Abschlussbericht

Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen

Prof. Dr. Nicole Deitelhoff (Vorsitzende)
Goethe-Universität Frankfurt am Main – Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung

Prof. Dr. Marion Ackermann
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Prof. Dr. Julia Bernstein
Frankfurt University of Applied Sciences

Marina Chernivsky
Kompetenzzentrum für Prävention und Empowerment

Prof. Peter Jelavich, PhD
Johns Hopkins University

Prof. Dr. Christoph Möllers
Humboldt-Universität zu Berlin

Dr. Cord Schmelzle (wiss. Koordinator)
Goethe-Universität Frankfurt am Main – Forschungsinstitut Gesellschaftlicher Zusammenhalt

Inhaltsverzeichnis

0. Executive Summary 5
1. Einleitung 7
1.1. Zusammensetzung und Arbeitsweise des Gremiums 11
1.2. Aufbau des Abschlussberichts 12
2. Analyse antisemitischer Werke auf der documenta fifteen: Eine methodische Einführung 14
2.1. Antisemitismus 14
2.2. Visuelle Codes des Antisemitismus 21
2.3. Ausstellung antisemitischer Werke 24
3. Analyse ausgewählter Werke der documenta fifteen 29
3.1. Taring Padi 29
3.2. Subversive Film / Tokyo Reels 48
3.3. Guernica Gaza 53
3.4. Archives des luttes des femmes en Algérie 62
4. Der Umgang mit Antisemitismus und jüdische Perspektiven 72
4.1. Umgang mit Antisemitismusvorwürfen / Antisemitismus aus jüdischen Perspektiven 72
4.2. Wahrnehmung von jüdischen Perspektiven 84
4.3. Schlussfolgerungen zum Umgang mit Antisemitismus 90
5. Das kuratorische Konzept der documenta fifteen 93
5.1. Würdigung der documenta fifteen 93
5.2. Das kuratorische Konzept der documenta fifteen im Vergleich 97
5.3. Kritische Betrachtung des kuratorischen Konzepts 99
5.4. Das Vermittlungskonzept der documenta fifteen: sobat-sobat 100
5.5. Nachträgliche Eingriffe: De-Installation, Unsichtbarmachung, Kontextualisierung 104
6. Rechtliche Rahmenbedingungen und Governance der documenta fifteen 107
6.1. Rechtliche Rahmenbedingungen 107
6.1.1. Rechtsform und Organisationsstruktur 107
6.1.2. Anwendbarkeit von Grundrechten 109
6.1.3. Konkrete Bedeutung von Grundrechten 110
6.1.4. Eine Kollisionslage und ihr Ausgleich 114
6.1.5. Anwendungen 115
6.2. Governance der documenta fifteen 119
6.2.1. Aufgabenteilung zwischen den Akteuren im hybriden Arrangement der documenta 120
6.2.2. Informalisierung als Reaktion auf Komplexität 122
6.2.3. Verantwortungsdiffusion in der documenta gGmbH 124
7. Konsequenzen für die zukünftige Organisationsstruktur der documenta 129

0. Executive Summary

Die documenta fifteen fand vom 18. Juni bis 25. September 2022 unter der künstlerischen Leitung des Kurator*innenkollektivs ruangrupa statt. Bereits im Vorfeld der Ausstellungen waren Befürchtungen laut geworden, dass es bei der Ausstellung zu antisemitischen Vorfällen kommen könnte. Diese bewahrheiteten sich bereits am Eröffnungswochenende durch den Fund zweier antisemitischer Darstellungen in dem Werk *People's Justice* des Künstler*innenkollektivs Taring Padi. Auch gegen andere Werke wurden in den folgenden Wochen Antisemitismusvorwürfe erhoben.

In Reaktion auf diese Ereignisse haben Aufsichtsrat und Gesellschafter der documenta und Museum Fridericianum gGmbH (im Folgenden documenta gGmbH) Ende Juli 2022 ein Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen eingesetzt. Dessen Arbeitsauftrag lautet, die in der Diskussion stehenden Werke auf antisemitische Aussagen und visuelle Codes zu prüfen, den Umgang der Verantwortlichen mit den Vorfällen zu untersuchen und mögliche Konsequenzen für die Organisation der documenta gGmbH zu formulieren. Im vorliegenden Abschlussbericht kommt das Gremium zu folgenden Ergebnissen:

Auf der Ebene der Werke besteht ein Konsens im Gremium, dass vier Werke der documenta fifteen auf antisemitische visuelle Codes verweisen oder Aussagen transportieren, die als antisemitisch interpretiert werden können beziehungsweise interpretiert werden müssen. Eindeutige visuelle antisemitische Codes finden sich in *People's Justice* von Taring Padi und einer Zeichnung von Naji al-Ali, die in den Archives des luttes des femmes en Algérie dokumentiert ist. Die Werke *Tokyo Reels*, *Guernica Gaza* und weitere Zeichnungen und Landkarten in den Archives des luttes des femmes en Algérie können zudem plausiblerweise als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus interpretiert werden. Während dies allen Mitgliedern des Gremiums bei *Tokyo Reels* völlig eindeutig scheint, sind die Einschätzungen bezüglich der Zeichnungen Burhan Karkutlis in den Archives und *Guernica Gazas* nicht ganz deckungsgleich. Eine Interpretation als antisemitisch erscheint jedoch allen Mitgliedern in diesen Fällen ebenfalls gut begründbar.

Die Reaktionen der verantwortlichen Akteure auf Seiten der documenta – der künstlerischen Leitung einerseits und der Geschäftsführung andererseits – waren dem Ernst der Vorfälle nicht angemessen beziehungsweise haben die Situation verschärft. Während die künstlerische Leitung ihre Verantwortung für Zusammenstellung und Inhalt der Ausstellung dazu nutzte, kritische Kontextualisierungen oder weitere Entfernungen von Werken abzuwehren, vertrat die Geschäftsführung ein rein passives Verständnis ihrer Rolle, das der Letztverantwortung der öffentlichen Hand für die documenta nicht gerecht wurde.

Die zögerliche Reaktion der documenta auf Fälle von Antisemitismus war für viele jüdische Bürger*innen und Organisationen verstörend. Antisemitische Vorfälle sind für Jüdinnen und Juden kein rein diskursives Phänomen, sondern sie bedrohen ihre gesellschaftliche Teilhabe, ihre Sicherheit und ihre Zukunft in Deutschland als Land der Shoah.

Für die zukünftige Organisationsstruktur der documenta schlägt das Gremium sechs Maßnahmen vor:

a) Die Klärung der Aufgabenteilung zwischen Geschäftsführung und künstlerischer Leitung und eine Stärkung der inhaltlichen Kompetenzen der Geschäftsführung, die die Letztverantwortung der öffentlichen Hand für die Ausstellungen widerspiegelt. Zudem ist ein intensiverer Fokus auf die Kunst*vermittlung* angezeigt, der ihrem Stellenwert als Brücke zum Publikum gerecht wird.
b) Die Formalisierung der Rahmenbedingungen, in denen die künstlerische Leitung ihre kuratorische Verantwortung für die documenta wahrnimmt.
c) Die Einführung formalisierter, interner und externer Verfahren eines Beschwerdemanagements, die eine frühzeitige und professionelle Bearbeitung von Konflikten erlauben.
d) Die Verständigung auf Definitionen für und Standards des Umgangs mit Antisemitismus und anderen Formen der Diskriminierung, die sich nicht in den Vorgaben des Strafrechts erschöpfen.
e) Die Erweiterung des Aufsichtsrats um Mitglieder aus dem Kunst- und Kulturbereich, die die kritische und kontrollierende Funktion des Gremiums stärken und bisher fehlende Erfahrungen und fachliche Impulse in seine Arbeit einbringen.
f) Die Beschränkung der Aufgaben der Findungskommission auf die Auswahl der kommenden Kurator*innen. Die Findungskommission sollte für jede documenta jeweils neu aus Persönlichkeiten zusammengestellt werden, die bisher nicht für die documenta gGmbH tätig waren. Ein eventuell zusätzlich einzusetzender Beirat sollte funktional und personell unbedingt von der Findungskommission getrennt werden.

