁵ Sierra erkennt hier aber das Spezifikum des Holocausts, dass er nicht funktional erklärt werden kann, sondern Vernichtung um der Vernichtung willen war.¹⁰⁸⁶ Sierras Aussage erlaubte es dem Künstler wiederum, seine Arbeit nicht explizit den ermordeten europäischen Jüdinnen und Juden zu widmen, sondern „allen Opfern und jedem einzelnen Opfer von Staatsmacht und Kapital“¹⁰⁸⁷. Eine solche Universalisierung des Holocaust durch Künstler:innen, die mitunter selbst Nachkommen von Tätern und Mitläufern sind bzw. in deren gesellschaftlichem Umfeld in Deutschland arbeiten, reiht ihn schlicht in eine lange Abfolge von Gewaltgeschichten ein.

Bereits 1999 entstand das Video *Fangen* (poln. Original: *Berek*) von Artur Żmijewski, einem „hauptberuflichen Tabubrecher des Kunstbetriebs“¹⁰⁸⁸. Der kurze Clip zeigt acht Erwachsene unterschiedlichen Alters, die nackt in einem Keller stehen. Nach kurzer Verlegenheit beginnen sie Fangen zu spielen. Sie springen auch dann noch fröhlich hintereinander her, als sie sich plötzlich in einem ebenfalls fensterlosen Raum mit unverputzten, fleckigen Wänden wiederfinden: einer ehemaligen Gaskammer. Einige der Personen sind augenscheinlich bereits sehr alt, sodass es Betrachter:innen unweigerlich möglich erscheint, dass sie die Zeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung miterlebt haben. Das Video, das mehrfach als gezielte Provokation des polnischen Künstlers kritisiert wurde, verhandelt auf diese Weise Fragen nach der Vermittelbarkeit des Holocaust.¹⁰⁸⁹ Wie lässt sich vom Grauen des eliminatorischen Antisemitismus erzählen, wie das Unvorstellbar verbildlichen, wie Erinnerung konservieren?

Um die Jahrtausendwende herum schienen diese Fragen umso dringlicher zu werden, je weniger Zeitzeug:innen noch am Leben waren. Żmijewski spielt mit dem Unbehagen, dass sich beim Anblick der nackten, herumtollenden Alten in der Gaskammer unweigerlich einstellt. Dieses Spiel kann als Relativierung gesehen werden, ist aber auch eine ästhetische Verhandlung der Mittel des Gedenkens, ihrer Irritation und Authentifizie-

1085 Beispielhaft dafür steht der Fall Gurlitt, in dessen Rahmen 2012 rund 1.280 Kunstwerke aus der Sammlung des Kunsthändlers Cornelius Gurlitt aufgrund des Verdachts beschlagnahmt wurden, dass es sich bei ihnen um Raubgut aus der NS-Zeit handelte; siehe dazu Reinhardt (2022).

1086 Siehe Postone (1991), Friedländer (1999).

1087 Sierra (2006).

1088 Müller (2012).

1089 Vgl. Braun (2015); Wienert (2015).

rung.¹⁰⁹⁰ Was macht man beispielsweise an Orten wie KZ-Gedenkstätten, an denen man eigentlich nur befangen sein darf? Das Video kann so auch als Versuch verstanden werden, implizite Prämissen von Gedenkroutinen im Zusammenhang mit einem musealisierten ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslager und bei zunehmender Bezugslosigkeit der nachfolgenden Generationen zu hinterfragen. „Der Künstler selbst nennt als Anstoß der Arbeit seinen Auschwitz-Besuch als Aushilfslehrer“, heißt es in einem Artikel der *taz*. „Seine Schüler verstanden nicht, wo sie sich befanden, rannten in den Todeszellen herum und rissen Witze. Gleichzeitig beobachtete er israelische Schüler:innen, die in den Gaskammern Fotos voneinander machten.“¹⁰⁹¹ Dass die Orte der Vernichtung für jüdische Israelis zugleich Orte des Überlebens und des „Ja-Sagens zum Leben“ sind – um mit Viktor Frankl zu sprechen –, wird häufig nicht erkannt.¹⁰⁹² Stattdessen werden immer wieder Vorwürfe erhoben, Israelis könnten sich an den Vernichtungsorten nicht ‚angemessen‘ verhalten, seien mit großen israelischen Flaggen präsent oder zu laut.

2004 filmte Żmijewski für die Videoarbeit *80064* wiederum den ehemaligen KZ-Insassen Josef Tarnawa dabei, wie er sich die verblässende Nummer auf seinem Arm etwa 60 Jahre später in einem Studio erneut tätowieren lässt. In Żmijewskis Film dreht und windet sich der 92-Jährige Tarnawa ob dieser retraumatisierenden Erfahrung. Was Żmijewski „mit seinem kaltherzigen Kalkül“¹⁰⁹³ deutlich macht, ist zwar, dass es heute eben nur ein Tattoo ist und keine Häftlingsnummer mehr. Trotz ihrer Absicht, Erinnerungsroutinen zu irritieren und die Erinnerung an Vernichtung und (un-darstellbaren) Schrecken und Leid zu re-figurieren, erhalten Żmijewskis Arbeiten vor dem Hintergrund eines (jüdische) NS-Opfer objektivierenden Blicks und eines gegen sie gewandten zynischen Kalküls einen verletzenden Charakter. Brigitte Werneburg schreibt von einem „Missbrauch von Missbrauchsopfern.“¹⁰⁹⁴ Sie zitiert den Künstler mit den Worten: „Ja, es war keine demokratische Diskussion“, „ich habe den Mann genötigt und missbraucht. Ich wollte ihn noch mal zum Opfer machen, um diesen Moment zu beobachten, in dem er zustimmt, Opfer zu sein.“¹⁰⁹⁵

1090 Siehe Wienert (2015), S. 273 ff.

1091 Werneburg (2011).

1092 Frankl (2008).

1093 Werneburg (2011).

1094 Ebd.

1095 Żmijewski, hier zit. nach Werneburg (2011).

Fangen rühmte Żmijewski als gegen eine „konventionelle Art des Gedenkens“¹⁰⁹⁶ gerichtete Arbeit. Die Nähe zum Vorwurf der Holocaustrelativierung als ein Spiel mit dem ‚ultimativen Bösen‘ schien für ihn ebenso eine Strategie der Provokation im Sinnhorizont der Konkretisierung von Erinnerungskultur zu sein wie für Santiago Sierra, worauf Annika Wienert hingewiesen hat.¹⁰⁹⁷ Zum Skandal wurde Żmijewskis Video erstmals, als es 2011 aus der deutsch-polnischen Ausstellung *Tür an Tür* des Berliner Gropius-Baus entfernte wurde. Besucher:innen sollen sich beschwert haben. Dieser Rausschmiss zog die Frage nach sich, was Kunst dürfe und was nicht, und war keinesfalls zum Nachteil des Künstlers.¹⁰⁹⁸

Żmijewskis Beispiel verdeutlicht eine spezifische Aufmerksamkeitsökonomie in der Gegenwartskunst, in der Antisemitismus, NS-Vergleiche oder Holocaustrelativierungen eine entscheidende Rolle spielen – gerade in Deutschland: Die Mechanismen zur Vermarktung eines Werkes funktionieren so, das heben Dana von Suffrin und Jonathan Guggenberger in einem Text über Antisemitismus in Literatur und bildender Kunst hervor, dass beide Bereiche heute „Markt- und Netzwerke über Persönlichkeit, Präsenz in klassischen wie in sozialen Medien und die permanente Positionierung und Selbstinszenierung als politischer Akteur [generieren].“¹⁰⁹⁹ Die vermeintliche Zensur, die Żmijewski 2011 ob seines „Kokettierens mit dem Ungeheuerlichen“¹¹⁰⁰ erfuhr, war in diesem Sinne vor allem ein PR-Schub für die 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, die vom 27. April bis zum 1. Juli 2012 zu sehen war und die Żmijewski als Leiter verantwortete. Häufig wurde in Rezensionen der Biennale-Ausstellungen dann auch auf den über zwölf Jahre alten Clip verwiesen. Bei der Biennale habe Żmijewski die Kunst zudem, so eine mehrfach geäußerte Kritik, „symbolisch dem Diktat der Politik“¹¹⁰¹ unterworfen. Die 7. Berlin Biennale stand damit zunächst einmal symptomatisch für einen neuen Kritikalitätsimperativ, in dessen Zuge eine wie auch immer geartete Gesellschaftskritik seit der Jahrtausendwende eine Konjunktur im Feld der Gegenwartskunst erfahren hat.

Gute Kunst, so scheint es seitdem häufig, ist kritische, ist explizit politische Kunst. Franziska Brüggemann hat darauf hingewiesen, dass vor dem Hintergrund einer Zunahme institutionskritischer Praktiken in dieser Zeit

1096 Żmijewski, hier zit. nach ebd.

1097 Wienert (2015), S. 270 ff.

1098 Franzen (2011).

1099 Guggenberger/Suffrin (2024).

1100 Werneburg (2011).

1101 Arnd (2012).

zudem vermehrt die Grenzen klassischer Binarismen wie Kurator:in und Künstler:in, Innen und Außen, Affirmation und Kritik porös geworden sind.¹¹⁰² Formen von Institutionskritik als „kritische Haltung und instituierende Praxis“ verbanden sich mit anderen sozialen Bewegungen und politischen Strategien, die verstärkt „künstlerische Kompetenzen als Ausgangspunkt für ihre eigenen Strategien“¹¹⁰³ verstanden. Immer häufiger kommt es seitdem zu Entgrenzungphänomenen und Überschneidungen zwischen den Feldern der Kunst, des Aktivismus, des Journalismus, der Wissenschaft oder des Rechts.

Eine öffentlich breit und kontrovers diskutierte künstlerische Relativierung der Shoah-Erinnerung im Spannungsfeld erinnerungskultureller Normierung und der Steigerung ihrer um eine gegenwartspolitische Dimension erweiterten Verbindlichkeit ereignete sich im Dezember 2019. Das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS) errichtete vor dem Reichstagsgebäude eine Säule, die in ihrer Mitte ein Glaselement enthielt, in dem sich nach Darstellung des ZPS Erde vom Gelände eines ehemaligen polnischen Vernichtungslagers und Asche von Shoahopfern befand. Das künstlerisch inszenierte Gedenken wurde als Warnung vor dem erstarkenden Rechtsextremismus und der AfD und als Widerstand gegen diese konzipiert. In die Kritik geriet es wegen der Instrumentalisierung der Shoah-Erinnerung und der Störung der Totenruhe von Shoahopfern.¹¹⁰⁴ Das ZPS entschuldigte sich infolge der Kritik, verhängte das Glaselement und übergab die Asche an die Orthodoxe Rabbiner-Konferenz. Stella Hindermith kritisierte das Handeln des ZPS in der *Jüdischen Allgemeinen* als „skrupelloses Spiel mit Emotionen“¹¹⁰⁵, was sie unter anderem an der ursprünglichen Darstellung widersprechenden Bekundung festmachte, die Erde stamme nicht aus Polen, sondern aus Deutschland.

Der Anspruch, die nationalsozialistischen Verbrechen und ihre Opfer gegen die Schuldabwehr und das Vergessen ins Bewusstsein zu bringen oder ins Gedenken einzubeziehen bzw. die Erinnerungskultur zu konkretisieren, verkehrt sich hier gewissermaßen in sein Gegenteil. Die sterblichen Überreste von Shoahopfern werden entgegen den jüdischen Totenritualen in eine Kulisse zwischen Ritualisierung und Zeremonialisierung eingelassen, in deren Zentrum die nationale Selbstbeschreibung und Läuterung stehen.

1102 Brüggmann, (2020), S. 30.

1103 Ebd.

1104 Deutschlandfunk Kultur (2019); Jüdische Allgemeine (2019b).

1105 Hindermith (2020).

Die Aktion steht emblematisch für eine Objektivierung toter Jüdinnen und Juden in der deutschen Holocausterinnerung und damit in Kontinuität zu dem Plan der Initiatorin des Berliner Holocaust-Mahnmals Lea Rosh, einen von ihr gesammelten Backzahn eines im Vernichtungslager Sobibor ermordeten Juden in eine Stele einbetonieren zu lassen.¹¹⁰⁶ Lea Rosh zeigte sich angesichts der ZPS-Aktion „bewegt und angefasst“ und würdigte sie als „tiefer, als unser Holocaustmahnmal es ist.“¹¹⁰⁷ Philipp Ruch, der Gründer des ZPS, berief sich wiederum auf Rosh als „Inspiration“ für die Aktion „Sucht nach uns“.¹¹⁰⁸

4.12 Israelfeindlichkeit im Feld der politisierten bildenden Kunst

Auffallend war mit Blick auf die hyperpolitisierte 7. Berlin Biennale¹¹⁰⁹, dass sie sich neben ihrem „Sammelsurium aus Kitsch, Handarbeiten für die Bewegung und verunglückten Symbolen“¹¹¹⁰ unter anderem durch eine einseitige Auseinandersetzung mit dem Nahostkonflikt und ein „alte[s] Israel-Ressentiment bis an die Grenze des Antisemitismus“¹¹¹¹ auszeichnete. Im Vergleich zu Żmijewskis *Fangen* oder Sierras ‚Gaskammer-Installation‘ wurde hier mit einem Fokus auf „Statements der Ausgegrenzten und Unterdrückten“¹¹¹² eine allmähliche Verschiebung von einer Kritik der Holocausterinnerung in Deutschland hin zur Affirmation eines antiimperialistisch grundierten antisemitischen Ressentiments deutlich.

Exemplarisch dafür stand eine Attrappe in Form eines überdimensionalen rostigen Schlüssels: Der „angeblich größte Schlüssel der Welt“¹¹¹³ wurde, so hieß es, von Bewohner:innen des Flüchtlingslagers Aida in der Nähe von Betlehem aus Stahl angefertigt. Er stehe für den „Key of Return“: ein zentrales Symbol für die Forderung nach einem palästinensischen Rückkehrrecht. Diese Sinnfigur bezieht sich vor dem Hintergrund der *Nakba* – die im Spiegelbild zur Entstehung Israels als Katastrophe gesehen wird – auf den häufig mythologisierten Ursprungsmythos Palästinas als arabische Nation.

1106 Die Welt (2005).

1107 Zitiert nach Frank (2019).

1108 Ruch im Interview mit Betschka (2020).

1109 Während der gesamten Laufzeit der Ausstellung stellte Żmijewski den größten Ausstellungsraum in den KW der Occupy-Bewegung zur Verfügung.

1110 Arnd (2012).

1111 Diez (2012).

1112 Bertsch (2012).

1113 Touq (2012).

Es thematisiert eine Rückkehr von Palästinenser:innen mit umstrittenem Flüchtlingsstatus – Nachfahren von Menschen, die eine Vertreibung geltend machen – in den jüdischen Staat, die wegen des damit verbundenen demografischen und sicherheitspolitischen Wandels vielen als sein Ende gilt.¹¹¹⁴ In der Annahme, bald zurückzukehren, hätten die arabischen Flüchtlinge 1948 und auch 1967, so heißt es, ihre Hausschlüssel mitgenommen.¹¹¹⁵ Die Konstruktion eines mittlerweile in vielen Ländern für Palästinenser:innen seit vier Generationen permanent gewordenen Flüchtlingsstatus sowie das Beharren auf einem Rückkehrrecht von inzwischen mehreren Millionen Menschen – die Schätzungen reichen von sechs (UNRWA) bis neun Millionen (IMEU) – werden daher vor allem von israelischer Seite als ein wesentlicher Grund für das wiederholte Scheitern des Friedensprozesses und einer Zweistaatenlösung bewertet.¹¹¹⁶

Die jordanische Kuratorin und Künstlerin Toleen Touq schreibt in ihrem Begleittext, dass sich die Zahl der Geflüchteten über 60 Jahre später auf weltweit rund fünf Millionen vervielfacht habe. Touq erwähnt nicht, dass die vertriebenen oder geflüchteten Palästinenser:innen, deren Anzahl sich nach dem israelischen Unabhängigkeitskrieg zunächst auf rund 700.000 und nach dem Sechstagekrieg auf schätzungsweise 250.000 belief, als einzige Personengruppe weltweit ihren Flüchtlingsstatus vererben, und sie weist auch nicht darauf hin, dass viele Länder, einschließlich Deutschland, den palästinensischen Geflüchteten die Staatsbürgerschaft und damit die Teilhabe an den Gesellschaften, in denen die Menschen teils seit Jahrzehnten leben, oftmals verwehren. Ebenso verliert sie kein Wort darüber, dass ihr Herkunftsland Jordanien, vormals als Transjordanien Teil des Britischen Mandatsgebiets Palästina, im ersten arabisch-israelischen Krieg von 1948 den östlichen Teil Jerusalems und weite Teile des im UNO-Teilungsplan für einen arabischen Staat vorgesehenen Gebiets eroberte und bis zum Sechstagekrieg 1967 besetzte.¹¹¹⁷

1114 Siehe dazu Webman (2009); Markl/Feuerherdt (2018), S. 97 ff.

1115 Siehe Touq (2012).

1116 Siehe dazu Schwarz/Wilf (2022); Schätzungen UNRWA (o. J.) und IMEU (2024).

1117 Siehe dazu Webman (2009); Schwarz/Wilf (2022).



Abbildung 71: *Key of Return*, Berlin, 7. Berlin Biennale

Die 7. Berlin Biennale habe, so hieß es, die rund eine Tonne schwere und etwa neun Meter lange Schlüsselskulptur für die Dauer der Ausstellung ausgeliehen und per Schiff transportieren lassen. Videos und Fotografien zeigen den Schlüssel auf der Ladefläche eines Lastwagens. Eingehüllt in Palästinafahnen wird er einer Militärparade ähnlich durch die Straßen Berlins gefahren, um am Ende im Hof der Kunst-Werke (KW) zu liegen (Abb. 71).¹¹¹⁸ Für die aus Polen stammende Kuratorin Joanna Warsza bedeutete er nach eigenen Aussagen nicht nur eine Geste der Unterstützung für die Forderungen der Menschen im Westjordanland, sondern stellte auch die Frage nach dem Raum für palästinensische Forderungen in der deutschen Linken.¹¹¹⁹ Mit Blick auf den Schlüssel als Symbol für das Rückkehrrecht ließ die Palästinensische Diplomatische Mission im Vorfeld wissen, er sei Teil der palästinensischen Erinnerungskultur, berichtete Matthias Bertsch im Deutschlandfunk.¹¹²⁰ Dass er mit dem Wunsch nach einem Ende des Staates Israel nichts zu tun habe, bezweifelte in demselben Radiobeitrag dagegen Klaus Faber, damaliges Mitglied im Koordinierungsrat deutscher Nichtregierungsorganisationen gegen Antisemitismus:

