

1 Einleitung

Seit dem terroristischen Massaker der Hamas vom 7. Oktober 2023 und dem anschließenden Krieg in Gaza kann von einer Enthemmung und Eskalation des Antisemitismus im Kunst- und Kulturbetrieb gesprochen werden. Ausgerechnet, so schien es viele Beobachter:innen zu überraschen, in jenem Teil der Gesellschaft, der sich über seine moralische oder politisch-aktivistische Inszenierung häufig ihrer Kritik verschreibt, gegen Kriege, Gewalt oder Ungerechtigkeiten verschiedener Art Stellung bezieht oder Sensibilität und Awareness für intersektionale Machtstrukturen und Diskriminierungsweisen idealisiert, tritt Judenfeindschaft in solcher Weise hervor.

Lediglich vereinzelte Stimmen haben öffentlich Anteil genommen am Leid der weit über tausend Opfer der Massaker, der Vergewaltigungen und der Geiselnahmen oder haben Solidarität mit den Überlebenden, Geiseln, Angehörigen, mit von der sich bahnbrechenden antisemitischen Aggression betroffenen Jüdinnen und Juden weltweit oder mit dem jüdischen Staat erklärt.¹ Dagegen herrschten meist Empathielosigkeit gegenüber den Opfern des 7. Oktobers und Schweigen angesichts der Gewalttaten und der Bedrohung durch den enthemmten Antisemitismus vor. Vor dem Hintergrund idealisierter Selbstbeschreibungen rund um Diskriminierungssensibilität innerhalb aktivistischer Spektren des Kunst- und Kulturbetriebs und sich als ‚progressiv‘ gerierender Subkulturen erschien das als Entsolidarisierung mit und Ausschluss von nicht nur Israelis, sondern von Jüdinnen und Juden im Allgemeinen. Mit „#MeToo unless you’re a Jew“ hat u. a. die Journalistin Anastasia Tikhomirova diese Doppelmoral kritisiert.²

Die Problemdynamik erweiterte sich um eine aktivistische Betriebsamkeit, die aus dieser Konstellation heraus eine besondere Geltung erhielt: Innerhalb bestimmter Kunst- und Kulturmilieus – insbesondere in postkolonial-aktivistischen Spektren – wurde der 7. Oktober teils als legitimer Akt des Widerstands gegen die vermeintlich ‚neokoloniale Supermacht‘ oder den ‚Kolonial- und Apartheidstaat‘ Israel oder als symbolischer Anlass

1 Benannt werden können exemplarisch der vom Lyriker Björn Kuhligk initiierte und Ende Oktober 2023 von ca. 1.000 Schriftsteller:innen unterzeichnete offene Brief in Solidarität mit Israel (Deutschlandfunk 2023) oder die Rede der Schriftstellerin Herta Müller (2024) vom Mai 2024.

2 Tikhomirova (2024).

interpretiert, um die politische Agenda zu artikulieren. Der nachfolgende Krieg Israels gegen die Hamas wurde anhand weltanschaulich fundierter dämonisierender Israelbilder gedeutet und auf eine Protestpraxis gewendet, die Israelis sowie Jüdinnen und Juden im Kunst- und Kulturbetrieb mit diesen Feindbildern verbindet und als Paria und Feinde markiert. Es kam zu einer kaum zu überblickenden Menge an offenen Briefen, anklagenden Stellungnahmen gegen Israel und israelfeindlichen Protesten. Diese reichten von Forderungen nach einem Waffenstillstand, ohne den Kriegskontext, das Recht auf Selbstverteidigung oder die Geiseln einzubeziehen, über die Dämonisierung Israels als jüdisches Täterkollektiv und die Delegitimierung des jüdischen Staats bis hin zu Legitimationen genozidaler Massaker oder antisemitischer Proteste und zu offen artikulierten Vernichtungsfantasien gegen Israel, etwa in sozialen Medien.

All dies trifft auch Jüdinnen und Juden in Deutschland, insbesondere jene, die im Kunst- und Kulturbetrieb tätig sind. Angesichts dieser Entwicklungen sind sie einem zunehmend polarisierten und teils offen aggressiven Klima ausgesetzt, in dem sie aufgrund einer tatsächlichen oder vermeintlichen Nähe zu Israel oder auf der Basis einer Wahrnehmung, die sie als Repräsentant:innen eines antisemitischen Israelbildes konstruiert, immer mehr Ausgrenzung, Stigmatisierung, institutionelle Benachteiligung, verbale Angriffe oder soziale Isolation erfahren.