1. Einleitung

Am 17. Juni 2022, drei Tage nach Beginn der Vorbesichtigungsphase und am Vorabend der offiziellen Eröffnung der documenta fifteen durch Bundespräsident Steinmeier, wurde auf dem Friedrichsplatz im Zentrum von Kassel das monumentale Banner *People's Justice* des Künstlerkollektivs Taring Padi enthüllt. Der Friedrichsplatz ist traditionell einer der sichtbarsten und renommiertesten Ausstellungsorte der documenta. Hier, inmitten des Geschehens, gegenüber des Fridericianums und der documenta-Halle, standen in der Vergangenheit die großformatigen Skulpturen und Installationen wie Jonathan Borofskys *Man Walking to the Sky* (documenta IX) oder Marta Minujíns *Parthenon der verbotenen Bücher* (documenta 14), die zum Sinnbild der jeweiligen Ausgabe der Kunstschau geworden sind und auch von jenen Teilen der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden, die sonst wenig Interesse an zeitgenössischer Kunst zeigen. So auch in diesem Jahr. Allerdings ist das fast hundert Quadratmeter große Bild der indonesischen Künstler*innen nicht aufgrund seiner Qualität zum Symbol der documenta fifteen geworden, sondern aufgrund zweier antisemitischer Darstellungen in der linken Bildhälfte des Triptychons, die noch am Eröffnungswochenende der Ausstellung entdeckt wurden und ihren weiteren Verlauf überschatten sollten.[1]

Dass es zur Präsentation antisemitischer Exponate im Rahmen der documenta fifteen kommen konnte, hat viele Kritiker*innen der Ausstellung nicht überrascht. Seit der Berufung des indonesischen Kurator*innenkollektivs ruangrupa zur künstlerischen Leitung waren immer wieder Befürchtungen laut geworden, dass bei der documenta fifteen mit israelfeindlichen und antisemitischen Positionen zu rechnen sei, da einige der Kurator*innen und der von ihnen eingeladenen Künstler*innen der gegen Israel gerichteten BDS-Bewegung nahestehen.[2] Der Boykottbewegung wird vorgeworfen, dass ihre Kritik an Israel nicht nur maßlos und unfair sei, sondern exemplarisch für eine neue Art des Antisemitismus stehe, die ihre Judenfeindschaft als Antizionismus camoufliere.[3] Die Sorge vor einem antiisraelischen Tribunal im Rahmen der documenta fifteen wurde noch einmal dadurch verstärkt, dass sich, trotz des hohen Stellenwerts, den Fragen der Identität bei der Ausstellung spielten, keine der teilnehmenden

1 Eine ausführliche Analyse von *People's Justice* erfolgt in Abschnitt 3.1 dieses Berichts.

2 Stein des Anstoßes zu dieser Debatte war ein Beitrag auf dem Blog des Kasseler Bündnisses gegen Antisemitismus (BgA) vom 07.01.2022, der von zahlreichen Medien aufgegriffen wurde: Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022): Documenta fifteen: Antizionismus und Antisemitismus im lumbung: https://bgakasselblog.wordpress.com/2022/01/07/documenta-fifteen-antizionismus-und-antisemitismus-im-lumbung/. Zur weiteren Diskussion siehe beispielsweise Schmidt, Thomas E. (2022): Verschweigen, das geht nicht mehr. Hat die Documenta ein Antisemitismus-Problem? In: Die Zeit 77 (3).

3 Hierzu ausführlich Kapitel 2 dieses Berichts. Für eine abwägende Übersicht siehe zudem Waxman, Dov; Schraub, David; Hosein, Adam (2022): Arguing about antisemitism: why we disagree about antisemitism, and what we can do about it. Ethnic and Racial Studies 45 (9), S. 1803–1824.

Künstler*innen als Israelis[4] oder als Jüdinnen beziehungsweise Juden zu erkennen gegeben haben.[5] Dieser Kritik an einer einseitigen Perspektive auf den Nahostkonflikt und am Ausschluss jüdischer Stimmen von der Ausstellung schloss sich auch der Bundespräsident in seiner Rede zur Eröffnung der documenta fifteen an.[6]

Dem wurde und wird entgegengehalten, dass das kuratorische Konzept ruangrupas bewusst die Perspektiven des globalen Südens ins Zentrum rücke[7] und so ein insbesondere in Deutschland längst überfälliges Gespräch über die weltweiten Folgen von Rassismus und Kolonialismus, kapitalistischer Ausbeutung und Umweltzerstörung ermögliche. Zu diesem Perspektivwechsel gehöre es auch, nur wenige Künstler*innen aus Staaten des globalen Nordens – zu denen auch Israel zu rechnen sei – einzuladen und kritischen Stimmen zur israelischen Besatzungspolitik Raum zu geben, wie es international üblich sei. Die Klagen über einen vermeintlichen Antisemitismus von Kurator*innen und Künstler*innen dienten vor allem der Delegitimierung ihrer Kritik an der Besatzungspolitik[8] oder seien selbst Ausdruck eines rassistischen oder islamophoben Weltbilds,[9] das den Antisemitismus der deutschen Gesellschaft zu externalisieren versuche. Die Verteidiger*innen ruangrupas fühlten sich in dieser Sichtweise unter anderem dadurch bestätigt, dass Fälle von Vandalismus und rassistische Übergriffe gegen Künstler*innen in Kassel[10] sowie eine vielfach als rassistisch wahrgenommene Figur in

4 So bemerkte etwa der Präsident des Zentralrats der Juden in Deutschland, Josef Schuster, in einem Gespräch mit der Tageszeitung Die Welt, es falle schwer, „an einen Zufall zu glauben, wenn kein einziger israelischer Künstler vertreten sein wird. Bei den Gesamtumständen, die wir bei der Documenta sehen, drängt sich der Eindruck geradezu auf, dass BDS mit seinem Aufruf zum Boykott israelischer Kunst und Kultur bereits wirkt". Die Welt (2022): Israelfeindliche Documenta sorgt Zentralrat der Juden. 25.05.2022, S. 1.

5 Über die Gründe hierfür wollen wir ausdrücklich nicht spekulieren. Jeder Person steht es selbstverständlich frei, welche Aspekte ihrer Identität sie öffentlich thematisiert.

6 Steinmeier, Frank-Walter (2022): Rede zur Eröffnung der documenta: https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2022/06/220618-documenta.html.

7 Zum kuratorischen Konzept von ruangrupa vgl. die ausführliche Diskussion in Kapitel 5 dieses Berichts.

8 So beispielsweise die Findungskommission der documenta fifteen, die gleichzeitig auch als „documenta-Kommission" als Beirat der documenta gGmbH agiert (zu diesem merkwürdigen Konstrukt vgl. ausführlich Kapitel 6): „Wir lehnen Antisemitismus ebenso ab wie dessen derzeitige Instrumentalisierung, die der Abwehr von Kritik am Staat Israel und seiner derzeitigen Besetzungspolitik palästinensischer Gebiete dient". Statement der Findungskommission vom 15.09.2022: https://www.documenta.de/de/press#press/3051-statement-der-findungskommission.

9 Das ist der Tenor des offenen Briefs der lumbung-Community vom 10.09.2022 in Reaktion auf die Vorabstellungnahme des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung, die empfahl, die Filme der *Tokyo Reels* nicht mehr ohne eine angemessene Kontextualisierung zu zeigen: https://www.e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from-lumbung-community.

10 Medial bekannt wurden mutmaßlich rassistisch und queerfeindlich motivierte Übergriffe auf Mitglieder des indischen Kollektivs Party Office, das sich daraufhin von der documenta fifteen zurückzog: https://www.hna.de/kultur/documenta/live-programm-documenta-wir-sind-in-kassel-in-gefahr-party-office-beendet-91655375.html. Weitere Übergriffe und Fälle von Vandalismus, etwa in den Räumen, in denen das Künstlerkollektiv A Question of Funding ausstellen sollte, sind in einem offenen Brief der lumbung-Community vom 27.07.2022 dokumentiert: https://www.e-flux.com/notes/481665/censorship-must-be-refused-letter-from-lumbung-community. Siehe zudem die Presseerklärung der documenta vom 31.05.2022: https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/documenta-und-museum-fridericianum-ggmbh-zu-vandalismus-in-einem-ausstellungsort-der-documenta-fifteen/.

People's Justice[11] ungleich weniger öffentliche Aufmerksamkeit erfuhren als die antisemitischen Darstellungen.

Nach dem Bekanntwerden der antisemitischen Motive wurde *People's Justice* am 20. Juni 2022 zunächst auf Initiative der damaligen Geschäftsführerin der documenta, Sabine Schormann, verdeckt[12] und schließlich am 21. Juni im Einvernehmen mit der künstlerischen Leitung und Taring Padi abgebaut.[13] In den folgenden Tagen kündigte die documenta gGmbH eine Prüfung der gesamten Ausstellung auf „weitere kritische Werke" und die Beratung der künstlerischen Leitung durch den Antisemitismus-Experten Meron Mendel an.[14] Beide Maßnahmen blieben ohne Erfolg. Eine systematische Prüfung der Werke wurde nie durchgeführt und Mendel beendete seine Beratertätigkeit bereits nach zwei Wochen wieder, weil er einen „ernsthaften Willen, die Vorgänge aufzuarbeiten und in einen ehrlichen Dialog zu treten", auf Seiten der Geschäftsführung der documenta vermisste.[15] Am 15. Juli 2022 entschieden Aufsichtsrat und Gesellschafter der documenta gGmbH sodann, den Vertrag mit Sabine Schormann einvernehmlich aufzulösen und ein Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta einzusetzen, dass die Gesellschafter bei der Bestandsaufnahme und Aufarbeitung der antisemitischen Vorfälle unterstützen sollte.