1118 Touq (2012).

1119 Joanna Warsza, zit. nach Bertsch (2012).

1120 Bertsch (2012).

Wenn man gelernt hat, das Wort Vernichtung, Zerstörung und andere entsprechend belastete Worte nicht [zu] verwende[n,] und dafür von der Erinnerung an ein nationales Narrativ als das Grundrecht aller Völker, aller Gemeinschaften spricht und vom Aufbau eines arabisch beherrschten israelischen Gebiets, dann ändert das an der Aussage nichts, dass man das Regime so ändern will, dass es danach keinen jüdischen Staat mehr gibt.¹¹²¹

In seiner Biennale-Arbeit *State of Palestine* sprach auch der palästinensische Künstler Khaled Jarrar dem jüdischen Staat das Existenzrecht ab. Unter anderem entwarf Jarrar einen Passstempel für einen Staat Palästina, mit dem er sowohl in den palästinensischen Gebieten wie auch bei Auslandsreisen nach eigenen Aussagen die Pässe anderer stempelt. Jarrar versteht das als gewaltlosen Widerstand, wobei die Stempel, so beschreiben es Artur Żmijewski und Joanna Warsza in ihrem Text, für „einen souveränen, unabhängigen Staat und [...] gleichzeitig für die Ablehnung der gewaltsamen Zerstückelung des palästinensischen Territoriums“¹¹²² stehen. Welches Gebiet sie damit meinen, bleibt offen: das Gebiet des Teilungsplan von 1947, das israelische Territorium oder die Gebietsstaffelung nach 1967? Die beiden Autor:innen berichten davon, wie Flugreisende wegen des Stempels bei der Grenzkontrolle am Ben-Gurion-Flughafen abgewiesen worden seien. Zusätzlich entwarf der Künstler Briefmarken mit der Inschrift *State of Palestine*, wie ebenfalls aus dem Bericht von Bertsch hervorgeht. Auch Jüdinnen und Juden dürften in diesem palästinensischen Staat leben, hebt Jarrar hervor, müssten sich jedoch vorher vom jüdischen Staat lossagen:

Ich werde versuchen, sie zu überzeugen, dass wir in den besetzten Gebieten in Palästina zusammenleben müssen, aber es ist unser Land, das sie besetzt haben. Es wurde 1917 von den Engländern besetzt und 1948 von den Zionisten. Und wenn sie nicht mit uns in Frieden und Harmonie leben wollen: Was wollen sie dann? Was kann ich ihnen anbieten?¹¹²³

Die zionistische „Besatzung“ bezieht sich in diesem Szenario auf die israelische Staatsgründung 1948. Die Existenz des jüdischen Staats wird damit als fortgesetztes Unrecht und das israelische Staatsterritorium als besetzt und deshalb implizit als zu befreiendes palästinensisches Gebiet ausgewiesen. Die Auslassung des historischen Kontexts, also des arabischen

1121 Faber, zit. nach Bertsch (2012).

1122 Żmijewski/Warsz (2012).

1123 Jarr, zit. nach Bertsch (2012).

Angriffskriegs von sechs benachbarten Staaten gegen Israel im Jahr 1948, der vorherigen Zurückweisung des UN-Teilungsplans, aber wesentlich auch der jüdischen Geschichte des heutigen Staatsgebiets, geht einher mit einer mit den rhetorischen Fragen implizierten Wechselseitigkeit von Feindselig- und Gewalttätigkeit.

In einem begleitenden Interview berichtet der Künstler, er habe als Kind während der Intifada Steine auf israelische Soldaten geworfen, anstatt zur Schule zu gehen. Er sei nicht als Kind, sondern als Kämpfer aufgewachsen.¹¹²⁴ Dass die Intifada aus jüdischer Perspektive als gewalttätige, bewaffnete Kampagne konnotiert ist, die auf die Tötung beliebiger israelischer Zivilist:innen zielt und diese auch trifft, bleibt in dieser Darstellung unberücksichtigt. Sein Interviewpartner Daniel Miller lässt das unkommentiert stehen, ohne auf die implizite Glorifizierung terroristischer Gewalt oder den Märtyrerkult in Palästina zu verweisen, der antisemitische Terrorist:innen und Mörder:innen heiligt.

Sein Ziel, ergänzt der Künstler, sei die Ein-Staat-Lösung, und als einziges Problem vor Ort identifiziert er die Grenzmauer und die israelischen Siedlungen. Die zahlreichen Attentate palästinensischer Terrororganisationen, die der Grund für den Bau der Sicherheitsmauer waren und die maßgeblich zum Scheitern jedes Friedensprozesses geführt hatten, erwähnt er nicht. Stattdessen beschwört er antisemitische Verschwörungsbilder von einer übermächtigen Herrschaftsinstanz herauf und schwadroniert davon, wie „die israelische Regierung die Bevölkerung manipuliert und sie paranoid gemacht [habe], sodass die israelische Gesellschaft militaristisch bleib[e] und besessen [sei] von der Idee, dass Macht die Lösung ist.“¹¹²⁵ Auch das lässt Miller kommentarlos stehen. Im Gegenteil lässt er es zu, dass Jarrar den Mythos von der israelischen „Wasser-Apartheid“¹¹²⁶ ausbreitet und sowohl über eine mächtige „jüdische Lobby“ als auch über „die Juden“ raunt, die ihre „Rolle des Opfers“ geschickt zu spielen wüssten.¹¹²⁷ Bis heute steht dieses Interview, das vor antisemitischen Sprachbildern nur so strotzt und die antisemitische Erlösungsfantasie mit dem Ende des jüdischen Staats markiert, ohne jegliche editorische Notiz online auf der Seite der Berlin Biennale.

1124 Jarrar im Interview mit Miller (2012b).

1125 Ebd.

1126 Siehe dazu Feuerherdt (2021b).

1127 Jarrar im Interview mit Miller (2012b).

Eine jüdische Israelin war auf der Berlin Biennale 2012 auch vertreten: die Künstlerin Yael Bartana, die 2007 bereits bei der *documenta 12* ausgestellt hatte und später den deutschen Pavillon auf der Venedig Biennale 2024 bespielen sollte. In Berlin, wo die Künstlerin seit längerem lebt, präsentierte sie 2012 den *Jewish Renaissance Movement in Poland*. Das 2007 initiierte Projekt rief 3,3 Millionen Jüdinnen und Juden dazu auf, nach Polen ‚zurückzukehren‘. Bartana zufolge war das, so lässt sich der Skizze von Matthias Bertsch entnehmen, ‚als Provokation‘ zu verstehen: „Es geht darum, sich eine andere Realität als die von heute vorzustellen, irgendwie den Status quo zu untergraben, die Geschichte und ihre Folgen neu zu denken und zu fragen, wer der Leidtragende dieser Geschichte ist.“¹¹²⁸ Ohne dass sie es explizit ausspricht, scheint dabei klar zu sein, dass sie mit den Leidtragenden die Palästinenser:innen meint.

Israel tritt bei der Berlin Biennale „vor allem als Problem“¹¹²⁹ auf, fasst es auch der Kritiker Niklas Maak in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zusammen. Ein palästinensischer Opfer- und ein israelischer Täterstatus seien bei der Großausstellung dementsprechend „Common Sense“¹¹³⁰, ergänzt wiederum Bertsch. Die Kurator:innen machten deutlich, vorbehaltlos auf der Seite derjenigen zu stehen, die sie als Unterdrückte und Kolonialisierte idealisierten. Bei der Eröffnung formulierte Artur Żmijewski seine Unterstützung von Bartanas Projekt wie folgt:

Das ist wirklich ein antizionistischer Ansatz. Ich weiß, in Deutschland hat man ein Problem damit. Das konnte man ja beim Skandal um Günter Grass sehen, der doch nur seine Kritik an der aktuellen Israelischen [sic] Regierung geäußert hat.¹¹³¹

Żmijewski bezieht sich hier auf Günter Grass' Gedicht *Was gesagt werden muss*, das kurz zuvor am 4. April 2012 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen war.¹¹³² Schon im Titel beschwört Grass ein angebliches Tabu herauf und kündigt gleichzeitig einen vermeintlichen Tabubruch an. Sich selbst stilisiert der Schriftsteller, der hier eine Bedrohung des Weltfriedens durch Israel imaginiert und in unmissverständlicher Anspielung auf den Nationalsozialismus von einer „Gleichschaltung der Meinung“ raunt, als mutigen Wahr-Sprecher, der das „allgemeine Schweigen“ breche, das der Autor mit

1128 Bartana, zit. nach Bertsch (2012).

1129 Maak (2012).

1130 Bertsch (2012).

1131 Żmijewski zit. nach ebd.

1132 Grass (2012).

der „Strafe in Aussicht“, dem „Verdikt ‚Antisemitismus‘“ erklärt.¹¹³³ Er bemüht das Zerrbild vom „behauptete[n] Recht auf den Erstschlag“, der das „iranische Volk auslöschen könnte, weil in dessen Machtbereich der Bau einer Atombombe vermutet wird.“¹¹³⁴ Die Bedrohung Israels durch das iranische Mullah-Regime, dessen Pläne zum Bau einer Atombombe unstrittig sind und das seit Jahrzehnten die eigene Bevölkerung drangsaliert und unterdrückt, internationale Terrororganisationen wie die Hisbollah oder die Hamas finanziert und mit einer ‚Restzeit-Uhr‘ die Tage bis zur Vernichtung des jüdischen Staates zählt, findet in seinem Text keine Berücksichtigung. Grass, der erst 2006 medienwirksam und vielbeachtet thematisiert hatte, in seiner Jugend im Zweiten Weltkrieg zunächst Luftwaffenhelfer und dann mit 17 Jahren zu einer Panzerdivision der Waffen-SS einberufen worden zu sein, markiert Israel in typisch antisemitischer Manier als aggressiv-bedrohliches Täterkollektiv, das sowohl den Weltfrieden als auch das iranische Volk gefährde. Damit knüpft er an das antisemitische Bild mächtiger Strippenzieher an, die Kritiker:innen mundtot machen.¹¹³⁵ Für Żmijewski war das ‚Israelkritik‘.

Bei der 7. Berlin Biennale gab es dann keine weiteren (künstlerischen) Positionen zum Nahostkonflikt zu sehen, aber „Auschwitz to go“¹¹³⁶: Der polnische Künstler Łukasz Surowiec hatte 320 Birken aus Auschwitz-Birkenau in Berlin gepflanzt, „um gegen das Vergessen zu arbeiten“¹¹³⁷. „Ich schenke Deutschland etwas Besonderes“, so der Künstler in einem Interview. Über die Mittäterschaft und die Bereicherung der nicht-jüdischen polnischen Bevölkerung an der Massenvernichtung der polnischen Jüdinnen und Juden, die in Polen ausgehend von den Forschungen des Historikers Jan T. Gross seit Anfang der 2000er Jahre debattiert wurden, schwieg der Künstler dagegen ebenso wie über den grassierenden Antisemitismus in Polen nach dem Holocaust, der seinen Höhepunkt in den Pogromen von Rzeszów, Krakau und Kielce fand: In der unmittelbaren Nachkriegszeit wurden in Polen ca. 1.500 Jüdinnen und Juden ermordet.¹¹³⁸ Im Zuge der staatlich geförderten antisemitischen Kampagne von 1968 mussten dann zwischen 15.000 und 20.000 Jüdinnen und Juden Polen verlassen.¹¹³⁹ Dabei

1133 Ebd.

1134 Der Spiegel (2012b).

1135 Der Spiegel (2012a); dazu auch Höttemann (2018, 2022).

1136 Maak (2012).

1137 Bajović/Żmijewski (2012).

1138 Siehe Gross (2012).

1139 Dahlmann (2013); Gansinger (2016).

hätte gerade dies Anlass geben können, eine gesamteuropäische Beteiligung am deutschen Projekt der Judenvernichtung darzustellen. Der Künstler wehrte dies explizit ab. „[E]s ist nicht unser Nationalerbe. [W]ir haben es nicht getan.“¹¹⁴⁰

In den Kunstwerken konnten Besucher:innen dann Setzlinge von Birken aus Auschwitz in Take-away-artigen Bechern kostenlos mit nach Hause nehmen. Entgegen Surowiec' Aussage, mit seinem Beitrag gegen das Vergessen anarbeiten zu wollen, kritisierte Maak einen potenziellen Abschluss der Erinnerung als logische Konsequenz des Projekts: „Ein Baum stört nicht, er steht für das Zyklische, Heilende, Hoffnungsvolle“, schreibt er. „Nicht so schlimm, da wächst Gras drüber und Wald.“¹¹⁴¹ Dies findet eine ungewollte historische Anleihe am Rückbau des Vernichtungslagers Sobibor nach dem von der SS niedergeschlagenen Aufstand und der Ermordung der letzten Gefangenen 1943, um die Verbrechen zu vertuschen: „Sie hatten sämtliche Gebäude abgerissen, die menschliche Asche vergraben und darüber Bäume gepflanzt“¹¹⁴².

In der Kunstkritik galt die Ausstellung ob ihres Polit-Kitsches überwiegend als gescheitert.¹¹⁴³ Die aktivistische Israelfeindschaft und damit der Antisemitismus, der sich hier Bahn brach, hat sich im deutschen Kunstfeld seitdem zusehends etabliert. Eindrücklich machte die Berliner Großausstellung deutlich, wie stark antiimperialistische Weltbilder in einer sich betont links gebenden Kunst- und Kulturszene ab den 2000er Jahren verfangen: Schon 2002 führte der Kurator Okwui Enwezor in seiner Funktion als Leiter der *Documenta11* (siehe Kap. 3.4) den „radikalen Islam“ als „ernst zu nehmende antihegemonistische Opposition“ ein und idealisierte in diesem Zuge „den Kampf der Palästinenser.“¹¹⁴⁴

Die Allianz von antiimperialistischen Linken und islamistischen Terrororganisation nach dem 11. September 2001 und während der Zweiten Intifada hat mit einer Tradition gebrochen. Im 20. Jahrhundert galt die Solidarität von Linken zumeist noch Gruppen, die ein ebenfalls links gefärbtes, antiimperialistisches Weltbild in ihre „nationalen Befreiungskämpfe“ integrierten. Dazu gehörten auch palästinensische Organisationen wie die PLO, ihre Mitglieder Fatah oder PFLP.¹¹⁴⁵ Diese Wende schlug sich auch im

1140 Surowiec im Interview mit Miller (2012a).

1141 Maak (2012).

1142 Muhle (2016), S. 154.

1143 Vgl. Arnd (2012); Diez (2012); Lorch (2012); Maak (2012).

1144 Enwezor (2002), S. 48.

1145 Siehe dazu exemplarisch Salzborn (2019, 2022).

Kunstfeld nieder, das sich seit den späten 1990er Jahren wesentlich von sozialen Bewegungen der vorangegangenen Dekaden sowie einer intersektionalen Verschränkung feministischer und postkolonialer Theorien beeinflusst zeigte. Konzepte wie die vieldiskutierte „Relational Aesthetics“¹¹⁴⁶ implizierten dabei eine grundsätzliche Erweiterung des Kunstfelds und rückten zwischenmenschliche Begegnungen in den Mittelpunkt. Parallel wird Kultur im Rahmen eines ‚ethical turn‘ seitdem zunehmend moralische Verantwortung zugesprochen, was vermehrt zur Implikation ethischer Dimensionen in der Kunst führt.¹¹⁴⁷ Immer häufiger setzen sich dabei aktivistisch motivierte künstlerische Projekte mit den lange ausgeblendeten Themen Migration und Kolonialismus auseinander. Der israelische Staat dient in diesem Kontext vielfach als Archetyp und Verkörperung rassistisch-kolonialistischer Staatlichkeit, als neokoloniale Supermacht schlechthin, obgleich Israel selbst als dekoloniales Projekt verstanden werden kann, wie zuletzt Natan Sznajder eindrücklich aufgezeigt hat.¹¹⁴⁸

Ein Schlüsselmoment für dieses immer präsentere Bild von Israel als neokolonialem Staat war die UN-Menschenrechtskonferenz „World Conference against Racism, Racial Discrimination, Xenophobia and Related Intolerance“ im südafrikanischen Durban 2001. In der Abschlusserklärung einer parallel dazu durchgeführten NGO-Konferenz wurde Israel als „rassistischer Apartheidstaat“ bezeichnet, der „rassistische Verbrechen“, „ethnische Säuberungen“ sowie „Völkermord“ begehe, weshalb ein umfassender Boykott des jüdischen Staates gefordert wurde.¹¹⁴⁹ Im Vergleich mit anderen politischen Konflikten führte dieses dämonisierte Israelbild zu einer deutlichen Überrepräsentation des Nahostkonflikts in einem Ausstellungsfeld, so konstatiert Luisa Ziaja in einem Interview bereits 2015, das für sich oftmals eine explizit politisch-emanzipatorische Agenda beansprucht.¹¹⁵⁰

Beispielhaft für diese Tendenz zu Beginn des neuen Jahrtausends war neben der *Documenta11* und der *documenta 12* die Ausstellung *Territories*, die der Kurator Anselm Franke 2004 gemeinsam mit den Architekten und Architekturtheoretikern Eyal Weizman, Rafi Segal und Stefano Boeri für die Kunst-Werke Berlin realisierte und die von Juni bis September 2004 zu sehen war. Mittels Arbeiten von Architekt:innen, Künstler:innen und Kollektiven, „die das steigende, interdisziplinäre Interesse an Methoden

1146 Bourriaud (2002).

1147 Siehe dazu Rancière (2006); Nieslony (2022).

1148 Vgl. dazu Sznajder (2022).

1149 Siehe Markl/Feuerherdt (2018), S. 175 ff.

1150 Ziaja im Interview mit Runge (2015a).

der Geografie, Architektur und Planung von Raum spiegeln¹¹⁵¹, wollte die Schau, an der auch Yael Bartana partizipierte, „die Produktion von Raum und dessen Eroberung, Besetzung, Verteidigung und Kontrolle“¹¹⁵² untersuchen.