Dieser Status quo hat sich mit den Entwicklungen der vergangenen Jahre angekündigt: Vor allem aus postkolonial-aktivistischen Spektren des Kunstbetriebs traten israelfeindliche und antisemitische Positionierungen deutlich hervor und rückten in den Fokus politischer Auseinandersetzungen sowie öffentlicher Debatten und Kontroversen. Das lässt sich am Erstarken der Israel-Boykottbewegung BDS (Boycott, Divestment and Sanctions), an der BDS als antisemitisch charakterisierenden BDS-Resolution des Bundestages im Jahr 2019 und den Debatten um die Einladung von Achille Mbembe als Eröffnungsredner der Ruhr-Triennale 2020 sowie um die 15. Ausgabe der Kasseler Kunstausstellung *documenta* im Jahr 2022 nachzeichnen. Schon Monate vor ihrer Eröffnung rückte die Unterstützung der BDS-Bewegung durch mehrere Kurator:innen und auf der *documenta fifteen* vertretene Künstler:innen und Kollektive in den Mittelpunkt öffentlicher Auseinandersetzungen. Nach Eröffnung der Ausstellung im Juni 2022 verschob sich der Fokus der Debatten vermehrt auf feindliche und dämonisierende Israelbilder, die im Zuge der von postkolonialen Theorien geprägten *documenta fifteen* als Perspektive ‚des Globalen Südens‘ präsentiert wurden. Vor allem rückten Kunstwerke mit antisemitischem Gehalt ins Zentrum der Debat-

ten, insbesondere das Banner *People's Justice* (2002) des indonesischen Kollektivs *Taring Padi*. Der Skandal erhielt seine Dynamik aus einer gegenläufigen Interpretation des Geschehens. Während die öffentliche Kritik der Vorfälle ihre Empörung wesentlich ausgehend von der Verletzung des am Holocaust und der Erinnerungskultur fundierten Ideals einer Ächtung des Antisemitismus vorbrachte, sahen sich Kurator:innen und Künstler:innen zu Unrecht in einen ‚deutschen Diskurs‘ verwickelt, einem ‚entgrenzten und instrumentalisierten Antisemitismusvorwurf‘ ausgesetzt und ihrer Freiheitsrechte bedroht.

Aber auch dieser Skandal steht in einem historischen Verweisungszusammenhang von Antisemitismus in Kunst und Kultur, gerade im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und seinen Kontinuitätslinien.³ Insbesondere das deutsche Kunstfeld ist vom Antisemitismus geprägt, wie er sich als „mentales Glaubens- und Weltdeutungssystem“ entwickelt hat, „das seit Jahrhunderten tradiert, aber den aktuellen Gegebenheiten jeweils angepasst und entsprechend modifiziert wird, ohne dass sich die grundlegende konzeptuelle Konstante verändert, der zufolge Juden prinzipiell als die anderen fungieren“⁴. Diese Entwicklung verweist auf den in dieser Form gleichfalls emotional dimensionierten Identitätsentwurf, dem Juden und Judentum als Antagonist:innen entgegengestellt werden, bzw. auf den Wandel der Begründungs- bei Kontinuität der Funktionslogik der Judenfeindschaft.⁵

Als ein „mentales Glaubens- und Weltdeutungssystem“⁶ operiert Antisemitismus mit Vorstellungen über das vermeintliche Wesen oder Handeln von Juden oder Judentum, die sie als Fremde oder Feinde markieren. Solche „Judenbilder“⁷ sind „von der Realität losgelöste Konstruktionsleistung[en] der Judenfeinde“⁸, sie haben als „geistige Phantasiekonstrukte“⁹ einen chimärischen, phantasmatischen oder projektiven Charakter.¹⁰ Bei ihnen handelt es sich also um „Bilder der Judenfeindschaft“¹¹ selbst.

Seit Jahrhunderten werden diese Judenbilder mit der künstlerischen Vergegenständlichung der Vorstellung in die Welt getragen, in Gemälden,

3 Bätzner/Brinkmann (2026).

4 Schwarz-Friesel/Reinharz (2012), S. 47.

5 Dazu grundlegend Schwarz-Friesel/Reinharz (2012); Salzborn (2012, 2022). Zur Differenzierung von Funktions- und Begründungslogiken siehe Koerrenz (2021).