Die fachwissenschaftliche Begleitung, die am 27. Juli 2022 offiziell ihre Arbeit aufnahm, erstellte in den ersten Wochen einen Katalog der für ihren Arbeitsauftrag relevanten Werke, recherchierte deren Entstehungskontext und fertigte Transkriptionen von Videomaterialien an. Zudem führte das Gremium zahlreiche Gespräche mit Beteiligten der documenta, der Geschäftsführung, dem Artistic Team, der künstlerischen Leitung, einzelnen Künstler*innen und Kunstvermittler*innen sowie Vertreter*innen jüdischer Initiativen und Gemeinden. Der Werkkatalog, die Transkripte und diese Gespräche stellen neben schriftlichen Stellungnahmen zu einem Fragenkatalog des Gremiums und Unterlagen der documenta gGmbH wie Satzungen, Verträgen und Organigrammen die Arbeitsgrundlage des Gremiums dar. Die Ausführungen

---

11 Direkt unter der antisemitischen Figur mit Fangzähnen und Schläfenlocken befindet sich die Zeichnung eines dunkelhäutigen Soldaten mit dem Gesicht eines Keilers und einem grotesk überzeichneten Penis. Aufgrund einer amerikanischen Flagge auf der Uniform des Soldaten liegt die Interpretation nahe, dass es sich hier um eine rassistische Darstellung eines Schwarzen GI handelt. Dagegen spricht jedoch, dass er das typische rote Barett der indonesischen Spezialeinheit *Kopassus* trägt. Die amerikanische Flagge wäre dann ein Symbol für die Unterstützung des indonesischen Sicherheitsapparats durch die Vereinigten Staaten.

12 Interview mit Sabine Schormann mit Spiegel.de vom 23.06.2022: https://www.spiegel.de/kultur/documenta-chefin-sabine-schormann-ich-nehme-meine-aufgabe-verantwortungsvoll-wahr-a-a1db65fd-a265-4f55-8257-5a21ed01f5e2.

13 Siehe Presseerklärung der documenta gGmbH vom 21.06.2022: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/06/220621_PM_Statement-von-Dr.-Sabine-Schormann-zur-Deinstallation-des-Banners-%E2%80%9EPeoples-Justice-von-Taring-Padi_DE.pdf.

14 Siehe Presseerklärung der documenta gGmbH vom 23.06.2022: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/06/230623_Weitere-Massnahmen-durch-die-Geschaeftsfuehrung-der-documenta-gGmbH-initiiert_DE.pdf.

15 Interview mit Meron Mendel mit Spiegel.de vom 08.07.2022: https://www.spiegel.de/politik/deutschland/ex-documenta-berater-mendel-ich-vermisse-den-ernsthaften-willen-die-vorgaenge-aufzuarbeiten-a-4f33be76-8321-4808-b86c-34002936dbd8.

zur Organisation und den Abläufen innerhalb der Documenta gGmbH beruhen auf den Informationen und Aussagen, die das Gremium von der documenta gGmbH erhalten hat.

Von Beginn an wurde die fachwissenschaftliche Begleitung in ihrer Arbeit durch immer neue Antisemitismusvorwürfe gegenüber weiteren Werken herausgefordert. Diese richteten sich etwa gegen die Archives des luttes des femmes en Algérie, den Werkzyklus *Guernica Gaza*, weitere Arbeiten von Taring Padi oder die Kompilation propalästinensischer Propagandafilme *Tokyo Reels Film Festival*.[16] Mit den öffentlichen Debatten zu diesen Werken war stets die Erwartung an das Gremium verbunden, dazu autoritativ in kürzester Zeit Stellung zu nehmen. Eine nicht minder große Herausforderung stellte der Vorwurf seitens der künstlerischen Leitung und Teilen der Mitarbeiter*innen der documenta gGmbH dar, die Einsetzung des Gremiums sei ein Instrument staatlicher Zensur und rassistisch motiviert. Der am 18. Juli 2022 berufene Interimsgeschäftsführer der documenta, Alexander Farenholtz, vertrat schließlich Ende Juli 2022 in mehreren Interviews die Auffassung, dass es aus seiner Sicht keinen Anlass zu einer systematischen Prüfung der Ausstellung auf Antisemitismus gebe und die Entfernung weiterer Kunstwerke gegen den Willen der künstlerischen Leitung ausgeschlossen sei.[17]

Das Gremium hat diese Aussagen deutlich kritisiert und dennoch für eine Kooperation mit Geschäftsführung und künstlerischer Leitung gleichermaßen geworben, allerdings gestaltete sich beides außerordentlich schwierig. Dies lag nicht zuletzt an der enormen öffentlichen Aufmerksamkeit, die den Vorfällen zuteilwurde und die dazu führte, dass jeder Schritt und jede Verlautbarung der künstlerischen Leitung, der Geschäftsführung und des Gremiums kritisch kommentiert wurden.

Die künstlerische Leitung machte während eines Gesprächs mit Vertreter*innen des Gremiums im August 2022 deutlich, dass man dessen Arbeit zwar akzeptiere, aber keine direkte Kooperation wünsche oder zulasse. Als sich das Gremium nach der Analyse der *Tokyo Reels* Anfang September 2022 dazu entschloss, eine öffentliche Stellungnahme abzugeben, in der es eine umfassende Kontextualisierung der Filme forderte, schwand selbst diese schwache Akzeptanz. Ruangrupa und ein Kreis von Unterstützer*innen (die lumbung-Community) verurteilten die Stellungnahme und warfen dem Gremium in einem offenen Brief Unwissenschaftlichkeit und Rassismus vor.[18] Die Findungskommission, die 2019 ruangrupa als Kurator*innen vorgeschlagen hatte und die documenta seitdem als documenta-Kommission beratend unterstützte, schloss sich diesem Statement ausdrücklich an.[19] Nur kurze Zeit später

16 All diese Werke werden in Kapitel 3 dieses Berichts ausführlich analysiert.

17 Zeit-Online (2022): Interim-Geschäftsführer will keine Kontrollinstanz einsetzen, 23.07.22: https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-07/documenta-antisemitismus-fortsetzung. Süddeutsche.de (2022): "Was Ruangrupa machen, ist allein deren Entscheidung". Interview mit Alexander Farenholtz, 24.07.2022: https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-alexander-farenholtz-kunst-kassel-antisemitismus-1.5626617. Süddeutsche.de (2022): Farenholtz lehnt Abbruch der documenta ab, 29.07.2022: https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-farenholtz-lehnt-abbruch-der-documenta-ab-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-220729-99-206265.

18 Siehe oben Fußnote 9.

19 Siehe oben Fußnote 8.

tauchte auf der Ausstellung eine Plakatreihe auf, die ganz offen die semantische und politische Nähe zum BDS suchte, etwa mit dem Slogan „BDS: Being in Documenta is a Struggle“. Weder diese Plakataktion noch die Vorführungen von *Tokyo Reels* wurden durch die künstlerische Leitung oder die Geschäftsführung der documenta gestoppt, sondern beide wurden bis zum Ende der Ausstellung gezeigt.

Der vorliegende Text ist der Abschlussbericht des Gremiums, der allerdings bestenfalls einen vorläufigen Charakter haben kann angesichts des begrenzten Umfangs seiner Aufgabe. Diese ergibt sich aus dem von den Gesellschaftern formulierten Arbeitsauftrag,[20] eine Bestandsaufnahme antisemitischer Vorfälle und Werke vorzunehmen, die Abläufe und Strukturen der documenta in diesem Kontext kritisch zu prüfen und Vorschläge zu entwickeln, wie ähnliche Vorgänge künftig zu verhindern sind. Damit ist der Arbeitsauftrag des Gremiums deutlich enger und fokussierter, als die knapp skizzierte öffentliche Debatte über die documenta fifteen. Dies ist einerseits notwendig und richtig. Antisemitismus ist eine menschenfeindliche Ideologie, die nicht nur als Motiv für den millionenfachen Mord an Jüdinnen und Juden durch deutsche Täter*innen diente, sondern auch heute noch das jüdische Leben und jüdische Leben in Deutschland und überall auf der Welt bedroht. Zudem verlangt die faire und gewissenhafte Auseinandersetzung mit den kritisierten Kunstwerken und dem Wirken der künstlerischen Leitung sowie der Mitarbeiter*innen der documenta nach konkreten und abgrenzbaren Fragestellungen. Andererseits ist den Mitgliedern des Gremiums bewusst, dass dieser Bericht auf berechtigte Fragen keine Antworten geben wird und wichtige Themen bestenfalls streift. Die auch für uns wahrnehmbaren rassistischen Untertöne eines *Teils* der Kritik an ruangrupa verdienen eine eigene wissenschaftlichen Aufarbeitung, die an anderer Stelle geleistet werden muss. Auch das Verhältnis von Antisemitismus und postkolonialer Kritik, das in der Debatte um die documenta wieder einmal ins Zentrum öffentlicher Auseinandersetzungen gerückt ist, bedarf einer offeneren und sachlicheren Diskussion, als sie die hiesige Öffentlichkeit derzeit zu liefern vermag. Die Mitglieder des Gremiums werden an diesen Debatten teilnehmen, aber nicht in diesem Bericht.