Im Fokus der Ausstellung stand die Frage nach der Rolle von Architektur in Israel, wo „Territories“ eine gebräuchliche Formulierung für die seit 1967 von Israel besetzten Gebiete ist. Die Schau ging maßgeblich vom Ausstellungs- und Buchprojekt *A Civilian Occupation* von Eyal Weizman und Rafi Segal aus. Mit diesem hatten die Architekten zuvor einen von der Israel Association of United Architects (IAUA) organisierten Wettbewerb für den israelischen Beitrag zu dem für 2002 geplanten Kongress der Union Internationale des Architectes (UIA) in Berlin gewonnen. Der israelische Architektenverband sagte die Ausstellung jedoch aufgrund der Art und Weise ab, wie darin Kritik an Israels Siedlungspolitik geübt wurde:¹¹⁵³ An mehreren Stellen wird der Staat Israel in die Nähe eines illegalen siedlerkolonialistischen Projekts gerückt, dem Architektur als Waffe dient.¹¹⁵⁴ In der besetzten Westbank, die in Israel als umstrittenes Gebiet gilt und vor dem Hintergrund historischer Verbindungen auch Judäa und Samaria genannt wird, wird die Präsenz von Jüdinnen und Juden vor dem Hintergrund des völkerrechtlich illegalen Siedlungsbau in den Zusammenhang der Vertreibung von palästinensischen Anwohner:innen gestellt. Die existenzielle Bedrohung, der sich Israel seit seiner Gründung 1948 durch die arabischen Nachbarstaaten ausgesetzt sieht und die den Siedlungsbau für viele Israelis legitimiert, spielt bei Weizman und Segal keine Rolle. Das Projekt steht exemplarisch für einen Blick auf den jüdischen Staat, der eine Auseinandersetzung mit den politischen Entwicklungen in der gesamten MENA-Region (Middle East and North Africa) oftmals ignoriert. Nach der Absage durch die IAUA 2002, die das US-Kunstmagazin *Frieze* in einer Besprechung der KW-Ausstellung als ‚Zensur‘ beschreibt, wurden auch die 5.000 bereits gedruckten Exemplare des Katalogs eingestampft.¹¹⁵⁵ 2003 erschien das Buch in einer erweiterten Version dennoch, als Wanderausstellung wurde die Präsentation außerhalb von Israel zu einem Erfolg und machte den britisch-israelischen Architekturtheoretiker Eyal Weizman international bekannt.

1151 Vgl. KW-Institute for Contemporary Art (2003).

1152 Ebd.

1153 Vgl. Spatial Agency (o. J.).

1154 Siehe zum Begriff ‚Siedlerkolonialismus‘ Kirsch (2025).

1155 Ben-Joseph (2004).

Zwei Jahre nach der Berlin Biennale, 2014, stellten Weizman und Franke eine Weiterentwicklung ihres Konzepts in der Themenausstellung *FORENSIS* im Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin vor, wo Franke damals den Bereich Bildende Kunst und Film leitete. Die Schau, die von März bis April zu sehen war, wurde als Gemeinschaftsprojekt des HKW und der von Weizman wenige Jahre zuvor am Goldsmiths, University of London gegründeten Forschungsagentur Forensic Architecture vorgestellt.¹¹⁵⁶ Im Rahmen der Ausstellung und einer begleitenden Konferenz sollten „Verfahren, Instrumentarien und Raumanordnungen der Forensik sowie das Potenzial einer neuen ästhetisch-politischen Praxis untersucht“¹¹⁵⁷ werden, für die das interdisziplinäre Recherchekollektiv Forensic Architecture seitdem bekannt geworden ist. „Forschungsprojekte von Künstlern, Filmemachern und Architekten [untersuchen] Menschenrechtsverletzungen, Umweltverbrechen und menschengemachte wie ‚natürliche‘ Katastrophen und reflektieren so neue politische Handlungsoptionen, die durch technologische Entwicklungen entstehen“¹¹⁵⁸. Mittels 25 Fallstudien führte die Ausstellung vor, wie ästhetisch aufbereitete Rechercheprojekte aus dem Feld des Aktivismus, der Menschenrechte, des Journalismus und der Wissenschaft vermehrt Einzug in das kuratorische Feld halten, um dort die Frage danach zu stellen, was mittels ästhetischer Strategien realpolitisch erreicht werden kann. Ohnehin etablierten sich im Rahmen eines als ‚documentary turn‘ bezeichneten Paradigmenwechsels um die 2010er Jahre herum vermehrt Formen künstlerischer Forschung unter dem Label ‚Artistic Research‘ oder auch ‚Research-based Art‘.

Im Mittelpunkt der Ausstellung *FORENSIS* stand das am Goldsmiths, University of London angesiedelte und vom European Center for Constitutional and Human Rights (ECCHR) geförderte, oben bereits genannte Forschungskollektiv Forensic Architecture. Die Agentur arbeitet meist im Auftrag von Menschenrechtsorganisationen und untersucht internationale Fälle staatlicher Gewalt. Dabei setzt es Aufnahmen aus sozialen Medien und Satellitenbilder in 3D-Simulationen mit dem Anspruch ein, militärische Einsätze rekonstruieren zu können. Mittels bildforensischer Recherchen, deren Ergebnisse in kurzen Ermittlungsfilmen zusammengefasst werden, bestrebt das Forschungskollektiv öffentlichkeitswirksame Gegenbilder zu schaffen. Mit ihrer Hilfe fordert es eine juristische Aufarbeitung und staatliche oder unternehmerische Verantwortung ein. Ein Schwerpunkt des

1156 Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2014).

1157 Ebd.

1158 Ebd.

Kollektivs liegt seit seiner Gründung 2010 auf Menschenrechtsverletzungen an Palästinenser:innen durch das israelische Militär. Das spiegelt sich auch in den Textbeiträgen im Katalog zur Ausstellung wider. Der Fokus liegt also auf Israel; Verbrechen, die von islamistischen Terrororganisationen an der palästinensischen Bevölkerung oder an israelischen Bürger:innen verübt werden, untersucht Forensic Architecture hingegen nicht.

Die Ausstellungsdisplays präsentieren neben Video Investigations auch Audiomaterial und 3-D-Modelle, Schautafeln, auf Tischen ausgelegtes Bildmaterial, Dokumente und Zeitleisten. Im Zentrum stehen aber stets die Video Investigations, die auf der Homepage der Gruppe auch frei einsehbar sind. Im HKW war in diesem Kontext 2014 das sogenannte *Book of Destruction* ausgestellt. Das Buch, das Weizman auch in seiner Eröffnungsrede erwähnt und das als Auszug Teil des Ausstellungsführers (Abb. 72) ist, versammelt 500 nummerierte Fotografien, die im dreiwöchigen Gazakrieg 2008/09 durch die IDF zerstörte Gebäude auflisten. Es wurde, so erzählt Weizman, von der Hamas zusammengestellt.¹¹⁵⁹



Abbildung 72: Seite 17 des Ausstellungsführers mit Auszügen aus einem Buch des von der Hamas gestellten Wohnungsbauministeriums

1159 Vgl. Weizman (2014). Von dem deutschen Fotografen Kai Wiedenhöfer (2010) existiert ein Fotobuch mit demselben Titel, das ebenfalls die zerstörten Gebäude im Gazastreifen zum Inhalt hat.

Der britisch-israelische Architekturtheoretiker problematisiert nicht, dass es sich bei diesem Buch um Propagandamaterial handelt, das von der herrschenden Terrororganisation im Gazastreifen mit der Absicht verbreitet wurde, ihre islamistische und antisemitische Ideologie zu stützen. Besprechungen der Ausstellung, etwa im *Spiegel* und in der *taz*, lassen dies ebenfalls unerwähnt.¹¹⁶⁰ Ingo Arnd schreibt in der *taz* in diesem Sinne vom „palästinensischen Wohnungsbauministerium“¹¹⁶¹. Verantwortlich für die zerstörten Häuser seien „die israelischen Besatzer in Gaza“¹¹⁶², so Arnd, obgleich sich Israel im August 2005 komplett aus dem Gazastreifen zurückgezogen und dort alle Siedlungen und militärische Einrichtungen geräumt hat.

Das Buch, das 2014 im HKW zu sehen ist, bleibt kein Einzelfall: In der Video Investigation *The Bombing of Rafah*, die 2015 im Auftrag von Amnesty International entstanden ist, nutzt das Kollektiv Forensic Architecture wiederum die Videosequenz eines mit der Hamas assoziierten Nachrichtensenders.¹¹⁶³ Sie zeigt den Abwurf und die Detonation zweier Sprengkörper in Rafah im Süden des Gazastreifens, die im Zentrum der Untersuchung stehen. Mittels einer bildforensischen Videoanalyse, deren dokumentarische Bildsprache und deren Strategie der Blicklenkung Wissenschaftlichkeit suggerieren und Authentizität generieren, werden die Sprengkörper als zwei präzisionsgelenkte Freifallbomben, sogenannte „One Ton Bombs“, identifiziert. Ziel ist es, den Einsatz dieses Waffentyps durch die IDF als menschenrechtswidrig zu markieren und anzuklagen. Das Wasserzeichen der Aufnahme verweist auf die sogenannte *muqawama press* (resistance press). Den Zuschauer:innen der Videoarbeit wird dieser Distributionskontext vorenthalten, obgleich er wiederum deutlich macht, dass es sich bei der Sequenz um Propagandamaterial handelt.¹¹⁶⁴ In seinem 2017 erschienenen Buch *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* skizziert Weizman die Rahmenbedingungen dieser Investigation und verweist dort auch auf die Quelle des Videos.¹¹⁶⁵ Eine kritische Einordnung findet allerdings nicht statt. Im Gegenteil: Weizman, der zuletzt regelmäßig mit der wegen antisemitischer Äußerungen seit langem umstrittenen UN-Sonderberichterstatterin für die palästinensischen Gebie-

1160 Vgl. Wiensowski (2014); Arnd (2014).

1161 Arnd (2014).

1162 Ebd.

1163 Naß (2021). Siehe auch den Bericht von Amnesty International (2015).

1164 Siehe Naß (2021).

1165 Weizman (2017), S. 185.

te, Francesca Albanese, zusammengearbeitet hat, schreibt hier auch über die Tunnelstrukturen der Hamas, in denen zum Zeitpunkt der Explosion ein von der Terrororganisation kurz zuvor entführter israelischer Soldat vermutet wurde.¹¹⁶⁶ Diese Ausführungen legen jedoch nahe, dass die Gruppe während ihrer Recherche in den Besitz von Informationen über die Tunnelsysteme der Hamas gekommen war, die sie dann aber zerstörte, um dem israelischen Militär keine Hinweise über die Infrastruktur der Terrororganisation zu liefern.

4.13 „Eine kritische Position gegenüber Israel gehört zum guten Ton“¹¹⁶⁷

Schon vor Jahren bekundete der Sprecher des Kollektivs, Eyal Weizman, seine Unterstützung für die Israelboykottbewegung BDS, deren Gründung durch über 170 palästinensische Organisationen wie der Hamas im Juli 2005 einen Wendepunkt für den internationalen Kulturbetrieb darstellte.¹¹⁶⁸ BDS sollte den Einfluss dieser Gruppen auf westliche NGOs, den Universitäts- sowie den Kunstbetrieb mittels Kampagnen ausbauen und fordert die wirtschaftliche, wissenschaftliche und kulturelle Isolation Israels. Dort heißt es: „Inspiriert vom Kampf der Südafrikaner gegen die Apartheid, und im Sinne der internationalen Solidarität, moralischen Standfestigkeit und des Widerstands gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung, rufen wir, RepräsentantInnen der palästinensischen Zivilgesellschaft, internationale Organisationen und alle rechtschaffenen Menschen auf der ganzen Welt auf, weitgreifend Boykott und Investitionsentzug gegen Israel durchzusetzen, ähnlich der [sic!] Maßnahmen gegen Südafrika während der Apartheid.“¹¹⁶⁹ Unter anderem meint das den Ausschluss israelischer Künstler:innen oder Kunstprojekte aus dem internationalen Kunstbetrieb, unabhängig von deren politischer Haltung.

In Deutschland kam es bereits 2009 dazu, dass gewalttätige Demonstrierende aus dem antiimperialistischen Spektrum auf St. Pauli in Hamburg die Vorführung von Claude Lanzmanns erstem Dokumentarfilm *Warum Israel?* von 1973 verhinderten. Mit diesem Film hatte der französische Regisseur, Shoah-Überlebende und ehemalige Résistance-Kämpfer Lanzmann 25 Jahre nach der Staatsgründung die Argumente für die Notwendigkeit

1166 Weizman (2017), S. 203.

1167 Runge (2015a).

1168 Bois/Feher/Foster (2016).

1169 BDS-Kampagne (2005).

des jüdischen Staates darzustellen versucht. Die Demonstrant:innen waren Mitglieder antiimperialistischer Gruppen aus dem Internationalen Zentrum B5, das sich im selben Gebäude wie das Kino in der Brigittenstraße befand und das explizit „nicht offen ist [...] für Leute, die [...] zionistische Positionen vertreten“¹¹⁷⁰, also für diejenigen, die die Existenz eines jüdischen Staates nach der Shoah einfordern bzw. befürworten. Ihnen zufolge handelt es sich bei Lanzmanns Film um eine zionistische Propagandaproduktion und um Kriegstreiberei.¹¹⁷¹ Die Vorführung, die von der Gruppe Kritikmaximierung veranstaltet wurde, beschrieben sie als „antideutsche [...] Hetze“¹¹⁷².

Im *Spiegel* berichtete Sebastian Hammelehle von den Vorfällen und zitierte den Betreiber des von der Gruppe mit einem Metalltor abgeriegelten Programmkinos B-Movie: „Die Leute waren verummmt, trugen Kleidung in Tarnfarben, einer hatte sich die auf ein Stück Klopapier gemalte israelische Flagge angesteckt. Ihr Auftreten war massiv militärisch. In der Hand hielten sie selbst gebastelte Maschinengewehre aus Holz. Mit Videokameras und Fotoapparaten nahmen sie alle auf, die ins Kino wollten.“¹¹⁷³ Hammelehle weist darauf hin, dass „auf einem Plakat die Grenzmauer zwischen Israel und den palästinensischen Gebieten mit dem einstigen südafrikanischen Apartheidregime in Verbindung gebracht“¹¹⁷⁴ worden sei. Die Randalierenden gaben später an, einen israelischen Checkpoint nachgebaut zu haben, sie wandten sich gegen „Kriegsbefürworter“, denen sie vorwarfen, „einseitig Position für Israel“ ergriffen zu haben und „die alltägliche Gewalt gegenüber den Palästinensern“ zu ignorieren.“¹¹⁷⁵ Den Veranstalter:innen warfen sie vor, die Linke mittels Lügen spalten zu wollen – ein Klassiker der antisemitischen Propaganda, der gesellschaftliche Konflikte externalisiert und so die Erzählung einer vermeintlich solidarischen Gemeinschaft kreiert, deren Harmonie lediglich von außen bedroht werde, typischerweise von Jüdinnen und Juden oder allen, die mit ihnen in Verbindung gebracht werden. In einem Artikel in der *taz* verharmloste Lena Kaiser den gewalttätigen Übergriff als „Agitprop-Aktion“.¹¹⁷⁶ Bei der militanten Aktion wurden Kinobesucher:innen wahllos als „Judenschweine“ beschimpft. Lanzmann,

1170 Internationales Zentrum B5 (2009).

1171 Vgl. Keil (2009).

1172 Internationales Zentrum B5 (2009).

1173 Hammelehle (2009).

1174 Ebd.

1175 Zitiert nach Kaiser (2009a); siehe Hammelehle (2009).

1176 Kaiser (2009a).

der mit *Shoah* (1985), seiner filmischen Spurensuche über die Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden, berühmt geworden war, zeigte sich schockiert.¹¹⁷⁷

Die antisemitischen Aktivist:innen hatten sich zwar nicht explizit auf die BDS-Initiative bezogen.¹¹⁷⁸ In einem aktivistisch motivierten und theoretisch informierten internationalen Kunstbetrieb wurde die Boykottbewegung, die bis dato kaum relevante Erfolge verbuchen konnte, dann aber in den 2010er Jahren zunehmend einflussreich – mit etwas Verzögerung auch im deutschen Kunstfeld.¹¹⁷⁹ Beispielsweise veröffentlichte im September 2013 die *Süddeutsche Zeitung* ein Porträt des renommierten deutschen Kunstkritikers Georg Imdahl über die Galeristen Andrée Sfeir-Semler.¹¹⁸⁰ Die Deutsch-Libanesin betreibt seit den 1980er Jahren eine international erfolgreiche Galerie in Hamburg und seit 2004/05 auch eine Dependence in Beirut, wo sie aufgewachsen ist. Mit ihrer Galerie hat sich Sfeir-Semler auf arabische Gegenwartskunst spezialisiert und präsentiert namhafte Künstler:innen wie Etel Adnan, The Atlas Group, Lawrence Abu Hamdan, Rabih Mroué, Walid Raad oder Akram Zaatari. Diese produzieren mehrheitlich politische Kunst und sind weltweit auf Großausstellungen wie der *documenta* oder der Biennale in Venedig erfolgreich vertreten. „Ich bin Bourdieu-Schülerin und habe Kunstgeschichte aus dem sozialhistorischen Blickwinkel gelernt“, zitiert Imdahl die Galeristin in seinem Artikel.¹¹⁸¹ „Für mich ist Kunst das Produkt einer Gesellschaft und einer soziopolitischen und soziobiografischen Struktur“¹¹⁸², erklärt sie. Ihre Galerie in Beirut beschwört die Galeristin als „kulturelle Drehscheibe im arabischen Raum“ und „Ort des Dialogs zwischen den Fronten.“¹¹⁸³ Doch an israelische Sammler:innen oder Institutionen verkaufe sie grundsätzlich keine Kunst, und umgekehrt besuche sie auf Kunstmessen auch nicht die Stände israelischer Galerien, schreibt Imdahl. Ebenso wenig verkaufte sie eine Arbeit Akram Zataaris, die sich mit dem Bombardement der Stadt Saida durch das israelische Militär im libanesischen Bürgerkrieg 1982 beschäftigt hat und 2007 auf der Biennale in Venedig zu sehen war, an das Israel Museum in Jerusalem,

1177 Siehe Kaiser (2009b); Hammelehle (2009).

1178 Feuerherdt/Markl (2020), S. 146 f.

1179 Ebd., S. 148 f.

1180 Imdahl (2013).

1181 Sfeir-Semler zitiert nach Imdahl (2013), S. 16.

1182 Ebd.

1183 Ebd.

als dieses Interesse zeigte.¹¹⁸⁴ „Ich wollte den Israelis doch nicht etwa gestatten, das Gewissen reinzuwaschen, indem sie dieses Produkt kaufen und ins Museum schieben“¹¹⁸⁵, lässt die Galeristin verlautbaren. Das einstige Angebot des Jerusalemer Museums, dem Vorstand beizutreten, habe sie mit der Begründung abgelehnt, sie sei „kein Konspirateur.“¹¹⁸⁶ Imdahl gegenüber äußerte Sfeir-Semler auch, dass sie zum Zeitpunkt des Gesprächs nicht einmal das Jüdische Museum in Berlin besucht habe, das 2001 mit einem Neubau vom Architekten Daniel Libeskind eröffnet worden war.