6 Schwarz-Friesel/Reinharz (2012), S. 47.

7 Rohrbacher/Schmidt (1991).

8 Krah (2018), S. 392.

9 Schwarz-Friesel (2018), S. 2.

10 Siehe Marcus (2015); Salzborn (2012).

11 Schoeps/Schlör (1999).

Skulpturen, Karikaturen oder der Buchmalerei, in Gedichten, Filmen, Fotografien oder Theaterinszenierungen. Das daraus entstandene kulturelle Reservoir von Judenbildern als Ausdrucksweise antisemitischer Weltanschauung sowie ihrer Wahrnehmungs- und Denkschemata spannt sich in seiner dämonisierenden Wirkung zwischen antisemitischen Phantasmen, beispielsweise von Jüdinnen und Juden als gottes-¹² oder Ritualmörder, und der physiognomischen Kennzeichnung als visuelle Markierung imaginierter Wesenhaftigkeit auf. Die antisemitischen Karikaturen aus dem nationalsozialistischen Hetzblatt *Der Stürmer* oder die online geteilten genozidalen Bildbotschaften der palästinensischen Terroristen mit Smartphones und GoPro-Kameras am 7. Oktober 2023 von den Massakern auf dem Nova-Festival und in den Kibbuzim nahe der Grenze zum Gazastreifen sind nicht nur Ausdruck des Antisemitismus, sondern selbst Antisemitismus im Sinne ihrer Wirkungen und verstetigten Botschaften.¹³ Stets begründen und legitimieren sie die bis zum Vernichtungsanspruch reichende Gewalt, denn „[d]ie Prophezeiung einer ‚Schuld der Juden‘ geht der Realisierung eines Verbrechens an ihnen voraus. Sie dient ihrer – vorweggenommenen – Rechtfertigung.“¹⁴ Sie drücken das antisemitische Ressentiment aus und schüren es bei den Publika. Körperlichkeit ist dabei der Fluchtpunkt der Vorstellung und Darstellung von Judenbildern und mit ihren Wirkweisen verbunden, wie Birgit Aschmann im Zusammenhang mit der emotionalen Dimension des Antisemitismus und seiner „zweifache[n] Materialisierung“ als ‚Marker am Körper der Juden und als Emotion im Körper des Antisemiten‘¹⁵ erklärt.

Innerhalb der deutschsprachigen Kunst- und Bildgeschichte hat das Wissen um die Rolle von Bildern bei der Tradierung von Antisemitismus über einzelne Studien hinaus nicht zur Etablierung eines eigenständigen Forschungsfelds geführt.¹⁶ Zwar existiert innerhalb des Fachs mittlerweile eine breite wissenschaftliche Auseinandersetzung zu Kunst und Museen,

12 Im Judentum wird der Name G`ts nicht ausgeschrieben. Auf diese vermeidende Schreibweise wird an dieser Stelle verzichtet. Die Kleinschreibung markiert den impliziten Geltungsanspruch des christlichen gottesbilds und der im Judentum nicht anerkannten Vorstellung der Trinität. Bild und Geltungsanspruch gehen der antisemitischen Legende als Bedingung voraus.

13 Siehe Diner (2023).

14 Braun (2004), S. II.

15 Aschmann (2021), S. 32.

16 Siehe Brinkmann/Nafß (2026). Im Winter 2024/25 wurde im Ulmer Verein. Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V. die AG Kunst und Antisemitismus mit dem Verweis auf diesen blinden Fleck der Kunstgeschichte gegründet.

Kunstgeschichte und Kulturpolitik im Nationalsozialismus.¹⁷ Diese kommt jedoch größtenteils ohne eine explizite Beschäftigung mit Antisemitismus *in* Bildern und *als* Bilder aus. Eine feministische Kunstgeschichte und postkoloniale Theorien stellen Ansätze und Methoden des Fachs Kunstgeschichte seit Jahren infrage und rücken die Bedeutung von Identität und Herrschaft in den Vordergrund. Eine Auseinandersetzung mit Antisemitismus in der Kunstgeschichte wie auch in der gegenwärtigen Kunst findet sich dagegen nur vereinzelt in Publikationen oder universitären Lehrplänen. Vielmehr scheint die Auseinandersetzung mit der Geschichte, Kontinuität und Gegenwart des visuellen Antisemitismus vonseiten der postnazistischen Kunstgeschichte weitgehend abgewehrt und seit jeher vielmehr jüdischen Intellektuellen und Institutionen oder Überlebenden und ihren Nachkommen sowie angrenzenden Disziplinen überlassen worden zu sein.