1.1. Zusammensetzung und Arbeitsweise des Gremiums

Die Mitglieder des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta wurden von den Gesellschaftern der documenta gGmbH, der Stadt Kassel und dem Land Hessen, berufen. Zwei Mitglieder, Professorin Elsa Clavé und Professor Facil Tesfaye, sind vorzeitig ausgeschieden, weil sie durch den Fokus des Gremiums auf Antisemitismus ihre Perspektiven aus der Postkolonialismusforschung nicht genügend vertreten sahen.[21] Die verbleibenden

20 Pressemitteilung der Gesellschafter vom 01.08.2022: https://www.documenta.de/de/press#press/3039-gesellschafter-der-documenta-stellen-fachwissenschaftliche-begleitung-vor.

21 Wir möchten uns an dieser Stelle herzlich für ihre Arbeit im Rahmen des Gremiums bedanken. An der Erstellung dieses Berichts haben sie nicht mitgewirkt.

Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verfügen über unterschiedliche fachliche Expertisen in den Bereichen Antisemitismusforschung und Antisemitismusprävention, Kunst(-geschichte) und Praxis des Kuratierens, Öffentliches Recht sowie Politikwissenschaft und Friedens- und Konfliktforschung. Aus den unterschiedlichen Fragestellungen und Traditionen dieser Fächer – und den verschiedenen Biografien der beteiligten Personen – ergeben sich unterschiedliche Perspektiven auf die Probleme, mit denen sich das Gremium auseinanderzusetzen hat. Während beispielsweise dem für die documenta bestimmenden Prinzip der kuratorischen Unabhängigkeit aus Perspektive der Kunst eine hohe Bedeutung zukommt, fürchtet die Politikwissenschaft hier eine Verantwortungsdiffusion zwischen privaten und öffentlichen Akteuren, die eine typische Ursache für sogenannte Verwaltungsdesaster ist.[22]

Diese unterschiedlichen Perspektiven ziehen sich durch diesen Abschlussbericht. Das Gremium ist so verfahren, dass die verschiedenen Kapitel von Autor*innenteams mit korrespondierenden fachlichen Expertisen erarbeitet wurden. Soweit es möglich war, haben die Mitglieder des Gremiums bereits in Teams die documenta fifteen besucht, um ihre individuellen Eindrücke von Ausstellung und Werken mit anderen Mitgliedern zu diskutieren. Die Kapitelentwürfe wurden dann in verschiedenen Stadien mit dem restlichen Gremium beraten und gegebenenfalls überarbeitet. Insgesamt hat sich das Gremium seit seiner Einsetzung am 27. Juli 2022 zu dreizehn Plenarsitzungen und einer Vielzahl von kleineren Runden getroffen, die in der Regel mehrere Stunden dauerten. Hinzu kamen Gesprächstermine des Gremiums oder seiner Sprecherin mit der künstlerischen Leitung, dem Aufsichtsrat und den Gesellschaftern sowie der Geschäftsführung der documenta gGmbH.

Im Ergebnis können wir einen Bericht vorlegen, der trotz der teilweise großen inhaltlichen Differenzen vom gesamten Gremium getragen wird. Klar ist aber auch, dass wohl keines der Mitglieder von sich behaupten würde, dass es jede Einschätzung des Berichts genau so getroffen und jeden Satz genau so formuliert hätte. Der Bericht wird von der gemeinsamen Aufgabenstellung strukturiert, die als antisemitisch kritisierten Werke der documenta fifteen zu analysieren und Konsequenzen der Vorfälle für die Organisation der documenta zu formulieren, über die das Gremium in offenen Auseinandersetzungen und Diskussionen Verständigung erzielen musste.

1.2. Aufbau des Abschlussberichts

Wie schon die Vorabeinschätzung des Gremiums,[23] so unterscheidet auch der Abschlussbericht drei Ebenen, auf denen die (Re-)Produktion antisemitischer Inhalte während der

22 Hierzu ausführlich Kapitel 6.2. Vgl. auch grundlegend Seibel, Wolfgang; Klamann, Kevin; Treis, Hannah (2017): Verwaltungsdesaster: Von der Loveparade bis zu den NSU-Ermittlungen. Campus Verlag.

23 Die Vorabeinschätzung des Gremiums erfolgte auf den ausdrücklichen Wunsch der Gesellschafter, noch während der laufenden Ausstellung beraten zu werden. Sie ging den Gesellschaftern der documenta gGmbH am 27.08.2022 zu und enthielt als zentralen Punkt die Empfehlung, die Filme der *Tokyo Reels* nicht mehr ohne eine angemessene Kontextualisierung zu zeigen. Nach der Diskussion der Zwischenergebnisse mit dem

documenta fifteen analysiert wird. Dies sind die Ebene der Werke und ihrer Rezeption durch Jüdinnen und Juden, die Ebene des Kuratierens und der Zusammenstellung der Ausstellung und die Ebene der Organisation der documenta gGmbH und ihre rechtliche Einbettung, auf der die Verantwortungszuweisung zu den einzelnen Akteuren erfolgt.

Der Abschlussbericht ist wie folgt gegliedert: In einem ersten Teil, der die Kapitel 2 bis 4 umfasst, steht die Analyse als potentiell antisemitisch wahrgenommener Werke und deren Wirkung im Mittelpunkt. In Kapitel 2 erfolgt hierzu zunächst eine methodische Einführung zur Analyse antisemitischer Elemente in der Kunst. Dieser Abschnitt bildet die Grundlage für Kapitel 3, in dem vier auf der documenta fifteen gezeigte Werke beziehungsweise Werkgruppen daraufhin analysiert werden, ob sie nach gängigen Definitionen antisemitische Inhalte aufweisen. Hier hat das Gremium nur diejenigen Werke in den Bericht aufgenommen, bei denen alle Mitglieder der Überzeugung waren, dass zumindest problematische Aspekte vorliegen. Das impliziert im Übrigen auch, dass eine Reihe von Werken, die nur einzelne Mitglieder des Gremiums, außenstehende Beobachter*innen oder Betroffene als ebenfalls problematisch ansehen, keinen Eingang in den Bericht gefunden haben.[24] Kapitel 4 rekonstruiert schließlich, wie die Präsentation von antisemitischen Werken und die Diskussion um die documenta fifteen von Jüdinnen und Juden in Deutschland wahrgenommen wurde. Kapitel 5 befasst sich mit der documenta fifteen als Kunstausstellung und analysiert das kuratorische Konzept und die Kunstvermittlung der künstlerischen Leitung. Diese Analyse bildet schließlich die Grundlage für die Analyse der Governance und Verantwortungsstrukturen der documenta fifteen aus rechtswissenschaftlicher (Kapitel 6.1) und politikwissenschaftlicher (6.2) Perspektive. Aufbauend auf diesen Kapiteln werden schließlich in Kapitel 7 einige mögliche Konsequenzen für die Governance-Struktur der documenta gGmbH skizziert.

Aufsichtsrat, der Geschäftsführung und der künstlerischen Leitung wurde eine leicht gekürzte Version als Presseerklärung des Gremiums am 10.09.2022 veröffentlicht: https://www.documenta.de/de/press-#press/3046-presseerklrung-des-gremiums-zur-fachwissenschaftlichen-begleitung-der-documenta-fifteen.

24 Das Gremium bestreitet diese Wahrnehmung nicht, es hat aber die Aufgabe, aus den diversen Perspektiven konservativ jenen Bereich zu identifizieren, der alle Mitglieder überzeugt.