Von der israelischen Gesellschaft zeichnet sie ein Bild, das schon 2013 wenig mit der Realität zu tun hatte: „Ich verstehe nicht, warum die Intelligenzija in Israel nicht gegen die Macht rebelliert. Warum es keinen israelischen Underground gibt, der stark genug ist, um eine Gegenbewegung zu entwickeln, die sagt: Die Palästinenser haben ein Recht auf Existenz. Sie können nicht von Mauern umzingelt sein. Sie müssen auch eine Heimat haben. Ich kapiert es nicht“¹¹⁸⁷. Die Vielzahl an israelischen Initiativen für Dialog, friedliche Koexistenz und Zweistaatenlösung scheint sie dabei genauso wenig in ihre Überlegungen mit einzubeziehen wie die Gründe, weshalb zwischen den palästinensischen und den israelischen Gebieten überhaupt Mauern gebaut werden. Zudem imaginiert sie ein Zerrbild, wenn sie behauptet, in Israel werde Palästinenser:innen kollektiv das Existenzrecht abgesprochen. Neben diesen Statements irritiert, dass bis dato kaum öffentliche Reaktionen auf ihre Aussagen aus dem ansonsten für Diskriminierungen jeglicher Art besonders sensibilisierten Kunstfeld folgten. Auch der Autor Imdahl macht die Aussagen der Galeristin in seinem Artikel nicht wirklich zum Problem, und der Titel seines Textes weist sie euphemistisch als „Die Unversöhnliche“ aus.¹¹⁸⁸

2021 erneuerte Sfeir-Semler ihre Aussagen in einem Gespräch mit dem Deutschlandfunk. Man müsse zwar „sehr stark aufpassen, wenn man diesen Satz in den Mund nimmt“, denn diese Aussage sei sehr häufig „missinterpretiert“ worden, sagt die Galeristin.¹¹⁸⁹ Sie bekennt sich zu ihrer Haltung, Geschäfte mit israelischen Museen oder Sammlern zu verweigern. Das begründet sie mit der „Apartheidpolitik gegenüber den Palästinensen-

1184 Ebd.

1185 Ebd.

1186 Ebd.

1187 Ebd.

1188 Ebd.

1189 Sfeir-Semler, zit. nach Führer (2021).

sern¹¹⁹⁰: Nur „den Juden im Staat Israel“¹¹⁹¹ sei das Bürgerrecht gewährt, behauptet sie fälschlicherweise und wird von ihrer Gesprächspartnerin vom Deutschlandfunk unmittelbar korrigiert. Sie beteuert, dass das „mit Religion“ jedoch nichts zu tun habe. Sie habe nichts gegen Juden, schließlich vertrete sie auch jüdische Künstler. „Ich habe mehrere, ganz viele jüdische Sammler, die genauso denken wie ich über den Staat Israel, und ich habe, ich wiederhole noch einmal, ich vertrete jüdische Künstler. Wenn man die Liste meiner Künstler liest, sieht man das.“¹¹⁹² Im Frühjahr 2025 zumindest lassen sich bei einem Blick auf diese Liste jedoch keine jüdischen Künstler:innen finden. Der Grund, weshalb sie das Jüdische Museum in Berlin nicht besuchen habe besuchen wollen und warum ein potenzieller Verkauf an das Jüdische Museum in New York im Interview mit Imdahl schon als ein kleiner Erfolg einer „Unversöhnlichen“ beschrieben wird, bleibt in diesem Gespräch ebenfalls offen. Sie habe schlicht „etwas gegen Apartheidpolitik, egal wo sie ist“¹¹⁹³, konstatiert Sfeir-Semler. Das als anschuldigend-dämonisierende Verzerrung vielfach kritisierte Apartheidnarrativ dient ihr als Fluchtpunkt zur Legitimierung ihrer Haltung.¹¹⁹⁴ Dafür, dass den palästinensischen Flüchtlingen im Libanon auch noch nach Jahrzehnten die Staatsbürgerschaft verweigert wird, weiß die Galeristin, die in ihrer Jugend eigenen Aussagen zufolge in palästinensischen Camps arbeitete und bei der PLO-nahen Kommunistischen Partei Libanons (KPL) tätig war, vermeintlich gute Gründe anzuführen.¹¹⁹⁵

Die israelischen Militäroperationen in Gaza nach anhaltendem Raketenbeschuss Israels durch die Hamas und andere palästinensische Terrororganisationen zwischen Juni und August 2014 waren dann ein Katalysator für die immer einseitigere Repräsentation des Nahostkonflikts im deutschen Kunstbetrieb und eine schon lange an (antisemitischen) Feindbildern konturierte Aggression. Weltweit kam es im Zuge von israelfeindlichen Proteste zu einer deutlichen Zunahme antisemitischer Übergriffe auf Jüdinnen und Juden.¹¹⁹⁶

1190 Ebd.

1191 Ebd.

1192 Ebd.

1193 Ebd.

1194 Siehe dazu Shimoni (2007); Bernstein (2021), S. 178.

1195 Siehe Führer (2021).

1196 Siehe dazu die Chronik antisemitischer Vorfälle der Amadeo Antonio Stiftung (2014); zur Wahrnehmung aus jüdischen Perspektiven Zick u. a. (2017a).

Zwei Jahre nach der von Artur Żmijewski verantworteten Berlin Biennale und noch vor dem Gazakrieg 2014 gründete sich das Boykottbündnis *BDS Arts Coalition*. In der *Jungle World* hat Heike Karen Runge nachgezeichnet, wie sich das Bündnis im Zuge einer Debatte um die Präsentation der Ausstellung *Living As Form* an der Universität in Haifa gründete.¹¹⁹⁷ Die von den unabhängigen Organisationen Creative Time und Independent Curators International (ICI) organisierte Ausstellung, die einen Überblick über sozial engagierte Kunst- und Kulturprojekte aus den vorangegangenen 20 Jahren geben wollte, wurde aufgrund einer Kooperation mit Technion – Israel Institute of Technology aus Haifa, wo auch militärisch geforscht wird, als Verrat an menschenrechtlichen Prinzipien und Legitimation der „fortdauernde[n] Vernichtung einer schutzlosen Bevölkerung“¹¹⁹⁸ ausgewiesen.¹¹⁹⁹ Nachdem das Thema vom New Yorker Kunstblog *Hyperallergic* aufgegriffen wurde, geriet der Kurator Nato Thompson zunehmend unter Druck.¹²⁰⁰ Runge charakterisiert den in diesem Zuge veröffentlichten, von etwa 100 Künstler:innen und Intellektuellen unterzeichneten offenen Brief, darunter Judith Butler, Gayatri Spivak und Chantal Mouffe, als „das Gründungsdokument der BDS Arts Coalition.“¹²⁰¹ „Die Kuratoren knickten unter dem Druck ein und schlossen einen Deal“, fasst sie die Auswirkungen der Initiative zusammen: „Israel verschwand von der offiziellen Sponsorenliste, die gezahlten Gelder wurden ausdrücklich als Reisekosten für die Teilnehmer aus Israel deklariert, das Logo durfte nur im Rahmen der Präsentation der israelischen Exponate gezeigt werden.“¹²⁰²

Runge stellt Zusammenhänge mit anderen Vorfällen her: Im selben Jahr drohte eine Gruppe palästinensischer Künstler:innen mit einem Boykott der São Paulo Biennale, weil die israelische Regierung die Veranstaltung mitfinanzierte. Später musste das weißblaue Logo des Staates Israel auf einer Stellwand von Sicherheitskräften vor Vandalismus geschützt werden. Etwa 60 der beteiligten Künstler:innen schlossen sich dem Protest einer palästinensischen Gruppe an.¹²⁰³ Auf dem Edinburgh Festival *Fringe* führte dieser Protest dazu, dass die Auftritte einer israelischen Performancegruppe nach gewaltsamen Auseinandersetzungen abgesagt wurden. In Lon-

1197 Runge (2015b).

1198 Zitiert nach ebd.

1199 Siehe Pasternak/Thompson (2014); Independent Curators International (o. J.).

1200 Heddaya (2014).

1201 Runge (2015b).

1202 Ebd.

1203 Ebd.

don wiederum forderten mehrere Prominente in einem offenen Aufruf im *Guardian* die Betreiber von Kinos, die am israelischen Film- und Fernsehfestival *Seret* mitwirkten, öffentlich dazu auf, „an der Seite der unterdrückten Palästinenser zu stehen und bei der Veranstaltung nicht mitzumachen.“¹²⁰⁴ Runge zeichnet die Argumentation der Boykotteure anhand ihrer Stellungnahmen nach. Da die Veranstaltung „von der israelischen Regierung über die israelische Botschaft in London mitunterstützt“ werde, bestehe „eine direkte Verbindung zwischen diesen Kinos, den Filmaufführungen des Festivals und der israelischen Politik.“¹²⁰⁵

Der Hinweis auf die internationale *BDS Arts Coalition* ist für eine Analyse von (israelbezogenem) Antisemitismus im politisierten Bereich der bildenden Kunst in Deutschland auch deshalb wichtig, weil das Bündnis exemplarisch für den wachsenden Einfluss der Boykottbewegung in der internationalen Kunstszene steht. In Reaktion auf diesen vermehrten Zuspruch für den Ausschluss israelischer Künstler:innen und Forscher:innen aus dem internationalen Kunst- und Wissenschaftsbetrieb entstand in Wien, darauf verweist auch Runge, die Initiative *Challenging Double Standards* (CDS), zu deren Unterzeichner:innen auch einige in Deutschland arbeitende Künstler:innen und Kulturtätige sowie Intellektuelle wie Sibylle Berg, Maya Schweizer, Beate Söntgen, Floris Biskamp, Tom Holert, Jens Kastner, Michaela Melián oder Diedrich Diederichsen gehören.¹²⁰⁶ Einige der damaligen Unterzeichner:innen wenden sich heute gegen eine pauschale Verurteilung von BDS oder sprechen sich zumindest nicht mehr (öffentlich) gegen den Ausschluss israelischer Künstler:innen aus dem Kunstbetrieb aus. Das kann sowohl als Ergebnis des wachsenden Drucks von BDS-Supportern als auch als Teil einer Diskursverschiebung gewertet werden, mit der ein Boykott von Personen aufgrund der israelischen Nationalität und/oder israelsolidarischen Haltung vermehrt als legitim begriffen wird.

Verfasst wurde das Anfang 2015 veröffentlichte Statement von einer losen internationalen Gruppe, zu der zu diesem Zeitpunkt unter anderen Oliver Marchart, Katharina Morawek, Luisa Ziaja, Sophie Goltz, Eduard Freudmann, Till Gathmann, Doron Rabinovici und Ruth Sonderegger gehörten.¹²⁰⁷ Das Statement wendet sich gegen ein simplifizierendes und binäres Verständnis des Nahostkonflikts als Kampf von Unterdrückten gegen Unterdrückende und plädiert für eine Kunst, die einem dichotomen

1204 Ebd.

1205 Ebd.

1206 Vgl. ebd.; siehe *Challenging Double Standards* (2015).

1207 *Challenging Double Standards* (2015).

Erklärungsmodell ebenso widersteht, wie sie sich für Dialog und friedliche Koexistenz vor Ort einsetzt. Das Schreiben drückt die Enttäuschung aus, geschätzte Kolleg:innen auf den Listen der *BDS Arts Coalition* wiederzuentdecken. Die Autor:innen kritisieren die fehlende Distanzierung von der islamistischen Terrororganisation Hamas, die ausbleibende Verurteilung antisemitischer Gewalttaten, eine einseitige und wahllose Boykottlogik, die unter anderem auch lokale Kritiker:innen der israelischen Regierung treffen, sowie eine fehlende Auseinandersetzung mit den historisch-politischen Dimensionen des jahrzehntelang währenden Konflikts.

Kurz darauf folgte ein von knapp tausend Künstler:innen unterzeichneter offener Brief für einen kulturellen Boykott Israels durch die im Februar 2015 gelaunchte Plattform Artists for Palestine UK aus Großbritannien, wo BDS besonders viele Unterstützer:innen hat.¹²⁰⁸ In einem vielbeachteten Artikel in *art – Das Kunstmagazin* kritisierte der Künstler Steffen Zillig diesen Aufruf, der nicht nur einseitig und komplexitätsreduzierend sei, sondern mit seiner fehlenden historischen Kontextualisierung Antisemitismus perpetuiere – was daraufhin vonseiten der Plattform als „the familiar antisemitism smear“¹²⁰⁹ abgewehrt wurde.¹²¹⁰

In einem Interview mit den Initiator:innen von CDS in *Hyperallergic* versucht in diesem Sinne auch Hrag Vartanian mittels tendenziöser Fragen, die Kritik als eine ‚deutsche Perspektive‘ und damit implizit als Teil eines postnationalsozialistischen Schuldkomplexes abzuwehren, obgleich sich unter den 20 Erstunterzeichner:innen der CDS-Petition lediglich zwei Deutsche befinden.¹²¹¹ In einem von mehreren Folgeartikeln, auf die stets eine Replik von Artists for Palestine veröffentlicht wurde, ergänzte der Kritiker JJ Charlesworth wiederum: „[F]or many of these artists, taking a stand against Israel is the only way they can think of making principled moral gesture to show that they are on the side of the oppressed, against the power of the colonizer and the oppressor.“¹²¹² Charlesworth schreibt im Anschluss daran von einem ‚moralischen Kolonialismus‘ der britischen Künstler:innen, die es verpassten hätten, die britische Regierung selbst für eine verschleppte Auseinandersetzung sowohl mit der britischen Kolonialgeschichte als auch mit der militärischen Beteiligung an jüngsten Bombar-

1208 Siehe Artist for Palestine UK (o. J.).

1209 Artist for Palestine UK (2015).

1210 Neuendorf (2015). Zilligs Artikel ist nicht mehr im Original online, sondern nur noch in der englischen Übersetzung: APUK (2015).

1211 Vartanian (2015).

1212 Charlesworth (2015).

dements in verschiedenen Kriegen in die Pflicht zu nehmen, und mit ihrem israelfeindlichen Aktivismus in diesem Sinne die eigene Kolonialgeschichte externalisierten.¹²¹³

Der erinnerungskulturelle Stellenwert der Kolonialgeschichte Deutschlands ist zum Gegenstand verschiedener Debatten geworden. Einem erinnerungskulturellen Defizit – exemplarisch die späte Anerkennung des Völkermords an den Herero und Nama (1904–1908 im heutigen Namibia) durch den Deutschen Bundestag 2021 oder die andauernden Restitutionsdebatten um geraubte Kulturgüter wie die berühmten Benin-Bronzen – steht der mittlerweile längst zu einem von Institutionen vertretenen Ruf nach Dekolonisierung – beispielsweise von Sammlung, Museen oder einer deutschen Denkmalkultur – gegenüber.¹²¹⁴ Die späte Beschäftigung mit der Kolonialgeschichte in Deutschland wird dabei vermehrt als das Ergebnis einer vermeintlichen Hegemonialität und Omnipräsenz der Holocausterinnerung darzustellen versucht. Entgegen der populären Rede von „Multiperspektivität“ und „multidirektionaler Erinnerung“ macht das oftmals den Eindruck, so Sternfeld, als würde Geschichte gegeneinander ausgespielt.¹²¹⁵ Im deutschen Feuilleton wird diese (neuerliche) Infragestellung der Holocausterinnerung und der Singularität der Shoah vielfach als Historiker:innenstreit 2.0 bezeichnet.¹²¹⁶

Die Shoah selbst dient in künstlerischen oder kuratorischen Projekten, die sich mit wichtigen Themen wie Migration oder Kolonialgeschichte auseinandersetzen, häufig bestenfalls als Hintergrundfolie, wie Sternfeld mit Blick auf die Ausstellung *bauhaus imaginista* beobachtet.¹²¹⁷ Sie war während der bundesweiten Feierlichkeiten zu 100 Jahre Bauhaus 2019 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin zu sehen und gab vor, die „internationale Geschichte des Bauhauses in vier Kapiteln“ zu erzählen und auf diese Weise erstmals einen Fokus auf „die globalen Auswirkungen und lokalen Rückbezüge“ des Bauhauses auf avantgardistische Bewegungen weltweit zu legen.¹²¹⁸ Umso überraschender war es, dass sich keine der vier Sektionen dem Einfluss des Bauhauses auf Israel widmete, wo dessen Architekturkonzepte bereits vor der Staatsgründung in den 1930er Jahren stark rezipiert

1213 Ebd.

1214 Siehe etwa Savoy (2019, 2021).

1215 Sternfeld (2025); siehe zur multidirektionalen Erinnerung Rothberg (2021b).

1216 Siehe Friedländer u. a. (2022); Ertuğrul/Martin/Vukadinović (2021); Grigat u. a. (2023).

1217 Siehe Sternfeld (2025).

1218 Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2019).

und neu formuliert wurden, etwa in der modernistischen Architektur Tel Avivs oder der Formensprache der Kibbuzim.¹²¹⁹ Auch „die antisemitischen Dimensionen des Bauhaus und die Vertreibung und Ermordung seiner jüdischen Protagonist:innen [fanden] kaum mehr Erwähnung“¹²²⁰, beobachtet Sternfeld. Sie weist darauf hin, dass in einem Raumtext, der den euphemistischen Titel *Moving away* trug, dagegen zu lesen war:

Die geopolitische Konfliktlage – bedingt durch die Machtergreifung Mussolinis, Stalins und Hitlers – blieb nicht ohne Folgen für die internationalen Debatten zu Design, Architektur und Städtebau. Angesichts des Aufstiegs der NSDAP verließen in den 1930er Jahren etliche Lehrende und Studierende des Bauhauses Deutschland; andere wurden Opfer des neuen Regimes. [...] *Moving Away* untersucht, wie sich Designdebatten am Bauhaus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt und im Kontext unterschiedlicher sozialer Bedingungen und Geografien verändert haben. Im Fokus stehen Fallbeispiele aus der Sowjetunion, Indien, China, Taiwan, Nordkorea und Nigeria: Anhand von Archivalien, filmischer Recherche sowie künstlerischen Arbeiten erkundet *Moving Away*, wie das Bauhaus sich im jeweiligen sozialen, kulturellen und politischen Kontext entwickelte.¹²²¹

Sternfeld hebt hervor, wie Mord und Vertreibung in dieser Schau zu beiläufig aufgezählten Unterkategorien transnationaler Migrationsphänomene werden, obgleich von der Geschichte der Shoah hier als „historischer Bedingung“ hätte gesprochen werden müssen – und es darüber hinaus ein Einfaches gewesen wäre, die Shoah im Kontext jener, globalen Austauschprozesse und lokalen Rückbezüge zu reflektieren.¹²²² Den progressiven Kunst- und Kulturinstitutionen der 2010er und 2020er Jahre attestiert Sternfeld davon ausgehend eine „neue deutsche Vergessenskultur“¹²²³, die auch, so ließe sich ergänzen, als Symptom des wachsenden Einflusses der BDS-Bewegung gewertet werden kann. Diese zielt darauf ab, „den

1219 Siehe zum Bauhaus in Israel u. a. Stiftung Bauhaus Dessau (2012); Sonder/Möller/Egri (2013); Efrat (2018); zum Bauhaus im Nationalsozialismus weiterführend Blümm/Otto/Rössler (2024).