Eine der ersten Publikationen zu *Die bildenden Künste im Dritten Reich* (1966) etwa stammt vom jüdischen Historiker und Holocaustüberlebenden Joseph Wulf. In seiner umfangreichen Materialsammlung finden sich unter anderem Quellen zum Antisemitismus als Kernelement der NS-Kulturpolitik.¹⁸ Wulf äußert sich resignativ mit Blick auf das eklatante Desinteresse und die abwehrende Haltung der Deutschen gegenüber den Verbrechen des Nationalsozialismus, das die Kontinuität antisemitischer Weltbilder begünstigt, und nimmt sich das Leben: „Ich habe hier 18 Bücher über das Dritte Reich veröffentlicht“, schreibt er in einem Brief an seinen Sohn, „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.“¹⁹

Arbeiten jüdischer Künstler:innen, die in nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern entstanden, sind in diesem Sinne ebenso wie Werke, mit denen Überlebende später vom nationalsozialistischen Antisemitismus und der Shoah erzählen, bis heute kein selbstverständlicher Teil des kunsthistorischen Nachkriegskanons.²⁰ Sie wurden nach 1945 vor allem in Westdeutschland – und werden es bis heute – mitunter weniger als Kunst, vielmehr per se als dokumentarische Erinnerungs- oder selbsttherapeutische Bewältigungspraxis verstanden, damit von

17 Siehe beispielhaft Baensch/Kratz-Kessemeier/Wimmer (2016); Doll/Fuhrmeister/Sprenger (2005).

18 Wulf (1966).

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

20 Siehe unten Kapitel 3 und 4.

einer idealisierten künstlerischen Praxis oder Ästhetiken unterschieden und in ihrer künstlerischen Geltung eingeklammert.²¹ Die Auseinandersetzung mit der Geschichte und dem Werk von Künstler:innen, die während der Shoah ermordet wurden oder diese überlebt haben, geht meist von jüdischen oder israelischen Organisationen aus.²² Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück, das die weltweit größte Sammlung der Werke Nussbaums, eines aus Osnabrück stammenden und in Auschwitz ermordeten Künstlers, zeigt und konzeptuell zugleich mit den Werken Nussbaums die Shoah thematisiert, kann in dieser Hinsicht als seltene Ausnahme gelten. Seine Eröffnung erfolgte auch nicht ohne Reibungen.²³

Ausstellungen zum Themenfeld wiederum finden häufig außerhalb der einschlägigen Häuser für moderne und zeitgenössische Kunst statt, etwa in jüdischen Museen, die bundesweit ab den späten 1980er Jahren entstanden,²⁴ oder in geschichts- und kulturwissenschaftlichen Institutionen wie dem Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin.²⁵ Dass die von Raphael Gross verantwortete Schau *documenta. Kunst und Politik* mit ihren wichtigen Forschungsergebnissen zur NS-Vergangenheit von *documenta*-Gründungsmitgliedern im Jahr 2021 gerade dort und eben nicht in einem renommierten Museum für moderne Kunst oder im Rahmen der *documenta* selbst zu sehen war, kann hierfür exemplarisch stehen. Trotz wegweisender Ausstellungsprojekte wie das zur Geschichte der *documenta* oder zu den umfangreichen Recherchen zum Verhältnis von Emil Nolde zum Nationalsozialismus, die 2019 im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin präsentiert wurden, hat an dieser Auslagerung der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Kunst und Antisemitismus auch

21 Siehe exemplarisch die Künstler:innen Zofia Rosenstrauch, Esther Lurie oder Samuel Bak. Zur Klassifizierung siehe Amishai-Maisels (1993).

22 Siehe exemplarisch Moshal Repository, Yad Vashem Art Collection (2025).

23 Siehe Rodiek (1999).

24 Im Jahr 1988 wurde mit dem Jüdischen Museum in Frankfurt am Main das erste kommunale jüdische Museum der Bundesrepublik eröffnet. Im gleichen Jahr wurde das Jüdische Museum Rendsburg, Schleswig-Holstein, eröffnet. Das Jüdische Museum Berlin, dessen Vorgängerinstitution am 24. Januar 1933 wenige Tage vor der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler eröffnet hatte und 1938 von den Nationalsozialisten geplündert und geschlossen worden war, wurde erst 2001 eingeweiht. Siehe dazu weiterführend: Pieper (2006, 2007).