2. Analyse antisemitischer Werke auf der documenta fifteen: Eine methodische Einführung

Bevor wir uns im nächsten Abschnitt (Kapitel 3) mit konkreten Werken und Werkgruppen der documenta fifteen ausführlich beschäftigen und untersuchen, inwiefern sie antisemitische Inhalte aufweisen, gilt es in diesem Abschnitt, die methodischen Grundlagen für diese Analysen zu legen. Hierzu geben wir zunächst einen knappen Überblick über zentrale Traditionslinien und Topoi des modernen Antisemitismus. Besonderes Augenmerk wird dabei auf den sogenannten israelbezogenen Antisemitismus gelegt, der Hass und Feindschaft gegenüber Jüdinnen und Juden als Kritik an Israel tarnt und mit der zunehmenden Ächtung tradierter Formen des Antisemitismus an gesellschaftlicher Bedeutung gewinnt (2.1). Da es sich bei den in der Diskussion stehenden Arbeiten der documenta fifteen ganz überwiegend um visuelle Kunstwerke wie Gemälde, Karikaturen und Filme handelt, wollen wir in einem zweiten Schritt die gängigen visuellen Codes skizzieren, mit denen Juden und Jüdinnen stereotypisiert, dämonisiert und entmenschlicht werden (2.2). Schließlich demonstrieren wir exemplarisch an Werken früherer Ausgaben der documenta, auf welche unterschiedliche Weisen antisemitische Codes und Inhalte in die Kunst Einzug halten können (2.3). Diese Beispiele belegen zugleich, dass Antisemitismus auf der documenta nicht erst seit der documenta fifteen ein gut dokumentiertes Problem ist.

2.1. Antisemitismus

Für die Analyse der Fälle von Antisemitismus in Beiträgen der documenta fifteen sind zunächst vier klassische Traditionslinien des Antisemitismus relevant:

a) Der christliche Antisemitismus, der mit Passagen des Neuen Testaments begann und sich im Mittelalter und der frühen Neuzeit in Europa entwickelte.[25]
b) Der rassistische Antisemitismus, der im 19. Jahrhundert entstand und im Nationalsozialismus seinen Höhepunkt fand.[26]
c) Der linke Antisemitismus, der ebenfalls im 19. Jahrhundert entstand, aber in der Sowjetunion und innerhalb antiimperialistischer Bewegungen in der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts radikalisiert wurde.[27]

25 Benz, Wolfgang (2009): Antisemitismus: Zum Verhältnis von Ideologie und Gewalt. In: Salzborn, Samuel (Hg.): Antisemitismus. Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Baden-Baden: Nomos, S. 33–50.

26 Longerich, Peter (2021): Antisemitismus: eine deutsche Geschichte. Von der Aufklärung bis heute. München: Siedler, S. 87 ff.

27 Wistrich, Robert S. (2015): The Anti-Zionist Mythology of the Left. In: Israel Journal of Foreign Affairs 9 (2), S. 189 – 199. Haury, Thomas (2002): Antisemitismus von links. Hamburg: Hamburger Edition.

d) Der islamische Antisemitismus, der sich auf Passagen des Korans stützt; auch er wurde in der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts radikalisiert.[28]

Diese Traditionslinien beziehen sich darauf, wie historisch über verschiedene Identitätsdimensionen – Religion (a und d), „Rasse" (b) und Volk (c) – die vermeintliche Fremdheit von und Feindschaft gegenüber Juden und Jüdinnen konstruiert und legitimiert wurde.[29] Wir möchten betonen, dass wir hier spezifisch auf Traditionslinien des Antisemitismus fokussieren, die sich aus den genannten Religionen und Ideologien entwickelt haben. Uns ist natürlich bewusst, dass es in der christlichen, linken und muslimischen Tradition auch wortreiche Fürsprecher*innen der Juden und des Judentums gegeben hat.

Aus diesen Traditionslinien lassen sich spezifische und übergreifende Abwertungs- und Dämonisierungsmuster rekonstruieren. Diese haben sich im Laufe der Geschichte auch in visuellen Darstellungen von Jüdinnen und Juden und damit in der Kunst, Massenkommunikationsmitteln und Bildmedien sowie in Alltagsgegenständen niedergeschlagen.[30]

Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts haben sich aus diesen vier Traditionslinien und ihren Abwertungs- und Dämonisierungsmustern eine Reihe von Themenkomplexen entwickelt, von denen vier für die auf der documenta fifteen gezeigten Werke besonders relevant sind:

a) Juden und Jüdinnen gelten nicht nur als Angehörige einer Minderheit, sondern als Antagonisten von Gemeinschaften.[31]
b) Juden und Jüdinnen werden mit der Finanzsphäre, dem Geldverleih, Bankenwesen oder „Finanzkapital" und als reich, listig oder betrügerisch identifiziert.[32] Sie werden als „Parasiten" wahrgenommen, die auf Kosten „ehrlicher Arbeiter" leben.
c) Juden und Jüdinnen werden beschuldigt, den ihnen zugeschriebenen Reichtum zu nutzen, um die Welt zu beherrschen.[33] Die jüngste Variante davon ist die Behauptung, dass die Vereinigten Staaten, die angeblich nach globaler Kontrolle streben, in Wirklichkeit ein Werkzeug in den Händen noch mächtigerer jüdischer Interessen seien. Die

28 Fastenbauer, Raimund (2020): Islamic Antisemitism: Jews in the Qur'an, Reflections of European Antisemitism, Political Anti-Zionism: Common Codes and Differences. In: Armin Lange, Kerstin Mayerhofer, Dina Porat und Lawrence H. Schiffman (Hg.): Confronting antisemitism from the perspectives of Christianity, Islam and Judaism. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, S. 279–300.

29 Schwarz-Friesel, Monika; Reinharz, Jehuda (2012): Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter, S. 58 ff.

30 Dazu Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.), (1995): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus-Verlag. Vgl. zudem The Katz Ehrenthal Collection im United States Holocaust Memorial Museum: www.ushmm.org/collections/the-museums-collections/collections-highlights/500-years-of-anti-semitic-propaganda-the-katz-ehrenthal-collection.

31 Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1947/2008): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 17. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag.

32 Ebd.; Geiger, Wolfgang (2012): Zwischen Urteil und Vorurteil. Jüdische und deutsche Geschichte in der kollektiven Erinnerung. Frankfurt am Main: Humanities Online, S. 52 ff.

33 Byford, Jovan (2011): Conspiracy Theory and Antisemitism. In: Jovan Byford (Hg.): Conspiracy theories. A critical introduction. Basingstoke, Hampshire, New York, NY: Palgrave Macmillan, S. 95–119.

imaginierte ökonomische Macht wird in mannigfaltige Verschwörungsszenarien in Politik, Kultur und Medien überführt.

d) Indem Juden und Jüdinnen als Antagonisten, gierig und allmächtig kodiert werden, werden sie zu einer rein bösen Kraft.[34] Ihr angeblich böses Wesen manifestiert sich weit über den Bereich der Finanzen und Politik hinaus: Sie werden der bösartigsten Taten beschuldigt, die man sich vorstellen kann, zum Beispiel der Ermordung von Kindern (ursprünglich ein Ritualmordvorwurf aus dem Mittelalter, der aber in verschiedenen Formen bis heute wiederholt wird). Gleichzeitig werden alle möglichen Übel als „jüdisch" ausgewiesen.

Angesichts der überproportionalen Aufmerksamkeit, die Israel auf der documenta fifteen zuteilwurde, ist es von besonderer Bedeutung, sich auch mit dem israelbezogenen Antisemitismus zu befassen. Nach der Shoah und mit der Gründung Israels ist der Antisemitismus wesentlich mittels Bezugnahmen auf Israel begründet und kommuniziert worden.[35] Als derzeit dominierende Erscheinungsform des Antisemitismus[36] schließt er an die vier skizzierten Traditionslinien des Antisemitismus und die vier tragenden Themenkomplexe an. Zudem ist diese Erscheinungsform des Antisemitismus einerseits durch antiimperialistische, ideologische Versatzstücke[37] geprägt, andererseits durch die spezifischen Bedingungen der post-nationalsozialistischen Moralkommunikation,[38] die die offene Ablehnung von Jüdinnen und Juden tabuisiert hat. Teils spielt auch Schuldabwehr mit hinein. Die Relativierung der Shoah dient dann der Abwehr der Auseinandersetzung mit Täter*innen und Täterschaft sowie mit dem Bestreben, familien- und kollektivbiografische Verstrickungen zum Nationalsozialismus und zur Shoah aufzulösen.

Für das Verständnis des Phänomens des israelbezogenen Antisemitismus ist es zunächst wichtig, dass sich antisemitische Einstellungen und Aussagen sowohl direkt als auch indirekt ausdrücken lassen. Während der Judenhass der Nationalsozialisten eine direkte Ausdrucksform des Antisemitismus war, ist der israelbezogene Antisemitismus eine Form der indirekten Kommunikation, in der der Staat Israel als Stellvertreterkollektiv für Jüdinnen und Juden

34 Postone, Moishe (1991): Nationalsozialismus und Antisemitismus. Ein theoretischer Versuch. In: Kritik & Krise 4–5, S. 6–10.

35 Ebenfalls hat sich ein Krypto-Antisemitismus ergeben, der auf der Kommunikation von Andeutungen und Codes basiert, die für Juden als Urheber tatsächlicher oder imaginierter Übel stehen wie z. B. „Rothschilds" oder die „Banker von der Ostküste". Dazu Schwarz-Friesel/Reinharz (2012).