1220 Sternfeld (2025), S. 39.

1221 Ausstellungstext *bauhaus imaginista*, hier zit. nach Sternfeld (2025), S. 40. Sie verweist auf den Ausstellungs-guide, in dem sich der Text in etwas abgewandelter Form finden lässt; siehe Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2019).

1222 Sternfeld (2025), S. 40.

1223 Ebd.

Kulturbetrieb international antiisraelisch zu hegemonialisieren¹²²⁴, wie es Matthias Naumann ausdrückt.

In der Praxis richtet sich der Boykott gegen israelische Künstler:innen und Wissenschaftler:innen mit Ausnahme solcher, die im Ausland leben und sich betont antizionistisch positionieren, sowie gegen Künstler:innen und Wissenschaftler:innen, die mit israelischen Institutionen zusammenarbeiten, als ‚pro-zionistisch‘ markiert werden oder schlicht jüdisch sind. Unerklärtes Ziel ist es auch, die Geschichte und Kultur des Staates Israel als solche zunehmend aus einem öffentlichen Bewusstsein zu verdrängen und zu marginalisieren – und damit auch die Geschichte der Shoah.¹²²⁵ Das geht zusammen mit der Normalisierung antizionistischer und antisemitischer Narrative, also mit der stetig wiederkehrenden manichäischen Konstellierung eines palästinensischen Opfer- und israelischen Täterkollektivs, der Dämonisierung und Delegitimierung des jüdischen Staates und einer Legitimierung von Terroranschlägen palästinensischer Gruppen als legitimer Widerstand und Befreiungskampf, wie das folgende Beispiel vorführt.

4.14 Zeit der Unruhe?

Drei Jahre vor *bauhaus imaginista* war im HKW in Berlin von März bis August 2016 die Ausstellung *Zeit der Unruhe. Die Internationale Kunstausstellung für Palästina 1978* zu sehen. Die von Kristine Khouri und Rasha Salti zunächst für das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) kuratierte Schau führte deren mehrjährige Recherchen zur *Internationalen Kunstausstellung für Palästina* vor, die im Frühjahr 1978 an der Beirut Arab University im Libanon stattgefunden hatte.¹²²⁶

Die Archiv- und Dokumentationsausstellung, die unter dem englischsprachigen Titel *Past Disquiet. Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978* bis heute in renommierten Institutionen weltweit gezeigt wird, sollte den Versuch darstellen, die Präsentation dieser Beiruter Schau, von der nach Angaben der Organisator:innen lediglich der Katalog erhalten ist, mittels digitaler Reproduktionen teilweise zu rekonstruieren, und versammelte darüber hinaus Interviews mit Zeitzeug:innen,

1224 Naumann (2024a), S. 30.

1225 Siehe hierfür auch Martini (2021).

1226 Siehe Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2016).

Archivmaterial, Videos, Zeitungsausschnitte, Pamphlete, Textdokumente, Buchcover, Plakate und Grafiken. Sie entstand unter Mitwirkungen eines mehrköpfigen Teams, zu dem unter anderem Emily Dische-Becker gehörte.¹²²⁷ Die zweite Version in Berlin, *Zeit der Unruhe*, sollte dann besonders, so hieß es, „die Mechanismen der Kanon-Konstruktion in Diskurs und Historiografie der Kunst“¹²²⁸ im Kontext des Kalten Krieges hinterfragen und die Beziehungen zwischen Kunst und künstlerischer Praxis in den beiden deutschen Staaten mit Blick auf die Palästinasolidarität offenlegen. Im HKW gliederte sich die Schau in die drei Kapitel *Geschichte der Ausstellung von 1978*, *Netzwerke und Museen* sowie *Der Kanon* und bildete den Auftakt zum mehrjährigen Projekt *Kanon-Fragen* unter der Leitung von Anselm Franke, in dessen Rahmen sich forschungsbasierte Ausstellungen kritisch mit der Kanonisierung der Moderne auseinandersetzen sollten.¹²²⁹ Offen blieb, warum ausgerechnet die Rekonstruktion einer antiisraelischen Propagandaschau den Start für ein wichtiges kuratorisches Forschungsprojekt zu den blinden Flecken der modernen Kunstgeschichtsschreibung darstellte, die sich selbst wiederum durch historische Auslassungen, fehlende Kontextualisierungen oder mangelhafte Quellenkritik auszeichnet.

Die *Internationale Kunstausstellung für Palästina* wurde 1978 von der Abteilung bildende Kunst der Palästinensischen Befreiungsorganisation PLO, der *Unified Information, Plastic Arts Section* ausgerichtet. Sie umfasste knapp 200 Werke, die von Künstler:innen aus etwa 30 Ländern in Solidarität mit Palästina, wie es hieß, und für den Sammlungskern eines Nationalmuseums im Exil gestiftet worden waren. Die PLO besetzte zu diesem Zeitpunkt seit rund zehn Jahren den Südlibanon: Nachdem das jordanische Königshaus im sogenannten Schwarzen September 1970 Tausende palästinensische Terrorist:innen und Zivilist:innen nach einer gescheiterten Machtergreifung zur Gründung eines ‚Palästinenserstaates‘ hatte töten lassen, siedelten sich in der Folge palästinensische Muslime in großer Anzahl im Libanon an. Dort hielten sich seit dem israelischen Unabhängigkeitskrieg 1947–1949 und den damit zusammenhängenden Vertreibungen sowie Fluchtbewegungen, die durch Aufforderungen der arabischen Armeen befördert worden waren, ohnehin Tausende muslimische Araber in Flüchtlingscamps auf. Die jüdische Minderheit im Libanon hatte bis dahin den

1227 Zuletzt war die siebte Ausgabe der Ausstellung vom 27.2. bis zum 25.5.2025 im Ausstellungsraum Framer Framed (2025) in Amsterdam zu sehen.

1228 Siehe Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2016).

1229 Siehe ebd.

Schutz der christlichen Falangisten genossen, doch nach zahlreichen Pogromen ab 1958 und der Zerstörung der jüdischen Gemeinden im Zuge der Besatzung der PLO kam es dann zur Flucht der ansässigen Jüdinnen und Juden.¹²³⁰ Von der wachsenden antisemitischen Stimmung im Land zeugt zudem der Erfolg der *Protokolle der Weisen von Zion*, deren erste arabische Nachkriegsübersetzung bereits 1951 veröffentlicht worden war. Die Beirut Ausgabe von 1967 wurde nach Erscheinen zum meistverkauften ‚Sachbuch‘, wie Léon Poliakov 1983 im *Essay über die Desinformation* hervorhebt.¹²³¹ Sie enthielt das Vorwort der französischen Ausgabe von 1925, in der die ‚Weisen von Zion‘ als Drahtzieher des Bolschewismus vorgestellt werden, und eine Einleitung des saudischen Geheimdienstmitarbeiters Faëz Ajjaz, in der es heißt, das Jahr 1967 stelle mit dem Sechstagekrieg „einen epochalen Wendepunkt in der Geschichte des arabischen Nahen Osten im Besonderen und der Geschichte der Menschheit im Allgemeinen“¹²³² dar.

In diesem Jahr bestätigte das Volk von Zion zum ersten Mal in seine Geschichte die Echtheit eines Dokuments, das 1905 veröffentlicht wurde [...]. Ich möchte die Leser dieses Buches [...] noch einmal mit der realen Gefahr konfrontieren, die Israel nicht nur für die Araber und Muslime, sondern insbesondere für die Christen und die gesamte Menschheit darstellt [...], damit sie die Gefahr erkennen und ihre Anstrengungen mit den unseren zum Wohle der gesamten Menschheit vereinen.¹²³³

Auch in einer antisemitischen Karikatur in einem Lesebuch *für die Kinder des palästinensisch-arabischen Volkes*, die 1980 in Beirut von der Palestine Martyrs Works Society der PLO, kurz: SAMED¹²³⁴, herausgegeben und wiederum von Poliakov aufgegriffen wurde, kommt das zum Ausdruck (Abb. 73). Dort heißt es: „Der Zionismus ist der Feind der Völker. Der Zionismus ist der Feind des palästinensischen Volkes und der Feind aller Völker. Der Zionismus wurde mit Hilfe des Imperialismus geboren.“¹²³⁵ Bildlich wiederholt wird hier das alte antisemitische Phantasma vom aggressiven, mit Herrschaft und Macht, mit Geld und Verrat identifizierten Juden, wobei sich die mit einem Davidstern als jüdisch/israelisch markierte, soldatisch gewandete und mit einem Dolch bewaffnete Figur augen-

1230 Siehe Weinstock 2019, S. 266 ff.; Carstiu/Mettler (2022) S. 13.

1231 Poliakov (2022), S. 112.

1232 Faëz Ajjaz, zit. nach Poliakov (2022), S. 112.

1233 Poliakov (2022), S. 112.

1234 SAMED war für die finanzielle Unterstützung der Familien von Terrorist:innen zuständig, die Anschläge gegen Israel verübten und als ‚Märtyrer‘ galten.

1235 Übersetzung nach Poliakov (2022), S. 129.

scheinlich von einem mittels Zylinder und Zigarre gekennzeichneten Großindustriellen oder Banker und einer nur mittels Hand erkennbaren Figur mit einem mit dem Dollarzeichen versehenen Geldsack bestechen lässt. Die sprachlich explizierte Dämonisierung des Zionismus zum Feind der Völker steht in der Tradition der Identifizierung mit dem ultimativ Bösen und impliziert die Erlösungsdimension des Antisemitismus.



Abbildung 73: Karikatur aus einem Lesebuch für die Kinder des palästinensisch-arabischen Volkes der SAMED-Stiftung, Beirut 1980

In der Region wurde die antisemitische Agitation in dieser Zeit ohnehin mit klassischen Werken der Nazis ausgestaltet: In den 1960er Jahren erschienen auf Arabisch und Englisch Traktate von Joseph Goebbels' früheren Assistenten Johann von Leers (ehem. Hauptschriftleiter der NS-Zeitung *Wille und Weg*), Leopold Gleim (Oberst und SS-Standartenführer in Warschau im Zweiten Weltkrieg; zeitweise Führer der Abteilung für Jüdische Angelegenheiten der Gestapo in Polen) und Ludwig Heiden (auch Luis/Louis, Direktor der Berliner Presseagentur). Sie waren nach Ägypten geflohen, konvertierten zum Islam und arbeiteten in Kairo unter Präsident Gamal Abdel Nasser für den ägyptischen Staatsdienst: Von Leer, der auf Einladung des Großmuftis von Jerusalem, Amin el-Husseini, nach Ägypten gekommen war, hatte dort eine Stelle als Berater für antijüdische Maßnahmen inne, während Heiden unter dem Namen Louis El Haj 1963 *Mein Kampf* ins Arabische übersetzt haben soll.¹²³⁶ Bis heute existiert im Libanon die Syrische Soziale Nationalistische Partei, kurz: SSNP, die einzige noch

¹²³⁶ Vgl. Poliakov (2022), S. 110 f.; siehe auch Ortmeier (2024).

bestehende Schwesterpartei der NSDAP, die bis vor kurzem Teil des syrischen Parlaments war.¹²³⁷

In den 1970ern kündigte sich mit der Reise von Ägyptens neuem Präsidenten Anwar al-Sadat nach Israel 1977 dann ein Friedensvertrag zwischen Israel und Ägypten an, der nach dem sogenannten Camp-David-Abkommen 1979 auch umgesetzt wurde. Zuvor hatte Ägypten bereits 1972 die Zusammenarbeit mit der Sowjetunion beendet, deren stalinistische Desinformation in der arabischen Welt immer mehr an Einfluss gewann, und sich den USA angenähert. Die PLO setzte im Zuge dessen weniger auf Unterstützung durch die Arabische Liga und vermehrt auf Terroranschläge.¹²³⁸ Die instabile Lage im Libanon nutzte sie wie bereits im Falle des Kairoer Abkommens von 1969 dazu, ihre Macht auszubauen: Kämpferische Konflikte zwischen Maroniten, Drusen, Sunniten und Schiiten führten hier zu einem Bürgerkrieg. Im Südlibanon verübte die PLO Anschläge auf libanesischen Behörden und christliche Siedlungen und griff von dort aus gemeinsam mit militanten Gruppierungen wie der PFLP den Norden Israels an.¹²³⁹ Die benötigten Waffen dafür kamen unter anderem aus der DDR.¹²⁴⁰ Das Attentat auf israelische Sportler:innen bei den Olympischen Spielen in München 1972 diente ebenso wie der Bombenanschlag 1970 auf ein Flugzeug der Swissair, das von Zürich nach Tel Aviv fliegen sollte, die Flugzeugentführung ins ugandische Entebbe 1976, bei der israelische Passagiere durch deutsche Linksextremist:innen von nicht-jüdischen Reisenden separiert wurden, der Mord am sozialistischen Wiener Stadtrat Heinz Nittel 1981 oder die Anschläge in Paris auf die israelische Botschaft 1982 und in London auf den israelischen Botschafter im selben Jahr dazu, den Forderungen der PLO auch im Westen Gehör zu verschaffen.

Parallel sollte der palästinensische Terrorismus Legitimität als nationale Befreiungsbewegung erhalten, wozu diplomatische Auftritte von Jassir Arafat etwa bei der UNO dienten und vermehrt auch Kulturpolitik betrieben wurde. Bereits 1965 wurde die PLO-Abteilung für Kunst und Kultur gegründet. Sie hatte die Aufgabe, Publikationen, Plakate, Filme, Kunstwerke sowie Theateraufführungen zu produzieren und zu verbreiten.¹²⁴¹ Dabei dominierten unter anderem kunsthandwerkliche Produkte und folkloristische Tracht sowie Gemälde aus dem Genre der Revolutions- und Agrar-

1237 Siehe Fishman (2016); Küntzel (2002).

1238 Siehe dazu Tessler (2009), S. 407 ff.

1239 Carstiu/Mettler (2022).

1240 Siehe Herf (2019), S. 390 ff.

1241 Sachrendt (2017).

romantik. Diese häufig im Stil des sozialistischen Realismus gehaltenen Arbeiten wurden aufgrund der engen Verbindung zwischen der PLO und der DDR sowie der UdSSR vielfach in den Staaten des Ostblocks gezeigt.¹²⁴²

Auch in Westeuropa dienten sie dazu, den Eindruck zu erwecken, dass hier, so formuliert es Christian Saehrendt in seiner Studie zu *Kunst im Kampf für das „Sozialistische Weltsystem“*, „ein Kulturvolk um seine Existenz kämpft“¹²⁴³ – und nicht Terrororganisationen um Macht ringen. Unter Arafat wurde in den 1960er Jahren ohnehin massiv an der Verbreitung des Mythos eines urtümlich autochthonen, einheitlich muslimischen palästinensischen Volkes und damit an einem gemeinsamen Nationalbewusstsein von zuvor eher miteinander konkurrierenden Gruppierungen gearbeitet. Nach Artikel 7 der Charta der PLO von 1968 muss jeder Palästinenser „auf den bewaffneten Kampf vorbereitet werden [...] und bereit sein, Besitz und Leben zu opfern, um sein Vaterland wiederzugewinnen [...]. Der bewaffnete Kampf ist der einzige Weg zur Befreiung Palästinas.“¹²⁴⁴

Geschickt setzte die PLO Kunst und Kultur für ihre Ziele ein, wovon exemplarisch die *Internationale Kunstausstellung für Palästina* zeugt. Die Ausstellung, die 2016 dann im Zentrum von *Zeit der Unruhe* im HKW in Berlin stand, eröffnete am 21. März 1978 – nur wenige Tage nach dem sogenannten Küstenstraßenanschlag der palästinensischen Terrororganisation Fatah am 11. März auf zwei Busse mit 37 ermordeten israelischen Zivilist:innen, darunter zehn Kinder, und 76 Verletzten. Es handelte es sich in dieser Zeit um das schwerste terroristische Attentat in der Geschichte Israels. Als Reaktion marschierte das israelische Militär in der Nacht vom 14. zum 15. März 1978 im Libanon ein und besetzte den südlichen Teil des Landes für einige Monate.

1242 Siehe Saehrendt (2024).

1243 Saehrendt (2017), S. 137.

1244 Küntzel (2002), S. 113; siehe dazu auch Sahm/Lahusen (2020); Poliakov (2022), S. 104 f.; Herf (2019), S. 110 f.



Abbildung 74: Ausstellungspakat, Dia Al-Azzawi



Abbildung 75: Ausstellungspakat, Mohammed Melehi

Ein Plakat zur Ausstellung von 1978, das von dem in London lebenden irakischen Maler Dia Al-Azzawi entworfen wurde (Abb. 74), zeigt die Umriss einer menschlichen Figur, gefüllt mit dem Schriftzug „Palestine“. In ihrer Mitte befinden sich die Umriss des Britischen Mandatsgebiets Palästina von 1923, auf das ein Fadenkreuz gerichtet ist. Das ‚Ziel‘ der PLO-Propagandaschau ist damit ausgestellt, mit ihr sollte auf kultureller Ebene um das Gebiet zwischen dem Mittelmeer und dem Jordan gekämpft werden. Ein weiteres Plakat des marokkanischen Künstlers Mohammed Melehi listet die teilnehmenden Künstler:innen aus 30 Ländern auf (Abb. 75), darunter auch Joan Miró, Antoni Tàpies und Julio Le Parc. Die Künstler:innen, die teilweise selbst anreisten und im Rahmen ihres Besuchs auch Trips in den Südlibanon unternahmen, um Terrorcamps zu besuchen und Kämpfer zu treffen, stifteten ihre Werke mehrheitlich.¹²⁴⁵ Mit der Schau wurde eine „antiimperialistische Solidaritätsfront“¹²⁴⁶ suggeriert, wie es im Text zur Archivausstellung im HKW treffend heißt. Im Berliner Ausstellungshaus wurde die Beiruter Präsentation in dieser Logik folgerichtig in eine Reihe mit dem Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975–1990) und der Association of Artists of the World Against Apartheid (1982) gestellt, was eine Vergleichbarkeit der Kulturpolitik von palästinensischen Terrororganisationen mit dem Kampf gegen die Apartheid in Südafrika und dem um die Demokratie in Chile impliziert. Zugleich wurde hier auf internationale Netzwerke wie Verbindungen zur JAALA (Japan, Asian, Afri-

1245 Vgl. Estefan (o. J.).

1246 Siehe Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2016).

can, Latin-American Artist Association) oder die erste arabische Biennale in Bagdad 1974 verwiesen.¹²⁴⁷

Jene ‚antiimperialistische Solidaritätsfront‘ thematisierte den sowjetischen Imperialismus ebenso wenig wie den arabischen, iranischen oder türkischen Imperialismus, und auch auf den kurdischen Kampf dagegen ging sie nicht ein. Der Ruf nach Solidarität nimmt hier vielmehr einen instrumentellen Charakter an, was sich auch in den Werken der Propagandaschau selbst widerspiegelte.¹²⁴⁸ Sie sollte später als Wanderausstellung weltweit gezeigt und dann nach Palästina, heimgebracht‘ werden.¹²⁴⁹ Ein Beitrag des französischen Künstlers Marc Weirich (Abb. 76; im Katalog fälschlich ‚Wirich‘) vereint Revolutionsinsignien wie Stacheldraht und Ku-fiya mit der abstrahierten Darstellung eines in das Bild hineinragenden Arms. Dessen Haltung erinnert an die eines Puppenspieler und ist den geografischen Umrissen der USA entlehnt. In die Farben ihrer Nationalflagge gehüllt, prangt auf seiner Hand ein leuchtend gelber Davidstern. Hiermit werden die Feinde der Solidaritätsfront im antisemitischen Phantasma der verschwörerischen Herrschaftsformation ausgemacht: Israel und die USA.