25 Jüngste Beispiele sind die Ausstellung *Kunst aus dem Holocaust. 100 Werke aus der Gedenkstätte Yad Vashem* von 2016 und *documenta. Kunst und Politik*, die 2021 zu sehen war.

die wachsende Hinwendung des kuratorischen Felds zur Kunst im Nationalsozialismus seit den 1980er Jahren wenig geändert.²⁶

Mehr noch: Jüdische Künstler:innen berichten von ihrem Eindruck, im deutschen Kunstfeld auf eine erinnerungskulturelle Auseinandersetzung mit der Shoah und der eigenen Familiengeschichte reduziert und für deren künstlerische Bearbeitung verantwortlich gemacht zu werden.²⁷ Im postnazistischen Deutschland hat das Tradition, wie nicht nur das Beispiel Joseph Wulf zeigt: Nach der militärischen Niederlage Nazideutschlands müssen Opferverbände lange selbst um die Errichtung von Gedenk- und Mahnmalen für die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus kämpfen und sich um diese kümmern. Erst in den 1980er Jahren entstehen vermehrt staatlich initiierte Erinnerungsorte.

Auch den Restitutionsansprüchen von Verfolgten des NS-Regimes und ihren Nachkommen wird vonseiten deutscher Kunstinstitutionen teils bis heute häufig mit einer „feindseligen Haltung“²⁸ begegnet, wie folgendes Beispiel aus den frühen 2000er Jahren demonstriert: Jahrelang weigerte sich das Von-der-Heydt-Museum in Wuppertal, drei in der NS-Zeit von jüdischen Sammlern geraubte Gemälde zurückzugeben. Die Museumsleitung bestreitet die Ansprüche, so berichtet die *taz*, und behauptet, dass es den Erben nicht um die Bilder, sondern um Geld gehe. Erst 2005 wird der Streit vom Stadtrat beendet.²⁹

Rechtliche Grundlagen der Beschlagnahmung von Kunstwerken aus der Zeit des Nationalsozialismus sind teils weiterhin gültig. Formal wurde das entsprechende Gesetz nie aufgehoben oder für nichtig erklärt, wie Katharina Stengel betont, während Verjährungsfristen bereits Mitte der 1950er und 1960er Jahre ausliefen.³⁰ Die Einführung eines neuen Schiedsgerichts zur Klärung von Streitfällen über NS-Raubkunst Ende 2025 soll Missstände der bisherigen Limbach-Kommission beheben. Überlebende oder ihre Nachkommen können das Schiedsgericht einseitig anrufen, dessen Entscheidungen bindend sind.³¹

Überblickstudien zu Antisemitismus im kulturellen Feld legen ihren Fokus meist auf Literatur, Film und Theater und berühren das Feld der

26 Siehe Fulda/Ring/Soika (2019); Coers/Brenninkmeijer/Otto (2023).

27 Siehe Kapitel 5.

28 Stengel (2021), S. 147.

29 *taz* (2005).

30 Stengel 2021, S. 145, 147–148.

31 Siehe Times of Israel (2015).

bildenden Kunst nur am Rande.³² Studien zum Verhältnis von Kunst und Antisemitismus stammen vornehmlich aus angrenzenden Disziplinen wie der Soziologie oder der Politik-, der Geschichts- und der Religionswissenschaft und werden von der deutschsprachigen Kunstgeschichte nur selten aufgegriffen.³³ Auch vonseiten der Antisemitismusforschung fand bis heute keine breite Hinwendung zu Bildern, Kunst und Kunstgeschichte statt.³⁴