36 Dazu empirische Befunde in Zick, Andreas; Jensen, Silke; Marth, Julia; Krause, Daniela; Döring, Geraldine (2017): Verbreitung von Antisemitismus in der deutschen Bevölkerung. Ergebnisse ausgewählter repräsentativer Umfragen. Expertise für den unabhängigen Expertenkreis Antisemitismus. Universität Bielefeld, Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung. Bielefeld. Siehe auch Schwarz-Friesel/Reinharz (2012).

37 Haury, Thomas (2002).

38 Bergmann, Werner; Erb, Rainer (1986): Kommunikationslatenz, Moral und öffentliche Meinung. Theoretische Überlegungen zum Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 38 (2), S. 223–246.

angegriffen wird.[39] Diese Kommunikation über Bande wird unter anderem deshalb gewählt, weil die rassistisch-nationalsozialistische Variante der Begründung der Feindschaft gegenüber Juden nach 1945 weitgehend geächtet wurde. In der Folge und zuweilen in der dezidierten Absicht, den rassistisch-nationalsozialistischen Antisemitismus und die Verbrechen der Nationalsozialisten zu verurteilen, hat sich eine Art „Umwegkommunikation" entwickelt, die negative Gefühle oder Einstellungen gegenüber Juden und Jüdinnen in einen sozial akzeptierten Kontext der politischen Kritik an Israel überführt. Aus diesem Kontext, der Kritik an Israel, erhält diese Erscheinungsform des Antisemitismus ihre Legitimität, obwohl in ihr tradierte Feindbilder des Antisemitismus aufgehen wie Deizid, Kindermord und andere Verschwörungsmythen.[40] Sprachlich wird dieses Moment durch Substituierungen angezeigt, anstatt von Juden und Jüdinnen ist von „Zionisten", „Zionismus", „Israelis" oder „Israel" die Rede.[41] Dass der israelbezogene Antisemitismus die weitgehend konsensuelle Ächtung des Antisemitismus unterläuft, ist darauf zurückzuführen, dass er aufgrund seines (sprachlich) camouflierten Gehalts häufig nicht als solcher (an)erkannt wird.

Der israelbezogene Antisemitismus ist eng mit dem Nahostkonflikt verknüpft. Einerseits prägt diese Form der Judenfeindschaft die Wahrnehmung des Konflikts und wirkt strukturierend auf sie ein.[42] So wird der Konflikt beispielsweise zu einem manichäischen Ringen zwischen den Kräften des Guten und des Bösen, unschuldigen Opfern und blutrünstigen Tätern stilisiert. Andererseits ist aber der Nahostkonflikt selbst als eine vom (israelbezogenen) Antisemitismus geprägte Ereignisfolge in den Blick zu nehmen. Ein solcher Blick wäre auf eine historische Dimension,[43] auf die Positionierung verschiedener Akteure[44] und die Verbreitung des Antisemitismus in Gesellschaften des Nahen Ostens[45] zu richten.

Über die Definition des israelbezogenen Antisemitismus und seine Abgrenzung von legitimer Kritik an Israel ist innerhalb und außerhalb der Wissenschaft eine kontroverse Debatte

39 Schwarz-Friesel/Reinharz (2012), S. 111. Beyer, Heiko; Krumpal, Ivar (2010): „Aber es gibt keine Antisemiten mehr": Eine experimentelle Studie zur Kommunikationslatenz antisemitischer Einstellungen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 62 (4), S. 681–705.

40 Rensmann, Lars (2021): Israelbezogener Antisemitismus Formen, Geschichte, empirische Befunde. Bundeszentrale für politische Bildung: www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/326790/israelbezogener-antisemitismus/.

41 Schwarz-Friesel, Monika (2022): Toxische Sprache und geistige Gewalt. Wie judenfeindliche Denk- und Gefühlsmuster seit Jahrhunderten unsere Kommunikation prägen. Tübingen: Narr Francke Attempto (Dialoge), S. 95.

42 Rensmann, Lars (2021).

43 Exemplarisch Küntzel, Matthias (2019): Nazis und der Nahe Osten. Wie der islamische Antisemitismus entstand. Leipzig/Berlin: Hentrich & Hentrich.

44 Exemplarisch Pfahl-Traughber (2011): Antisemitismus und Antizionismus in der Charta der Hamas. Eine Fallstudie zur Judenfeindschaft im islamistischen Diskurs. Bundeszentrale für politische Bildung: https://www.bpb.de/themen/islamismus/dossier-islamismus/36358/antisemitismus-und-antizionismus-in-der-charta-der-hamas/.

45 Exemplarisch: Zustimmungswerte zu antisemitischen Aussagen in palästinensischen Gebieten oder im Libanon nach Anti-Defamation League: Global 100: An index of anti-semitism. global100.adl.org/map.

entbrannt. Die Arbeitsdefinition der International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA),[46] die von vielen Staaten und Organisationen anerkannt wird, ist dabei umstritten. Vielen Kritiker*innen gilt sie als zu weit gefasst: Sie biete eine Grundlage, legitime Kritik an Israel ungerechtfertigterweise als antisemitisch zu diskreditieren.[47] In Reaktion auf Unklarheiten der IHRA-Definition wurde 2021 die Jerusalem Declaration on Antisemitism (JDA) von 20 Akademiker*innen erarbeitet.[48] An dieser wird wiederum kritisiert, dass sie in einer Engführung des Antisemitismusbegriffs wesentlichen Dimensionen des israelbezogenen Antisemitismus nicht gerecht werde.[49]

Wir wollen keine auf die beiden Definitionen gerichtete Stellvertreterdebatte führen. Daher orientieren wir uns an einer Minimaldefinition des israelbezogenen Antisemitismus, die in ihren Grundzügen weitgehend von beiden Definitionen gedeckt ist und deren Dimensionen wir im Folgenden knapp skizzieren:

1. Dimension: Tradierte Feindbilder (IHRA Beispiele, JDA A4, B6)

In dieser Dimension greifen vier Themenkomplexe:

1. Israel wird in der antisemitischen Vorstellungswelt als „Kollektivjude", damit als Antagonist und absolut Böses gesehen.[50]
2. Israel wird mit Imperialismus identifiziert.[51]
3. Israel wird in Verschwörungsmythen als machtvoll und als Böses identifiziert.[52] Die Anspielung auf die sogenannte „Israel-Lobby" in den USA ist demzufolge die Neuauflage traditioneller Verschwörungsmythen der angeblichen jüdischen „Macht" und „Weltherrschaft". Die Rezeption der „Protokolle der Weisen von Zion" im Zusammenhang mit Israel dienen ebenfalls als Beispiel.

46 International Holocaust Remembrance Alliance (2016): Arbeitsdefinition von Antisemitismus. Non-legally binding working definition of antisemitism: www.holocaustremembrance.com/de/resources/working-definitions-charters/arbeitsdefinition-von-antisemitismus.

47 Ullrich, Peter (2019): Gutachten zur „Arbeitsdefinition Antisemitismus" der IHRA. Rosa Luxemburg Stiftung, RLS-Paper: www.rosalux.de/publikation/id/41168/gutachten-zur-arbeitsdefinition-antisemitismus-der-ihra. Deckers, Jan, Coulter, Jonathan (2022): What Is Wrong with the International Holocaust Remembrance Alliance's Definition of Antisemitism? Res Publica. A Journal of Moral, Legal and Political Philosophy, 28 (4), S. 733–752. Waxman, Dov; Schraub, David; Hosein, Adam (2022): Arguing about antisemitism: why we disagree about antisemitism, and what we can do about it. Ethnic and Racial Studies 45 (9), S. 1803-1824.

48 JDA (2021): Jerusalem Declaration on Antisemitism: jerusalemdeclaration.org/wp-content/uploads/2021/03/JDA-deutsch-final.ok_.pdf.

49 Rensmann, Lars (2021): Die „Jerusalemer Erklärung". Eine Kritik aus Sicht der Antisemitismusforschung. Belltower: www.belltower.news/die-jerusalemer-erklaerung-eine-kritik-aus-sicht-der-antisemitismusforschung-116093/.

50 Pfahl-Traughber, Armin (2020): Antizionistischer und israelfeindlicher Antisemitismus. Definitionen – Differenzierungen – Kontroversen. Bundeszentrale für politische Bildung: www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/307746/antizionistischer-und-israelfeindlicher-antisemitismus/.

51 Hirsh, David (2007): Anti-Zionism and Antisemitism: Cosmopolitan Reflections. Working Paper. Institute for the Study of Global Antisemitism and Policy, S. 16 ff.

52 Byford, Jovan (2011), S. 111.

4. Einstmals gegen Jüdinnen und Juden gerichtete Feindbilder werden auf Israel übertragen.[53] Der gegen Israel gerichtete „Kindermörder“-Vorwurf steht beispielsweise im engen Zusammenhang mit der antisemitischen „Ritualmord“-Legende. Die antisemitische Physiognomie in der bildlichen Darstellung von Jüdinnen und Juden greift die mittelalterliche, dämonisierende Bildsprache auf und trachtet, sie in einen als „Kritik“ akzeptierten Rahmen zu überführen.