Abbildung 76: Marc Wirich (eigtl. Weirich):
Deaths Bird, Gemälde, 1978

1247 Siehe hierzu zwei Texte, die 1974 in einer Sonderausgabe des französischen Kulturmagazin *Intégral* zur ersten arabischen Biennale veröffentlicht wurden. Sie fokussieren die Präsenz palästinensischer Kunst/Künstler:innen auf der Biennale. Im Oktober 2023 erschienen beide erstmals in englischer Übersetzung; siehe Chabaa (2023); Maraini (2023).

1248 Siehe zu einer Auseinandersetzung mit Ein- und Ausschlüssen von Solidaritätsappellen und ihrem mitunter selbstreferenziellen Charakter: Weltbilder der Kunst: Solidarität. Podiumsdiskussion mit Volker Weiß, Shahrzad Eden Osterer, Petja Dimitrova und Julia Bernstein, Forum-DCCA (2023).

1249 Siehe Saehrend (2017).

Neben abstrakten Bildern und Skulpturen kreierten agrarromantische Gemälde wie *Harvest in a Palestinian Village* von Ibrahim Ghannam (Abb. 77) oder *Palestine* (Abb. 78) von Suleiman Mansour im Sinne des von Arafat vorangetriebenen Nation Building das folkloristische Bild einer ursprünglichen bäuerlichen Gesellschaft, die, so der Subtext, bis zum Auftauchen der zu Invasoren erklärten Zionist:innen in Harmonie lebte.¹²⁵⁰

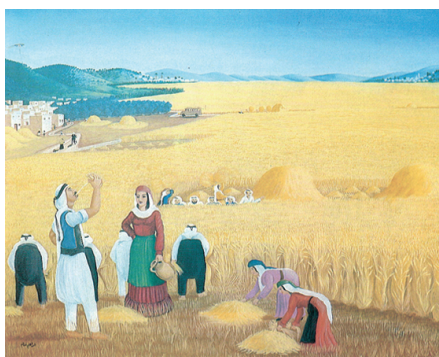


Abbildung 77: Ibrahim Ghannam: *Harvest in a Palestinian Village*, 1978



Abbildung 78: Suleiman Mansour: *Palestine*, 1978

Zu sehen waren 1978 auch Werke des syrischen Künstlers Burhan Karkutli, der Anfang der 1960er Jahre neben Kairo und Madrid auch an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Ostberlin bei den DDR-Künstlern Arno Mohr und Walter Momacka studiert hatte. Ab 1970 lebte Karkutli dauerhaft in Deutschland, zunächst in Berlin, dann in Frankfurt am Main und Bonn, wo er um 1975 begann, mit palästinensischen Aktivist:innen zusammenzuarbeiten. Karkutli stammte zwar aus einer bekannten syrischen Familie aus Damaskus, verstand sich selbst aber als Palästinenser. In einem Interview in der englischsprachigen Begleitpublikation zur Archivausstellung konstatiert der Maler Suleiman Mansour: „Burhan Karkutli dedicated his entire life to the cause.“¹²⁵¹

Grafiken Burhan Karkutlis haben 2022 als Teil der *Archives des luttes des femmes en Algérie* maßgeblich zum Antisemitismus-Skandal auf der *documenta fifteen* beigetragen. Im HKW zierte eine großformatige Reproduktion seines Beitrags zur Beiruter Ausstellung von 1978 bereits 2016

1250 Siehe Saehrend (2024); zum Konzept des Nation Building exemplarisch Anderson (1983).

1251 Mansour im Interview mit Yaqubi (2018).

eine Säule im Eingangsbereich des Ausstellungshauses – allerdings ohne nachweisbar Aufsehen zu erregen. Zu sehen sind in diesem Print weiblich gelesene Personen mit Kindern auf dem Arm, um die sich in Kufiya gehüllte und mit Maschinengewehren sowie Panzerfäusten bewaffnete männlich gelesene Personen gruppieren (Abb. 79). Im Bild wird auf diese Weise ein romantisierendes Verständnis des palästinensischen Terrors als Widerstand oder Selbstverteidigung nahegelegt. Es ist auch im Katalog der Ausstellung von 1978 zu sehen, der im HKW als Videoprojektion gezeigt wird.

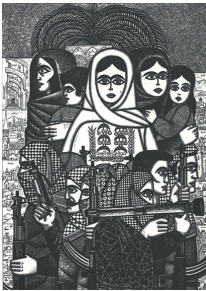


Abbildung 79:
Burhan Karkutli,
ca. 1972



Abbildung 80: Ausstellung Past
Disquiet



Abbildung 81:
Burhan Karkutli,
*Zionistische
Aggression*, 1971

Im Ausstellungsraum war den Illustrationen Karkutlis zudem eine Tafel gewidmet, die in Abbildung 80 rechts im Bild zu erkennen ist. Auf dieser fanden sich Reproduktionen aus der deutschsprachigen Publikation *Grafik der Revolution. Burhan Karkutli. Ein palästinensischer Künstler* von 1981. Zu sehen war unter anderem eine mit *Zionistische Aggression* betitelte Illustration von 1971 (Abb. 81). Hier kreisen die Umrisse US-amerikanischer Militärflieger über einem Heer deformierter, mit dem Davidstern als jüdisch bzw. israelisch markierter Figuren, die mit in den Himmel ragenden Bajonetten und Feuerwaffen ausgestattet sind.

Daneben befand sich eine weitere Tafel zur Ausstellung *Engagement Palästina* und zu einer gleichnamigen Grafikmappe, die während der erwähnten Libanon-Reise von fünf DDR-Künstlern Anfang der 1980er entstanden war. Teil davon war auch der deutsche Maler Günther Rechn, von dem im Eingangsbereich des HKW wiederum ein Selbstporträt in die Ausstellung einführt. *Selbst mit Tuch* von 1980 zeigt den Künstler mit Schnauzbart, Nickelbrille und Kufiya um den Hals. Rechns Selbstporträt

als „*fida'i* oder palästinensischer Widerstandskämpfer“¹²⁵² verkörpere, so die Kuratorinnen, „einen subversiven und verstohlenen Rollenwechsel in der Darstellung, einen überraschenden Wechsel der Identitäten, eine Überschreitung der Grenze zwischen Selbst und Anderem, einen Ausdruck der Empathie jenseits der Machtpolitik.“¹²⁵³ Eine Interpretation, die in ihrer Romantisierung in seltsamer Weise aus der gängigen Kritik kultureller Aneignung herausfällt.

Eine Zeichnung aus dem Skizzenbuch des Künstlers von 1979 oder 1981 zeigt wiederum den palästinensischen Künstler Mustafa Al-Hallaj, der zu diesem Zeitpunkt wesentlich für antiisraelische Propagandaplakate der PLO zuständig war und dafür auf traditionelle antisemitische Motive zurückgriff: Abbildung 82 zeigt etwa eine an einen Davidstern gekreuzigte Christusfigur. Das Motiv erinnert an einen Plakatentwurf von Paul Colin für die französische Wanderausstellung *Crimes hitlériens* 1945, die kurz nach Kriegsende erstmals in Paris zu sehen war und über die Verbrechen der NS-Besatzung aufklären sollte: Colins Entwurf zeigt eine Christusfigur an einem Hakenkreuz.¹²⁵⁴ Al-Hallaj bedient damit den antisemitischen Mythos vom gottesmord – und in Rekurs auf Colins Plakat darüber hinaus eine Gleichsetzung mit dem Nationalsozialismus.¹²⁵⁵ Er greift zugleich auf die Idee eines ‚palästinensischen Jesus‘ zurück, wobei angesichts des zu dieser Zeit vehement vorangetriebenen palästinensischen Nation Building die ‚Palästinenser‘ nicht mehr wie noch zuvor die nicht-jüdischen Bewohner:innen der Region, sondern nur noch nicht-jüdische Araber meint.

Das Plakat schließt überdies an die Vorstellung eines muslimischen Jesus an, obgleich der Islam erst mehrere Hundert Jahre nach Jesus entstand; es negiert so die Tatsache, dass Jesus im Christentum als Sohn einer jüdischen Mutter gilt – und erinnert zudem an das nationalsozialistische Konzept eines ‚arischen Jesus‘.¹²⁵⁶

1252 Vgl. Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2016), S. 1.

1253 Ebd.

1254 Siehe ebd.

1255 Paul Colin: *Jésus sur une croix gammée*.

1256 Siehe dazu Poliakov (1981), S. 355 f.



Abbildung 82: PLO-Propagandaplakat von Mustafa Al-Hallaj: *Palestine Crucified*, ca. 1970

Über solche Verbindungen zwischen Kunst, Propaganda und Terror, die nicht zuletzt Teil der unerklärten Kriege der DDR gegen Israel, wie sie Jeffrey Herf fokussiert hat, waren und in Deutschland damit von besonderer Relevanz sind, hätte die Archivausstellung in Berlin erzählen können – und als eine kanonkritische Schau auch aufklären müssen.¹²⁵⁷

In einer Besprechung der Schau auf einem Blog der Humboldt-Universität Berlin heißt es, „die Kuratorinnen haben versucht, den historischen, politischen und kulturellen Kontext, in dem die Kunstaussstellung für Palästina entstand, durch die Angaben zu deuten, die sie vorgefunden haben.“¹²⁵⁸ Der Ausstellungsbroschüre nach laden sie die Besucher:innen ein, „in diese Welt der Anekdoten, Erinnerungen, Bilder und Dokumente einzutauchen, eigene Spekulationen daran anzuknüpfen und selbst zu entscheiden, was sie von alledem im Gedächtnis behalten wollen.“¹²⁵⁹ Es sei auffällig, schreibt die Autorin des Blog-Beitrags weiter, „dass die Erkenntnisse, und nicht die Folgerungen ausgestellt sind.“¹²⁶⁰ Die Ausstellungsmacher:innen würden dem Publikum ermöglichen, „ihre eigenen Feststellungen aus den gegebenen Informationen zu ziehen.“¹²⁶¹ (Kunst-)Historiker:innen wissen sehr wohl, dass Fakten aber keineswegs für sich sprechen, sondern entdeckt, sorgfältig ausgewählt und gedeutet werden müssen und so, je nach Auswahl und Anordnung, unterschiedliche Geschichte(n) vermitteln können.

1257 Siehe Herf (2019).

1258 Mol (2016).

1259 Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2016), hier zit. nach ebd.

1260 Mol (2016).

1261 Ebd.

Bei der Rekonstruktion einer Propagandaausstellung, die unter anderem mit dem Ziel konzipierte wurde, mittels tradierter antisemitischer Mythen und Stereotype die antiisraelische Ideologie der PLO zu verbreiten, ist eine fehlende Kontextualisierung besonders riskant. Im Falle der Berliner Archivschau hieß das, dass „der Besucher viele historische Lücken selbst füllen“¹²⁶² muss, wie Sonja Zekri in der *Süddeutschen Zeitung* ergänzt. Dass diese historischen Lücken nicht einfach ‚Leerstellen‘ sind, sondern ein spezifisches Bild kreieren, demonstriert Zekri mit der Beobachtung, dass „Palästinenser in Berlin vornehmlich als Opfer und Helden“¹²⁶³ in Erscheinung treten würden. Israel wiederum taucht als Täter auf: Die Macher:innen der Archivausstellung suggerieren beispielsweise, dass von der historischen Schau heute nur noch deshalb der Ausstellungskatalog existieren würde, weil, so schreibt auch die Autorin des HU-Blogs, „das Gebäude, in dem die Arbeiten und Ausstellungsdokumente der Ausstellung für Palästina untergebracht waren, 1982 durch die israelische Armee bombardiert wurde“¹²⁶⁴.

In einem Interview in der 2018 erschienenen Begleitpublikation zum Ausstellungsprojekt berichtet der Künstler Sliman Mansour dagegen von widersprüchlichen Informationen zum Aufenthaltsort der Sammlung und dass ihm noch Anfang der 1990er Jahre vom Verbleib einzelner Werke aus der Sammlung berichtet worden sei.¹²⁶⁵ Vor dem Hintergrund historischer Auslassungen drängt sich der Eindruck auf, dass hier im Sinne einer Dämonisierung des jüdischen Staates vielmehr das Bild eines israelischen Militärs gezeichnet werden soll, das nicht einmal vor der Zerstörung von Kunstwerken und Kulturgütern zurückschreckt, während (ehemalige) PLO-Terroristen wie Abdul Hay Mossalem im Begleitheft zur Ausstellung als „Freiheitskämpfer“¹²⁶⁶ beschrieben werden und ein an mehreren Stellen gekürzter Brief des Malers Nasser Soumi über seine Verbindungen zur Ausstellung dem „Märtyrer“ Ezzedine Kalak, einem Fatah-Mitglied, gewidmet ist.¹²⁶⁷

Unterstützt wird dieser Eindruck durch Holocaustrelativierungen und Täter-Opfer-Umkehrungen in Texten der 2018 vom MUZEUM. museum of modern art in warsaw herausgegeben Begleitpublikation, die auch ein

1262 Zekri (2016).

1263 Ebd.

1264 Mol (2016); vgl. Saehrendt (2017), S. 137; ebenso Maihofer (2016).

1265 Yaqubi (2018), S. 37 f.

1266 Haus der Kulturen der Welt (HKW) (2016).

1267 Ebd., S. 21.

kurzes Vorwort von Anselm Franke enthält.¹²⁶⁸ Hier werden historische Quellen zitiert, deren antisemitische und antizionistische Sprachbilder von den Autor:innen und Herausgeber:innen unwidersprochen stehen gelassen werden. Ein Essay von Dominika Blachnicka-Ciacek zur engen Verbindung zwischen dem sozialistischen Polen und der PLO berichtet etwa von Fuad Yassin, der bei einem Besuch in Polen 1983 als offizieller PLO-Vertreter einen Kranz an der Gedenkstätte für das Warschauer Ghetto hatte niederlegen wollen und über die Kritik daran überrascht gewesen sei. „[W]e are still facing that kind of fascism against our people“¹²⁶⁹, wird Yassin aus einem Interview mit *The New York Times* von 1983 zitiert. Und weiter: „I have placed a wreath because the Jewish people were victims of Nazism, and the Palestinian people are the victims of the new Nazis [...] the Zionists and Israel.“¹²⁷⁰ Vielfach wurde die israelische Intervention im Libanon 1982 damals als ‚Endlösung der Palästinenserfrage‘ und ‚Genozid‘ gelabelt und damit in einen Vergleichshorizont zum Nationalsozialismus und Holocaust überführt.¹²⁷¹ Dass die libanesische Bevölkerung in großen Teilen dagegen ein Ende der Gewalt palästinensischer Milizen erwartete und auf Frieden hoffte, betonten Alex Carstiu und Miriam Mettler.¹²⁷² Sie skizzieren die Situation wie folgt:

Durch gezielte Desinformation entstand Anfang der 1980er Jahre ein Meinungsbild, demgemäß Israel für unzählige Massaker und Kriegsverbrechen verantwortlich sei. Holocaustvergleiche waren an der Tagesordnung. Die Israelis wurden zu den ‚neuen Nazis‘ erklärt und palästinensische Terroristen wahlweise zu Freiheitskämpfern, harmlosen Flüchtlingen oder unschuldigen Opfern ernannt.¹²⁷³

Es findet eine Normalisierung geschichtsrevisionistischer, antisemitischer Narrative statt. Der Aufsatz von Sara Catenacci zu *Solidarity and Socially Engaged Art in 1970s Italy* verweist zudem auf Literatur des bekannten 9/11-Truthers Daniele Ganser, ebenfalls ohne diese entsprechend zu kontextualisieren.¹²⁷⁴ Nach den Anschlägen vom 11. September 2001 nutzte der promovierte Schweizer Historiker die gesamtgesellschaftliche Konjunktur

1268 Museum of Modern Art in Warsaw (2018).

1269 Zitiert nach Blachnicka-Ciacek (2018), S. 98.

1270 Ebd.

1271 Siehe dazu auch Finkielkraut (2025).

1272 Carstiu/Mettler (2022), S. 17; siehe auch Rabinovitch (1985), S. 122.

1273 Carstiu/Mettler (2022), S. 17.

1274 Siehe Catenacci (2018), S. 134.

antiamerikanischer und antisemitischer Mythen für sich, er steht seit Mitte der 2000er Jahre für die Verbreitung von Verschwörungstheorien in der Kritik. Ganser war mit einem Vortrag auf dem verschwörungstheoretischen YouTube-Kanals Ken FM von Ken Jebsen vertreten, trat im russischen Staatsender RT auf, bespielte Propagandaportale wie Free21 oder Rubikon und suggeriert bis heute in Vorträgen und Büchern wie *Imperium USA. Die skrupellose Weltmacht* von 2020, ein Nebengebäude des World Trade Center sei durch eine gezielte Sprengung eingestürzt.¹²⁷⁵ Bereits 2018 widmete sich der Tübinger Wissenschaftler Michael Butter dem Fall Daniele Ganser in seiner Studie zu Verschwörungstheorien.¹²⁷⁶

Trotz der Auslassungen und Verdrehungen der Archivschau, die sich in der Begleitpublikation fortsetzen, schließt Sonja Zekri ihrer Besprechung in der *Süddeutschen Zeitung* mit dem Hinweis, dass die *Palästina-Ausstellung* so gründlich vergessen worden sei, als habe es sie nie gegeben, und beschreibt die Dokumentation im HKW als den „Versuch einer Heilung“¹²⁷⁷. Wer oder was hier angesichts von Geschichtsrevisionismus und Relativierungen der Gewalt von palästinensischen Terrorgruppen als legitimer Freiheitskampf jedoch von wem oder was geheilt werden soll, lässt die Autorin zwar offen. Die Ausstellung aber lässt für eine mögliche Antwort ziemlich wenig Spielraum.