Dabei ist der interdisziplinäre Austausch gerade für die Forschung zum Verhältnis von Kunst und Antisemitismus zentral. Das haben vergangene Debatten gezeigt, die oftmals wenig Verständnis zwischen den Disziplinen Antisemitismusforschung und Kunstgeschichte erkennen ließen. Die vorliegende Studie knüpft an dieses Desiderat an. Sie kombiniert kunstwissenschaftliche und sozialwissenschaftliche Analysen von Antisemitismus im deutschen Kunst- und Kulturbetrieb, um die Kontinuitätslinien des Antisemitismus, seine Ausdrucksweisen und Mechanismen sowie die daran gekoppelten Rezeptionsmuster darzustellen. Ein Hauptanliegen ist es, den Phänomenbereich nicht ausschließlich auf das kulturelle Reservoir des oder die künstlerische Produktion von Antisemitismus, also auf die antisemitische Vorstellungswelt in Kunst und Kultur hin zu reduzieren. Der Phänomenbereich erstreckt sich überdies auf Kunst- und Kulturfelder, in die dieses Reservoir und diese Produktion zurückwirken und in deren Milieus und Institutionen jüdische Akteure in unterschiedlichen Rollen wirken.

Jüdische Perspektiven auf Antisemitismus im Kunstfeld

Die vorliegende Studie legt deshalb einen Fokus auf jüdische Perspektiven auf Antisemitismus im Kunstfeld. Damit geht es um Erfahrungen mit und Deutungen von Antisemitismus im Kunst- und Kulturbetrieb, wie er zwischen kulturell-künstlerisch konservierten oder konstruierten Vorstellungswelten und dem Handeln gegenüber Jüdinnen und Juden zum Ausdruck kommt. Insbesondere die Erfahrungsdimension ist von großer Relevanz, um aufzeigen zu können, wie in Kultur- oder Kunstfeldern, in Milieus oder Institutionen Feindschaft und Benachteiligung mit Referenz auf bzw. gegenüber Jüdinnen und Juden zum Ausdruck gebracht wird.

Ausgehend von einer qualitativen Interviewstudie werden die Perspektiven jüdischer Künstler:innen und Kulturproduzent:innen rekonstruiert, um den Phänomenbereich in seinen Problemdynamiken konturieren zu

32 Siehe exemplarisch Benz (2015); Hahn/Kistenmacher (2019).

33 Exemplarisch: Schoeps/Schlör (1999).

34 Siehe Lelle/Uhlig 2026, S. 187.

können. Im Vordergrund stehen dabei ihre Deutungen des Antisemitismusskandals um die *documenta fifteen* 2022 sowie ihre Erfahrungen von Antisemitismus im deutschen Kunst- und Kulturfeld, besonders seit dem 7. Oktober 2023.

Damit wird an Studien angeschlossen, die Antisemitismus aus jüdischen Perspektiven erforschen, also anhand von Erfahrungsbeständen und Deutungsmustern von Jüdinnen und Juden. Dieser bis vor zehn Jahren lange vernachlässigte Zugang hat inzwischen in paradigmatischer Weise Eingang in verschiedene Studien gefunden.³⁵ Zudem wird aber auch eine zentrale Problemdynamik adressiert: Bereits seit 1945 sind Jüdinnen und Juden mit Abwehrhaltungen und Ausschlussmechanismen konfrontiert, die ihnen als vom Trauma Betroffenen eine eingetrübte Deutungskompetenz, gar Neigungen zur Dramatisierung oder Hypersensibilität zuschreiben. Dies ist auch dann der Fall gewesen, wenn es sich um wissenschaftliche Arbeiten handelte, wie im bereits erwähnten Fall Joseph Wulf oder bei den Diskussionen um die Forschungen der Historiker Saul Friedländer oder Frank Stern.³⁶ Für den Kunst- und Kulturbetrieb lässt sich von einer marginalen Sichtbarkeit jüdischer Perspektiven ausgehen. Im Rahmen der *documenta*-Debatte haben diese Perspektiven trotz der medialen Skandalisierung der antisemitischen Kunstwerke sowie der Rolle des Zentralrats der Juden in Deutschland, des (Nicht-)Verhaltens von Verantwortlichen und vereinzelter Entschuldigungen für verletzte Gefühle keine besondere Aufmerksamkeit erfahren. Auch diese Schieflagen sollen mit dem Fokus auf jüdische Perspektiven adressiert werden.