2. Dimension: Jüdinnen und Juden als Repräsentanten Israels (IHRA Beispiele, JDA B7, B8, B9)

Bei der zweiten Dimension geht es um die Identifizierung von Jüdinnen und Juden mit Israel. Sie werden demnach ungeachtet des Landes, in dem sie leben, und ihrer Staatsangehörigkeit für tatsächliche oder vermeintliche Handlungen Israels verantwortlich gemacht. Nicht-israelischen Jüdinnen und Juden wird zudem unterstellt, sie verhielten sich loyaler zu Israel als zu den Staaten, in denen sie leben – oder es besteht gegenüber ihnen eine Erwartung, sich von tatsächlichen oder vermeintlichen Handlungen Israels oder von Israel generell zu distanzieren.

3. Dimension: Täter-Opfer-Umkehr (IHRA Beispiele)

Die dritte Dimension bezieht sich auf die Gleichsetzung der israelischen Politik oder Israels mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust. In einer gesteigerten Variante dieser Täter-Opfer-Umkehr wird behauptet, Israel habe den Holocaust erfunden oder würde ihn zumindest übertrieben darstellen. Wenngleich auch die JDA unter Abschnitt A5 die Verharmlosung des Holocaust als antisemitisch ausweist, wird dieses Moment nicht auf die Wahrnehmung oder Bewertung Israels übertragen. An dieser Stelle geht die Minimaldefinition also über die JDA hinaus.

4. Dimension: Delegitimierung (IHRA Beispiele, JDA B10)

Die vierte Dimension bezieht sich darauf, Jüdinnen und Juden das Recht auf kollektive Selbstbestimmung abzusprechen und jüdische Staatlichkeit zu delegitimieren. Die Delegitimierung jüdischer Selbstbestimmung zielt darauf, Israel das Existenzrecht abzusprechen. Auch die JDA-Definition benennt Aussagen, die Jüdinnen und Juden im Staat Israel das Recht absprechen, kollektiv und individuell gemäß dem Gleichheitsgrundsatz zu leben, in ihrem Abschnitt B als Beispiele für Antisemitismus.[54] An dieser Stelle wird angenommen, dass dies auch die Delegitimierung jüdischer Staatlichkeit umfassen kann.

Neben generellen Prinzipien in Abschnitt A und Beispielen für antisemitische Aussagen in Abschnitt B, nennt die JDA in ihrem Abschnitt C auch eine Reihe von Beispielen, die nach der Auffassung der Autor*innen der Deklaration nicht per se[55] als antisemitische Aussagen oder Handlungen zu werten sind. Dieser Abschnitt der JDA soll den Kontrast zur IHRA-Definition erhöhen, die umgekehrt Beispiele für Aussagen und Handlungen nennt, die in der Regel

53 Schwarz-Friesel/Reinharz (2012), S. 126. Rensmann, Lars (2021).

54 JDA (2021), S. 2.

55 Das bedeutet natürlich auch, dass diese Aussagen je nach Kontext antisemitisch sein können, sie müssen es aber nicht sein.

antisemitisch sind, es aber nicht sein müssen.[56] Wenngleich sich über einzelne Beispiele diskutieren lässt, sollen die in Abschnitt C der JDA gelisteten Beispiele, die nicht per se antisemitisch sind, zum Zwecke dieser Untersuchung als schlüssig erachtet werden. Diese umfassen beispielsweise die „Unterstützung der palästinensischen Forderungen nach Gerechtigkeit und der vollen Gewährung ihrer politischen, nationalen, bürgerlichen und menschlichen Rechte, wie sie im Völkerrecht verankert sind"[57], aber auch die „Kritik oder Ablehnung des Zionismus[58] als eine Form von Nationalismus oder das Eintreten für diverse verfassungsrechtliche Lösungen für Juden und Palästinenser in dem Gebiet zwischen dem Jordan und dem Mittelmeer".[59] Alle diese Beispiele eint, dass sie in bestimmten Kontexten, mit bestimmten Betonungen oder aus bestimmten Sprecherpositionen sowohl für die Verschleierung antisemitischer Aussagen genutzt werden können, als auch, dass sie in anderen Kontexten vollkommen unproblematisch sein können. Ebenfalls wird zurecht die faktenbasierte Kritik an Israel als Staat nicht per se als antisemitisch aufgefasst. Das schließt natürlich nicht aus, dass auf Unwahrheiten und Verschwörungsmythen beruhende Kritik an Israel einen antisemitischen Charakter haben kann und häufig auch hat.

Besonders kontrovers im Beispielkatalog der JDA ist schließlich die Klassifizierung von gegen Israel gerichteten Bestrebungen zu Boykott, Desinvestition und Sanktionen als nicht per se antisemitisch. Diese werden als „gängige, gewaltfreie Formen des politischen Protests gegen Staaten" gewertet, die nicht automatisch auf antisemitische Motive schließen lassen.[60] Diese Einschätzung ist äußert umstritten, weil immer wieder eindeutige antisemitische Zielsetzungen, Äußerungen und Aktionen von BDS-Aktivist*innen ausgehen.[61] An dieser Stelle gilt es festzuhalten, dass gegen Israel gerichtete Maßnahmen zu Boykott, Desinvestition und Sanktionen immer dann einen antisemitischen Charakter enthalten, wenn sie die vier Dimensionen des israelbezogenen Antisemitismus oder die Delegitimierung Israels umfassen. Die JDA-Definition plädiert zudem dafür, dass „politische Äußerungen nicht maßvoll, verhältnismäßig, gemäßigt oder vernünftig" sein müssen und „Kritik, die von manchen als übertrieben oder umstritten oder als Ausdruck „‚doppelter Standards'" betrachtet wird, […] nicht per se antisemitisch" ist.[62] Die doppelten Standards, wie sie als Beispiel in der IHRA-Definition genannt

56 Siehe dazu Deckers, Jan; Coulter, Jonathan (2022). Die Sinnhaftigkeit beider Sets von Beispielen, die jeweils nur die Möglichkeit eines antisemitischen bzw. nicht-antisemitischen Gehalts ausweisen, scheint generell fraglich im Kontext einer Definition, die idealerweise notwendige und hinreichende Bedingung der Begriffsverwendung angeben soll.

57 JDA, C11.

58 Der Begriff „Zionismus" bildet seit dem 19. Jahrhundert die Bezeichnung für Bestrebungen von Jüdinnen und Juden, einen eigenen Nationalstaat zu etablieren. Die Delegitimierung Israels und die Ablehnung der zionistischen Idee wird nicht per se antisemitisch, solange sie nicht das Recht von Juden tangiert, kollektiv und individuell gemäß dem Gleichheitsgrundsatz im Staat Israel zu leben.

59 JDA, C12.

60 JDA, C14.

61 Baier, Jakob (2021): Antisemitismus in der BDS-Kampagne. Bundeszentrale für politische Bildung: https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/328693/antisemitismus-in-der-bds-kampagne/.

62 JDA, C14.

werden, können antisemitisch sein, wenn sie die vier Dimensionen des israelbezogenen Antisemitismus und zudem die Delegitimierung Israels zur Voraussetzung haben oder zum Ausdruck bringen.

2.2. Visuelle Codes des Antisemitismus

In allen vier Traditionslinien des Antisemitismus und im israelbezogenen Antisemitismus lassen sich visuelle Codes rekonstruieren, mit denen Juden stereotypisiert, dämonisiert und entmenschlicht werden.[63]

Die Achsen *Stereotypisierung, Dämonisierung und Entmenschlichung* haben jeweils eine eigene Funktion. Stereotypisierung markiert Fremdheit und Andersartigkeit. Dämonisierung greift die Stereotypisierung auf und geht dazu über, Jüdinnen und Juden als Feinde auszuweisen. Entmenschlichung schließt daran an und übersteigert den über das Feindbild konstruierten Bedrohungsgehalt ins Metaphorische oder Phantastische, so dass Jüdinnen und Juden nicht mehr als Menschen gelten. Auf einzelnen Achsen können Widersprüche miteinander vereinbart werden und auch die Achsen können gegensätzlich angeordnet sein. Dies ist etwa der Fall, wenn Jüdinnen und Juden einerseits mittels Stereotypen als kreatürlich-deformierte Figuren Inferiorität und andererseits mittels dämonisierender Darstellungen Superiorität und schiere Allmacht zugeschrieben werden.[64]

Die übergeordnete Funktion visueller antisemitischer Codes lässt sich wie folgt beschreiben:

> „The purpose of the codes is to define Jews, Judaism, and the Jewish People as a powerful force corrupting and secretly controlling human society. This in turn, creates the imaginary threat, real to the population, which only the ‚movement' can defeat."[65]

Entwickelt haben sich die visuellen antisemitischen Codes in der Kunst und in verschiedenen Kommunikationsmedien seit dem 15. Jahrhundert.[66] Der Fokus ihrer Rekonstruktion[67] liegt

63 Ähnlich Kirschen, Yaakov (2010): Memetics and the Viral Spread of Antisemitism Through „Coded Images" in Political Cartoons. Working Paper. Institute for the Study of Global Antisemitism and Policy.