4.15 Berlin Biennale: Reparatur, Widerstand, und Heilung – von und gegen Israel?

Im Rahmen der *documenta* etwa nimmt die regelmäßig wiederkehrende Rede von einer reparativen Macht der Kunst meist auf die erste Ausgabe der Kunstschau von 1955 Bezug und ist dort eng mit einem spezifischen Selbstverständnis der deutschen Nachkriegsgesellschaft verbunden. Abseits der Kasseler Ausstellungsreihe etablierten sich die Begriffe ‚Heilung‘ und ‚Reparatur‘ im deutschen Kunst- und Kulturfeld in den vergangenen Jahren vornehmlich im Kontext postkolonialer Diskurse, und dort unter anderem innerhalb ökonomiekritischer Auseinandersetzung rund um die Klimakrise.¹²⁷⁸

1275 Für eine Einordnung von Daniele Ganser siehe u. a. Uhlig (2023).

1276 Siehe Butter (2018), S. 83 ff.

1277 Zekri (2016).

1278 Vgl. für einen Überblick exemplarisch ARCH+ (2022).

Exemplarisch führte das die 12. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst vor, die im Sommer 2022 zeitgleich zur *documenta fifteen* stattfand (11.6.-18.9.2022) und einige inhaltliche Parallelen zur Kasseler Großausstellung aufwies, die bisher kaum thematisiert worden sind. Das Berliner Festival mit Kunstwerken von rund 70 internationalen Künstler:innen und Künstlerkollektiven verteilte sich unter dem Titel *Still Present!* auf sechs Ausstellungsorte in der deutschen Hauptstadt, darunter die Akademie der Künste, das KW, der Hamburger Bahnhof und die ehemalige Stasi-Zentrale in Berlin-Lichtenberg. Es wurde von fünf thematischen Konferenzen, etwa zur Restitution des präkolonialen afrikanischen Kunst- und Kulturerbes aus europäischen Museen oder zu Imperialen Ökologien, begleitet.¹²⁷⁹ Verantwortet wurde diese mit 3 Millionen Euro von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Ausgabe der Biennale von dem in Berlin und Paris lebenden französisch-algerischen Künstler und Kurator Kader Attia, unterstützt von einem fünfköpfigen internationalen künstlerischen Team um die Berliner Kunsttheoretikerin Ana Teixeira Pinto, die in Hanoi lebende Kuratorin Đỗ Tường Linh, die in Dakar lebende Kuratorin Marie Hélène Pereira, die New Yorker Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Noam Segal sowie die auf Kunst und Film spezialisierte Ausstellungsmacherin Rasha Salti aus Beirut. Zur Erinnerung: Salti ist eine der beiden Kuratorinnen der Archivschau zur *Internationalen Kunstausstellung für Palästina 1978*.

In Kader Attias künstlerischer und kuratorischer Arbeit steht Reparatur seit längerem im Fokus. Schon auf der *dOCUMENTA (13)* präsentierte er die multimediale Arbeit *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, die ein zentrales Ausstellungsstück der Kunstschau darstellte. Im Zentrum standen hier unter anderem Büsten, die Soldaten des Ersten Weltkriegs mit schwersten Gesichtsverletzungen zeigen: In den 1920er Jahren entwickelte sich die plastische Chirurgie. Absicht war es, die entstellten Gesichter von Kriegsversehrten durch Prothesen zu ergänzen, wie Archivfotos dokumentieren. Sie sind Teil einer Diashow des Künstlers, in der er diesen Aufnahmen Bilder von Objekten, Skulpturen oder Menschen aus den ehemaligen Kolonien gegenüberstellt, die sichtbare Spuren der Reparatur tragen.

Attia setzt dieser Praxis der Reparatur, die ihm nicht nur als eine Denkfür dient, unter anderem zu gegenwärtigen Restitutionsdebatten in Beziehung. In der Ausstellung *Fragments of Repair* in Utrecht 2021 schlug er den Begriff der dekolonialen Reparatur als Strategie für eine Form der ‚Wieder-

1279 Siehe Berlin Biennale (2022a).

gutmachung¹²⁸⁰ von „injustices of colonial violence“¹²⁸⁰ vor. Mit der Berlin Biennale machte er den Glauben an eine reparative Kraft von Kunst, die für ihn eine „Form des kulturellen Widerstands“ ist, dann zum Programm.¹²⁸¹ Gegen wen oder was sich dieser Widerstand richtet, wurde hier zwar nicht offen gesagt. Angesichts der präsentierten Werke und aufgegriffenen Themen, über die im Folgenden ein Überblick gegeben werden soll, ließ die Ausstellung jedoch „kaum Spielraum für Deutungen“¹²⁸², wie Claudius Seidl in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* betont, der sich angesichts der zwölften Ausgabe der Berliner Großausstellung fragt: „Wie antisemitisch ist der Kunstbetrieb?“¹²⁸³

Deutlich macht Kader Attia, der bei der 12. Biennale of Contemporary Africa Art in Dakar 2016 und noch einmal bei der Art Basel 2024 die Installation *Intifada: The Endless Rhizomes of Revolution* – eine Art Landschaft aus Steinschleudern – gezeigt hat, in einem Interview mit *ARCH+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus* von 2022 jedenfalls, dass dieser Widerstand keine „Metapher bleiben [darf], sondern [...] zur Handlung werden [muss].“¹²⁸⁴ „Denn Pandemie, Krieg, Klimakrise, Umweltzerstörung, Hunger und Armut zeigen: Unsere Welt ist kaputt“, fasst es wiederum Kito Nedo in einer Besprechung der Biennale in der *Süddeutschen Zeitung* unter Berufung auf den Kurator zusammen:¹²⁸⁵

Ressourcen-Ausbeutung, Kolonialismus, Imperialismus, Faschismus und Rassismus haben eine verwundete Welt¹ (Attia) produziert. Und diese andauernde Verwundung, so Attia, komme aus der Geschichte, dem Fortschrittsmythos und dem Überlegenheitsglauben der westlichen Moderne selbst: „Werden sie nicht repariert, suchen sie unsere Gesellschaften weiterhin heim.“

Attia reproduziert ein tendenziell kulturpessimistisches Bild der Moderne und ihrer abstrakten Macht- und Kapitalverhältnisse, gegen deren entfremdende Auflösungserscheinungen künstlerische Authentizität als Heilmittel dienen soll. Er knüpft so an eine Form der Kulturkritik an, die mittels Ressentiments und der Feier einer vermeintlichen Ursprünglichkeit zum Befreiungsschlag gegen die moderne Gesellschaft aufruft. Dies findet eine

1280 Vgl. BAK – basis voor actuele kunst (2021).

1281 From Restitution to Repair (2022).

1282 Seidl (2022b).

1283 Ebd.

1284 Attia (2022). Siehe zur Installation *Intifada: The Endless Rhizomes of Revolution* Attia (2016).

1285 Nedo (2022).

Entsprechung in der antisemitischen Weltanschauung, die Jüdinnen und Juden sowie allgemein das Judentum als Antagonisten der dabei propagierten Konzepte von Authentizität und Indigenität dämonisiert.

Im Feld antifaschistischer Gedenkdiskurse lag ein Schwerpunkt erinnerungskultureller Arbeiten ab den 1980er Jahren vornehmlich darauf, die Wunden, die Gewaltgeschichten hinterlassen haben, nach Jahrzehnten der deutschen Schuldabwehr und Verweigerung überhaupt erst sichtbar zu machen und dann vor allem sichtbar zu halten. Bis heute soll gestalterisches Handeln, beispielsweise in der Konzeption von Erinnerungsorten, Wunden weniger schließen und damit zur kollektiven Entlastung beitragen, sondern diese offen halten und damit deren stetige Reflexion vorantreiben. Mit dem aktuellen Fokus auf Reparatur wird dagegen der Glaube an die Möglichkeit einer Wiedergutmachung – im Sinne einer Heilung – und an die erlöserischen Ausgangsbedingungen künstlerischer Produktion (re-)aktiviert, die vor allem nach der Shoah zu Recht zurückgewiesen wurden.

Vor diesem Hintergrund erscheint es konsequent, dass in den Kunstwerken während der 12. Berlin Biennale unter anderem *The Natural History Of Rape* (dt. *Die Naturgeschichte der Vergewaltigung*, 2017/22) der israelischen Theoretikerin Ariella Aïsha Azoulay gezeigt wurde. Azoulay, die Professorin für Medien und Kultur der Moderne am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Brown University in Providence ist und sich schon vor Jahren als Unterstützerin der BDS-Bewegung hervortat,¹²⁸⁶ stammt ursprünglich aus Israel, „but rejects the Israeli identity“¹²⁸⁷ und beschreibt sich selbst als „an Arab Jew and a Palestinian Jew of African origins“¹²⁸⁸. Ihre Installation bringt dem Begleittext zufolge „Texte und Fotografien zusammen, die unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Berlin entstanden sind, und untersucht, ob mit ihrer Hilfe die in dieser Zeit verübten Massenvergewaltigungen rekonstruiert werden können.“¹²⁸⁹

Azoulay beschäftigt sich in ihrem Beitrag für die 12. Berlin Biennale also mit den Vergewaltigungen von Berliner Frauen und Mädchen durch alliierte Soldaten im Jahr 1945. Sie bezieht sich dafür zu einem wesentlichen Teil auf die umstrittene Publikation *Anonyma. Eine Frau in Berlin*, die 1954 zunächst auf Englisch und 1959 erstmals auf Deutsch erschienen war. Die anonym veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen geben vor, den Alltag

1286 Vgl. Azoulay (2015, 2017).

1287 Azoulay (2014).

1288 Azoulay im Interview mit Alli (2020).

1289 Arndt (o. J.).

der letzten Kriegstage in Berlin im April und Mai 1945, die Angst vor der näher rückenden Roten Armee und die anschließenden Massenvergewaltigungen deutscher Frauen und Mädchen zu dokumentieren. Bei Erscheinen in Deutschland stieß das Buch 1959 auf Ablehnung, erst eine deutsche Neuauflage 2003 wurde zu einem großen Erfolg. Schon bald nach Erscheinen kamen Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Aufzeichnung auf.¹²⁹⁰ In einem umfangreichen Gutachten bestätigte die Historikerin Yulia von Saal vom Münchner Institut für Zeitgeschichte zuletzt, dass die Autorin, die zwischenzeitlich als die bei Kriegsende 34-jährige Marta Hillers identifiziert wurde, ihre ursprünglichen Tagebuchnotizen für die Veröffentlichung nicht nur mithilfe des befreundeten Journalisten Kurt Wilhelm Marek alias C. W. Ceram literarisiert hatte. Vielmehr sei der Großteil der Publikation vermutlich erst zu Beginn der 1950er Jahre hinzugefügt worden, wobei die Autorin vor allem Aussagen ergänzt habe, die ihre Distanz zur Ideologie des NS-Regimes suggerierten. Bei den Aufzeichnungen handelt es sich von Saal zufolge um „eine Mischung aus Versatzstücken eines Romans, eines Filmskripts und eines Tagebuchs“, weshalb man das Werk am ehesten „als einen stark literarisierten Monolog in Tagebuchform“¹²⁹¹ begreifen könne. Als ein Zeitdokument knüpft das Buch auf diese Weise an gängige Selbstviktimisierungsstrategien in der deutschen Nachkriegsgesellschaft an.

Azoulay nutzt Zitate aus dieser Publikation in einer horizontalen Zeitleiste an der Wand des Ausstellungsraums, die nummeriert mit Bildern verknüpft sind. Eine frühere, umfangreichere Version der Installation mit dem Titel *Enough! The Natural Violence of the New World Order* war bereits beim 7./stop-Festival für Fotografie in Leipzig 2016 präsentiert worden. Dort machten Antifaschist:innen auf den Geschichtsrevisionismus der Installation aufmerksam: Sie demonstrierten gegen die „Verwendung des Begriffs ‚New World Order‘ als Verweis auf antisemitische Verschwörungstheorien, die Pauschalisierung von Alliierten als Täter, die Verharmlosung des Nationalsozialismus, die Opferrolle der deutschen Frau und deutschen Bevölkerung durch die Kolonialisierung Deutschlands sowie gegen den in den Hintergrund geratenen Holocaust.“¹²⁹²

So werden nicht nur etwa die Massenvergewaltigungen von (deutschen) Jüdinnen, etwa in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern, bei Azoulay aus der Auseinandersetzung mit Vergewalti-

1290 Siehe dazu Bisky (2003).

1291 Saal (2019), S. 376.

1292 Schlehahn (2016).

gung als Kriegswaffe ausgeschlossen.¹²⁹³ Vielmehr erwähnt der Begleitessay von 2016, der auch Teil der Installation von 2022 ist, die Shoah mit keinem einzigen Wort. Die Beschreibung der Bombardements deutscher Städte und das Ende des Zweiten Weltkriegs kommt hier ohne den Verweis auf die Verbrechen des Nationalsozialismus aus – nicht aber ohne einen eher willkürlichen Hinweis auf Vergewaltigungen von Palästinenser:innen durch „jüdische Soldaten“¹²⁹⁴, wohlgermerkt nicht israelische.¹²⁹⁵ Azoulays Installation kann als Teil jener neuen Vergessenskultur verstanden werden, um den Begriff von Nora Sternfeld zu nutzen, mit der die Geschichte der Shoah und damit letztlich auch ein wesentlicher Teil der Entstehungsgeschichte des jüdischen Staats in letzter Konsequenz aus einer Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg ausgeklammert wird.

Indem Juden hier nur als Täter und Deutsche vor allem als Opfer auftreten, knüpft die Installation an die lange Tradition eines deutschen Opferstatus mittels einer Universalisierung von Gewalterfahrung an, mithilfe derer sich die deutsche Mehrheitsgesellschaft bis heute selbst als Opfer des Nationalsozialismus stilisiert: Unter Bezugnahme auf Marguerite Duras lobt Azoulay deren vermeintlich konsequente Verweigerung einer Unterscheidung zwischen einer illegitimen und einer legitimen Gewalt, „wie sie die Alliierten [...] weltweit koordinierten und durchsetzten“¹²⁹⁶, und beklagt, dass „alle Deutschen für die Verbrechen der Nazis büßen“¹²⁹⁷ mussten. Der Text und die begleitenden Bilder betreiben dafür eine Analogisierung aus deutschen Städten und deutschen Frauenkörpern: Mit Blick auf Fotografien von Frauen im zerstörten Berlin fordert Azoulay, nicht länger zu negieren, „dass diese deutschen Frauen unmittelbar davor selbst mehr oder weniger zertrümmert wurden, bevor sie als Trümmerfrauen die Trümmer beseitigten [...]“.¹²⁹⁸ Beispielhaft führt Azoulays Installation in diesem Sinne verschiedene diskursive Mittel vor, um die Gründung des Staates Israel als eine „violent campaign of creating a Jewish nation-state“¹²⁹⁹ und damit

1293 Das wiederum hätte nicht nur die Arbeit selbst, sondern auch die Ausstellung im Rahmen der Berlin Biennale gestärkt, weil Azoulays Präsentation auf diese Weise direkt mit Zuzanna Hertzbergs Installation *Mechitza* kommuniziert hätte, in der es um den bis heute unterschätzten Kampf und den Widerstand jüdischer Frauen während der Shoah geht; siehe Usakowska-Wolff (2022).

1294 Azoulay: (2016), S. 113.

1295 Azoulay (2012).

1296 Azoulay (2016), S. 102.

1297 Ebd., S. 103.

1298 Ebd.

1299 Azoualy (o. J.); vgl. dazu Azoualy (2019, 2011).

als illegitim darzustellen. Im Gegensatz zur Präsentation der Installation in Leipzig scheint es 2022 zu keiner öffentlichen Kritik gekommen zu sein. Vielmehr wurde sie in der großen Halle der Kunst-Werke durch zusätzliche Vitrinen unterstützt, in denen die Kurator:innen ohne weitere Kontextualisierung historische Dokumente aus dem Dresdner Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona (AdA), beispielsweise antiimperialistische Poster oder Publikationen aus den 1960er bis 1980er Jahren, präsentierten, die vornehmlich eine „Solidarity with National Liberation Struggles“, so der Titel eines dort gezeigten politischen Journals von 1978, besonders aber eine internationale Solidarität mit Palästinenser:innen unterstrichen.¹³⁰⁰

Auch sonst fanden sich auf dieser Berlin Biennale 2022 viele Beiträge, die im kritischen Anspruch ein verzerrtes und Feindschaft legitimierendes Israelbild zeichneten. Besonders deutlich wurde das wiederum in den stark vertretenen kunstaktivistischen Videoarbeiten, die mittels investigativer Methoden und unter Einbeziehung von Datenvisualisierungen, Grafiken, Found Footage oder Archivmaterialien oftmals den Eindruck vermittelten, eher wissenschaftliche Forschung als künstlerische Auseinandersetzung zu sein. Im Hamburger Bahnhof beispielsweise zeigten Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme, die in New York City und Ramallah leben und arbeiten, ihre Videoinstallation *Oh Shining Star Testify* (2019/22). Die Arbeit dreht sich um die Akkoub-Pflanze, die in Israel unter Naturschutz steht, für Palästinenser:innen aber eine Zutat der traditionellen Küche darstellt. Im Video kombinieren sie Aufnahmen aus israelischen Überwachungskameras mit Bildern von einem vermeintlich einfachen Leben der Palästinenser:innen. Auf diese Weise wird sowohl auf der formal-ästhetischen wie auch auf der inhaltlichen Ebene ein Gegensatz zwischen der vermeintlich natürlichen und ursprünglichen Bevölkerung, die Akkoub in der Tradition ihrer Vorfahren darstellen will, und einer technisierten Besatzungsmacht generiert, die das verhindert.