Zum Aufbau des Buchs

Im Zentrum der kunstwissenschaftlich-sozialwissenschaftlichen Verschränkung stehen Fragen danach, wie Antisemitismus in Kunstwerken oder kunst- und kulturspezifischen Öffentlichkeiten als gesellschaftliches Erbe des Nationalsozialismus seit 1945 zum Ausdruck kommt, wie aus gegenläufigen Wahrnehmungen oder Problemdefinitionen gesellschaftliche Debatten entstehen und vor allem was das für jüdische Künstler:innen bedeutet bzw. welche Botschaften an die jüdische Bevölkerung gesendet werden. Adressiert werden damit erstmals Ausdrucksweisen, Motive und Mechanismen antisemitischer Darstellungen und Positionierungen in Kunst und

35 Zick u. a. (2017); Bernstein (2020); Chernivsky/Lorenz-Sinai (2024); Bernstein/Didens (2025).

36 Siehe Broszat/Friedländer (1988).

Kultur, auf ihre Deutung zentrierte Kontroversen und Skandale in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit und die Frage nach den Grenzen der Kunstfreiheit sowie die Forschungslücke zu Erfahrungsräumen jüdischer Künstler:innen und Kulturproduzent:innen.

Als ‚Blaupause‘ für den breiteren Untersuchungsgegenstand wird in Kapitel 2 zunächst die *documenta fifteen* in Form einer Chronik der Ereignisse fokussiert. Die dort als antisemitisch kritisierten Werke werden aus kunstwissenschaftlicher Perspektive analysiert, in den Kontext aktivistischer und institutioneller Umgangsweisen sowie der gesellschaftlichen Debatten über Antisemitismus gestellt und um sozialwissenschaftliche Einordnungen ergänzt.

Als Referenzhorizont des daran konturierten Problems der Präsentation antisemitischer Kunstwerke und ihrer Bagatellisierung werden mit einer kunstwissenschaftlichen Abhandlung in Kapitel 3 vorausgegangene *documenta*-Ausgaben in den Blick genommen. Im Fokus stehen dabei Fragen danach, welche Kontinuitäten oder Brüche von Antisemitismus sich in der wechselhaften Geschichte der Kasseler Kunstaussstellung erkennen lassen und welche kuratorischen oder künstlerischen Auseinandersetzungen mit Antisemitismus dabei zu finden sind oder eben fehlen und weshalb dies so ist.

Auffällig ist mit Blick auf die *documenta fifteen* eine breite Euphorie für die aktivistisch motivierte und gesellschaftskritische Kunst der teilnehmenden Künstler:innen aus dem sogenannten globalen Süden als Vertreter:innen ‚unterdrückter Minderheiten‘. Eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und den zumindest ideologischen Verstrickungen von Gründungsmitgliedern und frühen *documenta*-Künstler:innen in die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden, wie sie nicht zuletzt in den Forschungen um das Ausstellungsprojekt *documenta. kunst und politik* noch kurz vor Eröffnung der Kunstschau im Sommer 2022 im DHM in Berlin erfolgte, wurde vonseiten der Verantwortlichen der *documenta fifteen* und der *documenta gmbH* ignoriert. Miteinbezogen werden in diesem Sinne jüngste Forschungsergebnisse zur NS-Vergangenheit der *documenta*-Gründungsmitglieder ebenso wie die erneute Herausschreibung jüdischer Künstler:innen aus der Moderne, die mit der Kasseler Ausstellung rehabilitiert werden sollte. Hier stehen somit Fragen danach im Raum, in welchen Zusammenhängen Antisemitismus auf verschiedenen *documenta*-Ausgaben auftrat und welche Brüche, Kontinuitäten und Transformationen sich beobachten lassen.

Weil die international beachteten *documenta*-Ausstellungen immer auch Ausdruck zeitgenössischer gesellschaftlicher und kunstfeldinterner Debatten sind, wird in Kapitel 4 der Kunst- und Kulturbetrieb im postnational-sozialistischen Deutschland auf Kontinuitätslinien mannigfaltiger Erscheinungsformen von Antisemitismus hin befragt. Anhand von zentralen Beispielen werden in diesem Zuge Persistenz und Adaptivität antisemitischer Manifestationen für den *documenta*-Kosmos und in verschiedenen Kunstfeldern von 1945 bis 2023 aufgezeigt. Diese Beispiele umfassen sowohl einzelne Kunstwerke, Ausstellungen oder Künstler:innen als auch erinnerungskulturelle (Denkmal-)Debatten oder kulturpolitische Ausrichtungen in BRD und DDR, anhand derer sich Antisemitismus etwa als Motiv, als Kulturtechnik und Weltanschauung oder im Zusammenhang mit Erinnerungs- und Schuldabwehr verhandeln lässt. Im Fokus des Interesses stehen sowohl Kunstwerke, Inszenierungen oder Filme, die antisemitische Elemente beinhalten bzw. als antisemitisch charakterisiert worden sind, als auch breitere gesellschaftliche Debatten sowie Aussagen und Veröffentlichungen von Personen aus unterschiedlichen Kulturmilieus selbst. In der deutschsprachigen Kunstgeschichte wurde ein solcher Ein- und Überblick zum Verhältnis von Kunst und Antisemitismus nach 1945 bisher noch nicht geleistet. Dieses Kapitel wagt sich also an ein lange ausgeblendetes, allerdings bedeutungsvolles Themenfeld heran und soll in diesem Sinne vor allem eine Anregung für weitere empirische kunsthistorische sowie sozialwissenschaftliche Forschungen darstellen und entsprechende Ergänzungen, Erweiterungen oder Feinjustierungen nach sich ziehen. Mit der chronologischen Vorgehensweise wird denn auch keinesfalls Vollständigkeit beansprucht oder Linearität behauptet, sondern es sollen Kontinuitäten, ihre Muster und Folgen illustriert werden.