Im Nebenraum widmete sich der britisch-libanesische Künstler Lawrence Abu Hamdan in seiner Installation *Air Conditioning* (2022) dem Sound, den israelische Drohnen und Militärflugzeuge im libanesischen Luftraum verursachen. Der Künstler beschreibt das als „atmosphärische Gewalt“, die bei den Betroffenen, so der Begleittext, „zu traumatischen Nachwirkungen aller Art führen – von Herzerkrankungen bis zum Hörverlust.“¹³⁰¹ Auf der Basis von UN-Dokumenten legt der Künstler die Er-

1300 Berlin Biennale (2022b), S. 192–229.

1301 Kholeif (2022), S. 116.

gebnisse seiner Recherche in einem kurzen Video dar, ergänzt um ein panoramatisches Wolkenwandbild im ansonsten leeren Ausstellungsraum. Die Wolkensimulation soll mithilfe einer Software und auf der Grundlage der UN-Daten entstanden sein und die Schwankungen der Lärmbelastung visualisieren. Mit Ben Davis kann das zwar schlicht als „not a very compelling way to convey the visceral human impact of the material in question“ beschrieben werden. „Nor is it a truly useful infographic, since it doesn't visualize any comparisons with other types of sonic environments that would give you a sense of how relatively severe the noise is“, ergänzt der Kunstkritiker in *artnet*. „Nor is this artificial vapor plume a particularly arresting image on its own, detached from its role as data-illustration or advocacy.“¹³⁰²

Mit diesen beiden Installationen begann der Rundgang durch den zentralen Ausstellungsort Hamburger Bahnhof. Sie geben einen Bildgebrauch, einen (politischen) Ton sowie eine sehr deutliche Antwort auf die Frage vor, wer gemeint ist, wenn die Texte der Biennale vom Sichtbarmachen der „Verbindungslinien zwischen Kolonialismus, Faschismus und Imperialismus“ sprechen, so Seidl, und gegen wen der beschworene dekoloniale Widerstand sich letztlich richtet.¹³⁰³

Wiederum mit Fokus auf Wolken und Israel setzte sich das in der Akademie der Künste im Hanseatenweg fort, wo die Rechercheagentur Forensic Architecture, mit der Lawrence Abu Hamdan regelmäßig zusammenarbeitet, die Videoarbeit *Cloud Studies* präsentierte. Diese stellt eine Art Sample älterer Arbeiten wie *The Bombing of Rafah* (Abb. 83) dar und will nachweisen, dass Israel nicht nur den Himmel über Gaza, sondern auch über dem Libanon kolonisiert. Die Bevölkerung wird hier nicht mit Sound terrorisiert, sondern vergiftet: mit Phosphor, Bombenstaub, Glyphosat. Spätestens hier spüre man, um noch einmal Seidl zu bemühen, dass der jüdische Staat Israel in jenem Teil des Kulturbetriebs, der sich das Ziel gesetzt habe, mittels Diskurskunst direkte soziale und politische Wirksamkeit zu entfalten,

die Vereinigten Staaten als großen Satan, als wichtigsten Gegner aller antiimperialistischen und antikolonialistischen Kämpfer längst abgelöst hat. Wenn es darum geht, der Gewalt, der Unmenschlichkeit, dem Rassismus und dem längst nicht überwundenen Kolonialismus des Westens mit engagierter Kunst entgegenzutreten: Dann gibt es kein besseres The-

1302 Davis (2022).

1303 Seidl (2022b).

ma, keinen besseren Schauplatz, keinen besseren Gegner als den Staat Israel.¹³⁰⁴



Abbildung 83: *Forensic Architecture: Cloud Studies*, 2022, Ausstellungsansicht, 12. Berlin Biennale

Vor dem Hintergrund der *documenta fifteen*, der 12. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst sowie ihrer von Artur Żmijewski kuratierten Vorgängerausgabe von 2012, aber auch mit Blick auf die Archivausstellung zur PLO-Propagandaschau im HKW 2016 wird deutlich, dass im deutschen, in Berlin durch zahlreiche Expats stark international geprägten Kulturbetrieb spätestens seit den frühen 2010er Jahren mit Nachdruck an einer Dämonisierung und Delegitimierung des jüdischen Staates gearbeitet wird. Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen, etwa die Installation von Juraj Kralik auf der *Art.Fair* 2016 in Köln, bei der ein Bild je nach Perspektive entweder das Hakenkreuz in der NSDAP-Fahne oder den Davidstern in der Israel-Fahne zeigt.¹³⁰⁵ Der antisemitische Bedeutungsgehalt ergibt sich aus der visuellen Gleichsetzung beider Symbole, die Israel und jüdische Identität auf eine Ebene mit dem nationalsozialistischen Deutschland stellt und eine symbolische Täter-Opfer-Umkehr inszeniert.

1304 Seidl (2022b).

1305 Kölner Stadt-Anzeiger (2016).

Parallel zur Dämonisierung und Delegitimierung Israels zeigen sich im deutschen Kulturbetrieb eine Überdeckung und Abwehr jüdischer und israelischer Geschichte sowie der Shoah und auch eine Marginalisierung israelischer Künstler:innen. Dieser Ausschluss ist zwar evident, aber auch deshalb schwer nachzuweisen, weil es trotz der vielfach mittels Unterschriften bekundeten Sympathien für die BDS-Bewegung meist ein ‚silent boycott‘ ist – ein Boykott also, der seine Agenda nicht offenlegt. Das mag auch daran liegen, dass Institutionen, Organisationen, Projekte oder Akteur:innen in Deutschland zumindest theoretisch damit rechnen müssen, seit dem interfraktionellen Bundestagsbeschluss von Mai 2019, der BDS unter Bezugnahme auf die anerkannte Arbeitsdefinition von Antisemitismus der International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA) als antisemitisch einstuft, aber nicht rechtsbindend ist, bei nachweisbarer Unterstützung der Bewegung keine öffentlichen Förderungen mehr zu erhalten.¹³⁰⁶ In Deutschland wird die Debatte um BDS mindestens seit 2017 vehement geführt: Kae Tempest (damals noch unter dem Namen Kate Tempest) hatte ein von der Berliner Volksbühne organisiertes Konzert abgesagt; beim Pop-Kultur Festival in Berlin kam es im selben Jahr wegen eines Reisekostenzuschuss von 500 Euro an die israelische Künstlerin Riff Cohen durch die israelische Botschaft zur Absage von acht Künstler:innen inklusive der Headliner-Band Young Fathers; und der WDR beendete eine Kooperation mit dem Musiker und BDS-Unterstützer Roger Waters, der wiederholt mit Holocaust-Relativierung, NS-Analogien und einer Bühnenshow aufgefallen war, bei denen er einen riesigen Schweineballon mit Davidstern aufsteigen ließ. Angeheizt hatte die Diskussion auch der Rücktritt Peter Schäfers von seinem Poster als Direktor des Jüdischen Museums Berlin im Jahr 2019. Nach dem Retweet eines Artikels, der sich mit der Kritik am Bundestagsbeschluss beschäftigte, war unter anderem eine Debatte um die Entwicklungen am Museum entbrannt, die sich in Kritik an der als einseitig beschriebenen Ausstellung *Welcome to Jerusalem* widerspiegelte.¹³⁰⁷

Angesichts mehrerer Initiativen und offener Briefe, die sich in der Folge gegen den BDS-Beschluss wendeten, wurde deutlich, dass ein lautstarker Teil des deutschen Kunst- und Kulturfelds die Ablehnung der Israel-Boykottbewegung durch den Deutschen Bundestag nicht teilte und in dessen Versuch, dieser keine staatlichen Mittel zukommen zu lassen, vor allem

1306 Siehe Deutscher Bundestag (2019a); zur Auseinandersetzung siehe auch Kapitel 6.

1307 Siehe Bernstein (2019).

eine Einschränkung von Kunst- und Meinungsfreiheit sah.¹³⁰⁸ Zu nennen sind hier vor allem die *Initiative GG 5.3 Weltoffenheit* vom Dezember 2020¹³⁰⁹, die nach der Debatte um als antisemitisch kritisierte Positionen des postkolonialen Theoretikers Achille Mbembe im Frühjahr 2020 von zahlreichen Leiter:innen staatlich finanzierter Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen wie dem HKW, den Berliner Festspielen, dem Humboldtforum, der Kulturstiftung des Bundes, dem Tanzhaus NRW und Düsseldorfer Schauspielhaus, den Münchner Kammerspielen, dem Zentrum für Antisemitismusforschung Berlin oder dem Württembergischen Kunstverein gestartet wurde, sowie der von Tausenden Künstler:innen, Theoretiker:innen und Wissenschaftler:innen unterzeichnete offene Brief *Wir können nur ändern, was wir konfrontieren* – darunter *ruangrupa*-Mitglieder und Teile des *documenta*-Beirats.¹³¹⁰ Dieser wurde am 16. Dezember 2020 veröffentlicht, um sich mit der *Initiative GG 5.3* solidarisch zu erklären. Sie hatte eine „missbräuchliche Verwendung des Antisemitismusvorwurfs“ beklagt.¹³¹¹ Beide Statements suggerierten, die Kritik an und der Kampf gegen Antisemitismus riskiere, die Kunstfreiheit einzuschränken, und müssten damit, so schreibt es Samuel Salzborn mit Blick auf die *Initiative GG 5.3*, als „intellektuelle Wegbereitung [einer] Normalisierung von Antisemitismus“ verstanden werden, „die die Verharmlosung und Bagatellisierung von Antisemitismus mindestens billigend in Kauf genommen hat.“¹³¹² Auffällig war zudem, dass es sich bei der Debatte um Mbembe, aus der die Initiative resultierte, um einen letztlich aus anderen Gründen abgesagten Vortrag im Rahmen der Ruhrtriennale handelte, die Diskussion also eben kein künstlerisches Projekt, sondern ein ‚Diskursprogramm‘ betraf – und angesichts der schnell unüberschaubaren Bandbreite an Kommentaren zur Causa Mbembe keinesfalls von einer Einschränkung der Wissenschaftsfreiheit gesprochen werden kann.

Im Herbst 2020 hatte das Themenheft *Anti-Antisemitismus* des deutschen Diskursmagazins *Texte zur Kunst* Analysen sogenannter Israelkritik versammelt.¹³¹³ In Postskripta distanzierten sich Beiratsmitglieder von der

1308 Vgl. zum Vorwurf, der Beschluss schränke die Freiheit von Kulturinstitutionen ein, Rapp (2020a).

1309 Vgl. Initiative GG 5.3 Weltoffenheit (2020); siehe für eine Einordnung Blumenthaler (2020); Naumann (2023).

1310 Vgl. Nothing Changed Until Faced (2020); für eine Einordnung Rapp (2020a).

1311 Initiative GG 5.3 Weltoffenheit (2020).

1312 Salzborn (2024), S. 128.

1313 Siehe Abt u. a. (2020).

kritischen Haltung der Heftbeiträge gegenüber der BDS-Bewegung. Sie äußerten ihr Unverständnis darüber, dass diese sich vornehmlich einem linken Antisemitismus widmeten, und warfen dem Heft vor, Allianzen „gegeneinander auszuspielen“ und zugunsten einer globalen Rechten „zu spalten.“¹³¹⁴

Mit Blick auf sich häufende offene Briefe, Petitionen und Boykottaufrufe bescheinigte Boris Pofalla dem Kunstbetrieb sowie „kunstaffinen Social-Media-Blasen“ 2021 eine verstärkt „antiisraelische Rhetorik“.¹³¹⁵ Veranstaltungen wie die Tagung *Von der Kunstfreiheit gedeckt?* in der Berliner Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannseekonferenz im Mai 2023, aber auch die Debatten um die sogenannte „Judensau“ an der Fassade der Stadtkirche in Wittenberg¹³¹⁶ sowie das Denkmal für den antisemitischen Bürgermeister Karl Lueger in Wien¹³¹⁷ zeugen zugleich von einer wachsenden Sensibilisierung gegenüber den verschiedenen Erscheinungsformen von Antisemitismus im Kunst- und Kulturfeld.¹³¹⁸

4.16 Ausblick: Nach dem 7. Oktober 2023

Die Effekte einer hartnäckigen Dämonisierung Israels im Kunst- und Kulturfeld – die Kunstkritikerin Hili Perlson spricht von einer „langsamen Dehumanisierung“¹³¹⁹ von Israelis – schienen angesichts weltweiter Reaktionen auf das tödlichste und brutalste antisemitische Massaker seit dem Holocaust am 7. Oktober 2023 nicht mehr zu leugnen.¹³²⁰ Noch während die islamofaschistische Terrororganisation Hamas, der Islamische Dschihad sowie Zivilisten, die beiden Gruppen folgten, in Israel mordeten, vergewaltigten und entführten, brach sich schnell, umfassend und brutal der Antisemitismus Bahn.¹³²¹ Den Betroffenen des entfesselten Terrors, den Ermordeten wurde das Mitleid, den Entführten und ihren Angehörigen, den

1314 Leeb u. a. (2020).

1315 Pofalla (2021a).

1316 Siehe Maxwell (2020, 2022); Hipp (2022); Steinke 2021.

1317 Nagy (2021).

1318 Siehe dazu Badura (2023).

1319 Perlson, zit. nach Pofalla (2023a).

1320 Pofalla (2023a) etwa schreibt in seinem am 11. Oktober 2023 veröffentlichten Artikel in der *Welt* von Fragen, „die nun so quälend werden, dass niemand sie ignorieren kann.“

1321 Vgl. zu einer Chronologie der Ereignisse Leshem (2024); Tibon (2024); Yaron (2024); Martini/Bittermann (2024); Dachs (2024).

Überlebenden sowie Hinterbliebenen die Solidarität verweigert – nicht nur, aber vor allem auch aus einem sich betont politisch gebenden Kunst- und Kulturmilieu.¹³²² Die Gewaltsamkeit der genozidalen Angriffe erfuhr im Diskurs eine regelrechte Normalisierung, die bis heute anhält: Auf der Sonnenallee in Berlin wurde am Tag des Überfalls auf Israel zur Feier Gebäck verteilt. In sozialen Medien posteten Künstler:innen oder Kurator:innen in Jubel- und Siegerposen Bilder des durchbrochenen Sicherheitszauns zwischen dem Gazastreifen und Israel, während das Morden und Vergewaltigen noch in vollem Gange waren.

Geteilt und gelikt wurden etwa mit höhnischen Kommentaren versehene Fotos, die Augenzeug:innen mit ihren Smartphones vom Überfall auf das Trace-Techno-Festival Supernova Sukkot Gathering und von den flüchtenden Partygästen in der Negev-Wüste aufgenommen hatten; oder jene mit Bodycams und den Telefonen der Opfer gefilmt und gestreamten Videos der „lachenden Täter“¹³²³ von den Morden und Entführungen aus den Kibbuzim. Bilder, die Dan Diner kurze Zeit später als „genozidale Botschaft“¹³²⁴ beschrieben hat und die als Ausdruck eliminatorischer antisemitischer Gewalt Israelis und Jüdinnen und Juden weltweit den Vernichtungstod in Aussicht stell(t)en.¹³²⁵ Diese Bilder sind keine Bilder *des* Antisemitismus, betont in diesem Sinne Till Gathmann, sondern sie sind dieser selbst.¹³²⁶

Das gilt auch für die propagandistische Verbreitung und den Konsum dieser Bilder. Im Zusammenhang mit dem journalistisch-dokumentarischen Anspruch einer Berichtserstattung und der Sichtbarmachung der Verbrechen der palästinensischen Terrorist:innen erhält die Rekontextualisierung eines propagandistischen und die Opfer schmähenden Blicks ein Gewicht. Als erschreckendes Beispiel, zu dem die feministische ebenso wie die künstlerische Szene weitgehend geschwiegen hat, lässt sich das Foto von Ali Mahmud anführen, das Hamas-Terroristen mit dem leblosen Körper der deutsch-israelischen Staatsangehörigen Shani Louk zeigt. Das

1322 Dazu gehört auch die Clubkultur und die Musikszene, deren Grundwerte durch den Überfall auf das Nova-Festival eigentlich selbst direkt angegriffen wurden.

1323 Siehe Theweleit (2015).

1324 Siehe Diner (2023); zur bildlichen Dimension: Hartmann/Ebbrecht-Hartmann (2023); Ebbrecht-Hartmann (2024a, 2024b).

1325 Vgl. Ebbrecht-Hartmann (2025); Pofalla (2023a); ausführliche Darstellung in Kapitel 6.

1326 Gathmann (2024), S. 142.

Foto (Abb. 84) wurde von der Associated Press 2024 als „Photo of the Year“ ausgezeichnet, was zu massiver Kritik führte.¹³²⁷

Shani Louk wurde beim Massaker beim Supernova-Musikfestival bei Re'im ermordet, ihr Leichnam wurde von Hamas-Terroristen nach Gaza verschleppt, wobei sie ihn auf der Ladefläche eines Pickup-Trucks präsentierten – ein Terrorist tritt auf den Leichnam. Diese Szene fängt das Foto von Mahmud ein. Der Körper des Opfers wird unverpixelt gezeigt, und ihre Identität wird lediglich in der Untertitelung erwähnt. Diese Bildpraxis und ihre Würdigung reproduzieren eine Entwürdigung des Opfers und verweist auf gravierende medienethische Leerstellen. Zudem sind dieses Foto und die Würdigung im Kontext der Kritik an AP-Fotograf Ali Mahmud zu sehen. Die NGO Honest Reporting warf ihm – wie auch anderen Fotografen – eine Koordination mit der Hamas und damit eine kalkuliert propagandistische Inszenierung ihrer Verbrechen vor.¹³²⁸

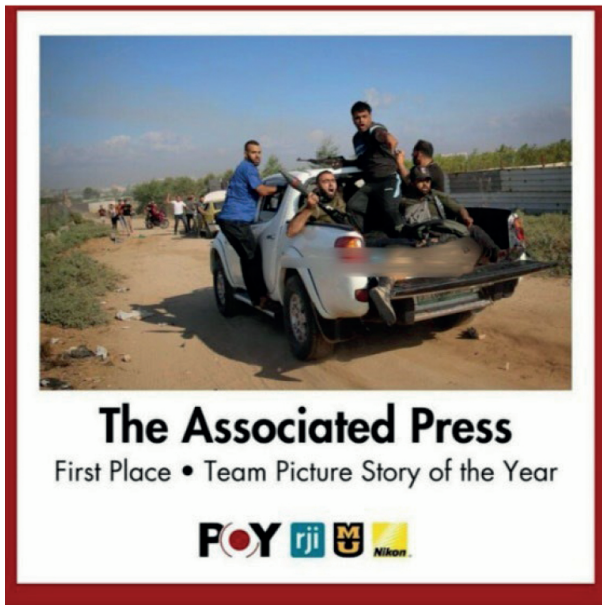


Abbildung 84: Foto Ali Mahmud AP – Leichnam verpixelt

1327 Jerusalem Post (2024).

1328 Honest Reporting (2023); siehe auch Samuels (2024).

In Kapitel 6 wird die Problemdynamik nach dem 7. Oktober näher skizziert und in diesem Zuge auch auf hier bereits dargelegte und angedeutete Entwicklungen bezogen. Zunächst jedoch stehen in Kapitel 5 die jüdischen Perspektiven auf Antisemitismus im Vordergrund, aus denen heraus die Problemdynamik selbst rekonstruiert wird.