Daran anschließend werden in Kapitel 5 die Befunde der qualitativen Interviewstudie mit jüdischen Künstler:innen aus verschiedenen deutschen Kulturszenen dargestellt. Auf der Grundlage der Auswertung von 19 Interviews werden Erfahrungen mit und Deutungen des Antisemitismus im Kunst- und Kulturbetrieb und damit eine Problemdynamik aus den Perspektiven Betroffener rekonstruiert. Das Erfahrungsspektrum entspricht dem Spannungsfeld zwischen den Bemühungen, in einem als feindselig wahrgenommen Umfeld einen Platz zu finden und zu behalten, dem Wunsch, sich künstlerisch zu entfalten oder zu entwickeln, und Diskriminierungen, Ausschlüssen und Anfeindungen. Mit dem 7. Oktober 2023 hat sich die Situation für jüdische Künstler:innen dramatisch zugespitzt. Angesichts grassierender Anfeindungen oder Bedrohungen sowohl medial

als auch im direkten Umfeld haben sie verschiedene Rückzugs- und Schutzstrategien entwickelt und ringen um ihre Präsenz im deutschen Kunst- und Kulturbetrieb. Darauf weist auch Marcus Funck für das Zentrum für Antisemitismusforschung im Zuge einer Stellungnahme zum „Antisemitismus im Kulturbereich“ für den Bundestag hin, wobei jedoch „kein ausgewiesenes genuines Antisemitismusproblem“ erkannt wird.³⁷

Die Problemdynamik nach dem 7. Oktober wird dann in Kapitel 6 mit einer Skizze von Ereignissen dargestellt, bei denen antisemitische Positionierungen im Kunst- und Kulturbetrieb, verschiedene darauf bezogene institutionelle Umgangsweisen und daran gekoppelte Kontroversen und Skandale um die Grenzen der Kunstfreiheit bis zum Juli 2025 beobachtet wurden. Besonderes Augenmerk gilt einem postkolonialen Aktivismus, der als Klammer dieser Ereignisse zentrale Begründungsmuster und Motive des gegenwärtigen Antisemitismus in sich vereint, aber auch daran geknüpfte gesellschaftliche Debatten wie der Historiker:innenstreit 2.0. Dargelegt wird, wie israelfeindliche und antisemitische Positionierungen in kunst- und kulturspezifischen Öffentlichkeiten und in deren Wahrnehmung gegen widersprüchliche Deutungen und Kritik verteidigt und durchzusetzen versucht werden.

Abschließend werden Schwerpunktthemen und Fluchtpunkte der zuvor dargestellten Debatten über Antisemitismus in Kunst und Kultur sowie Gefahren für die Kunstfreiheit separat mit Beiträgen von ausgewiesenen Expert:innen analysiert. Dabei geht es um die Bedeutung bzw. den Stellenwert von Antisemitismusdefinitionen (Lars Rensmann), um Antisemitismus in postkolonialen (Steffen Klävers) und feministischen Spektren (Karin Stögner) kunst- und kulturspezifischer Zusammenhänge, die BDS-Bewegung (Jakob Baier) und den Stellenwert von Bildung im Zusammenhang mit Antisemitismus im Kunst- und Kulturbetrieb (Albert Scherr und Stefan Müller).

37 Funck (2025), S. 4.