64 Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1947/2008). Lipstadt, Deborah E. (2019): Antisemitism: Here and Now. New York: Schocken.

65 Kirschen, Yaakov (2010), S. 6.

66 Mittlmeier, Christine (2000): Publizistik im Dienste antijüdischer Polemik. Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Flugschriften und Flugblätter zu Hostienschändungen. Frankfurt am Main: Lang. Kucharz, Monika (2017): Das antisemitische Stereotyp der „jüdischen Physiognomie". Seine Entwicklung in Kunst und Karikatur. Wien: LIT Verlag, S. 97 ff.

67 Die emotionalen Wirkweisen visueller antisemitischer Artefakte erforscht Prof. Dr. Uffa Jensen am Zentrum für Antisemitismusforschung auf der Grundlage der Sammlung von Arthur Langerman, dazu: www.tu-berlin.de/?id=189929.

auf der Zeit ab dem 19. Jahrhundert und damit auf Kunstwerken,[68] Zeitschriften,[69] Karikaturen,[70] Postkarten[71] oder Briefmarken und anderen Alltagsartefakten.[72] Jeder visuelle Code findet sich auch im israelbezogenen Antisemitismus wieder.

Stereotypisierung

Die Stereotypisierung ist auf die generalisierende Zuschreibung von Merkmalen oder Eigenschaften gerichtet. Juden und Jüdinnen werden also solche Merkmale oder Eigenschaften zugeschrieben, die sie als „typisch" von anderen Menschen oder religiösen, nationalen, „rassischen" oder sozialen Gruppen unterscheiden sollen. Die Merkmalszuschreibungen beziehen sich auf Körper und Körperlichkeit, das heißt auf die Konstruktion einer „jüdischen Physiognomie". Darin kommen die generalisierenden Zuschreibungen von Eigenschaften als im Körper gespiegelter Wesenskern zum Ausdruck. Die Stereotypisierungen sind gegenläufig und vor allem zwischen attribuierter Körperlichkeit und attribuierter Wesenhaftigkeit widersprüchlich.

Merkmale (Körper):[73] Glatze, kurze Stirn, engliegende, zugekniffene oder blutunterlaufene Augen, Hakennase, wulstige Lippen, dunkler Teint, klein, schwach, feist, O-Beine, Plattfüße.

Merkmale (Kleidung): Zylinder, Mantel, Monokel, Brille, Lumpen, Kaftan, Kippa, Pejes.

Eigenschaften (verkörpert):[74] nervös (wildes Gestikulieren), deformiert (kleine, schwache oder feiste Statur), krank (O-Beine, Plattfüße), triebgesteuert (lechzend, nachstellend), bedrohlich (Physiognomie, Mimik, Gestik).

Eigenschaften (symbolgebunden):[75] reich (z. B. Geldsack, Dollarnoten, Börse), machtvoll/ausbeuterisch/manipulativ/verschwörerisch (Handlungen wie Einflüstern, Strippenziehen, Puppenspielen, Vergiften, Lügen oder Täuschen [Maskenmotiv], Gegenüberstellungen wie „deutsch" vs. „jüdisch" und Herrschaftspositionen in Ökonomie, Politik oder Kultur), bedrohlich (mit Macht identifizierte oder jüdische Symbole, z. B. Davidstern).

---

68 Kucharz, Monika (2017), S. 75 ff. Stern, Frank (1995): „Der Ewige Jude". Stereotype auf der europäischen Wanderung. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus-Verl., S. 117–121.

69 Schäfer, Julia (2005): Vermessen - gezeichnet - verlacht. Judenbilder in populären Zeitschriften 1918 - 1933. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

70 Kucharz, Monika (2017), S. 51 ff. Fuchs, Eduard (1985): Die Juden in der Karikatur. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Nachdr. d. Ausg. München, Langen, 1921. Berlin: Guhl. Brumlik, Micha (2012): Innerlich beschnittene Juden. Zu Eduard Fuchs' „Die Juden in der Karikatur". Hamburg: KVV „konkret". Waibl-Stockner, Jasmin (2009): „Die Juden sind unser Unglück". Antisemitische Verschwörungstheorien und ihre Verankerung in Politik und Gesellschaft. Münster: LIT-Verl., S. 240 ff.

71 Gold, Helmut; Backhaus, Fritz; Heuberger, Georg; Haney, Wolfgang (1999): Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten: auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney; eine Publikation der Museumsstiftung Post und Telekommunikation und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Heidelberg: Umschau/Braus.

72 Enzenbach, Isabel; Haney, Wolfgang (2012): Alltagskultur des Antisemitismus im Kleinformat. Vignetten der Sammlung Wolfgang Haney ab 1880. Berlin: Metropol Verlag.

73 Gilman, Sander (2013): The Jew's Body. Hoboken: Taylor and Francis. Kucharz, Monika (2017), S. 31 ff.

74 Gilman, Sander (2013).

75 Rohrbacher, Stefan (1991): Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag. Waibl-Stockner (2009).

Figuren:[76] Lügner, Verräter, „Der ewige Jude“, Bonze, Schnorrer, Vergewaltiger, Wucherer, Kapitalist, Politiker, Journalist, Kriegstreiber, Kosmopolit, Traditionalist.

Dämonisierung

Aus der Stereotypisierung folgt also ein Judenbild, das zwischen Zuschreibung von Unterlegenheit (konkret körperlich) und Überlegenheit (abstrakt wesenhaft) changiert.[77] Überführt werden Stereotypisierungen in die visuelle Darstellung von Szenarien, in denen Juden und Jüdinnen mit dem Bösen identifiziert werden.

Dämonisierung (Handlungen, nach Legenden):[78] Deizid, Ritualmord, Kindermord, Kannibalismus, Verrat, Kriegstreiben, Mord, Aggression, Brunnenvergiften, Manipulation (z. B. Sitte, Presse, Politik), Ausbeutung, Verschwörung (Ereignisse), Weltherrschaft.

Dämonisierung (nach Symbolen): Davidstern (als Identifikationsmerkmal), Talmud,[79] Zirkel, Auge der Vorsehung, Geldsack, Dollarzeichen, Blutmotiv (z. B. Trinken oder Baden), Marionetten, Puppen, Masken, Globus, Spinnennetz.

Nach der Shoah hat sich die Dämonisierung, ausgehend insbesondere von der Sowjetunion, antiimperialistischen Linken und arabischen wie islamischen Medien, auf die *Gleichsetzung Israels mit Nazideutschland* bezogen.[80] So werden in Karikaturen israelische Politiker wie Moshe Dayan, Ehud Olmert, Ariel Scharon oder Benjamin Netanjahu mit Hitler-Merkmalen ausgestattet, Davidstern und Hakenkreuz stehen nebeneinander und israelische Soldaten tragen Uniformen von Wehrmachtssoldaten. Diese Dämonisierungsmotive stellen eine klassische Täter-Opfer-Umkehr dar.[81]

Entmenschlichung

Stereotypisierungen und Dämonisierungen gehen in die entmenschlichende Darstellung von Jüdinnen und Juden über. Varianten großer Hakennasen etwa verweisen ins Reich des Tierischen. Unterschiedliche Darstellungen aggressiv-gewalttätiger Handlungen werden assoziiert

76 Exemplarisch: Philipp Rupprecht („Fips“) (1934): Juden stellen sich vor. Vierundzwanzig Zeichnungen. Nürnberg: Stürmer Verlag.

77 Winter, Sebastian (2013): Geschlechter- und Sexualitätsentwürfe in der SS-Zeitung „Das Schwarze Korps“. Eine psychoanalytisch-sozialpsychologische Studie. Gießen: Psychosozialverlag, S. 58 ff.

78 Waibl-Stockner (2009). Benz, Wolfgang (2020): Vom Vorurteil zur Gewalt. Politische und soziale Feindbilder in Geschichte und Gegenwart. Freiburg: Verlag Herder, S. 80 ff.

79 Grozs, Ronald (1995): Der Talmud im Feuer der Jahrhunderte. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus-Verl., S. 111–116.

80 Dazu Tabarovsky, Izabella (2019): Soviet Anti-Zionism and Contemporary Left Antisemitism. Fathom: fathomjournal.org/soviet-anti-zionism-and-contemporary-left-antisemitism. Tabarovsky, Izabella (2022): Demonization Blueprints: Soviet Conspiracist Antizionism in Contemporary Left-Wing Discourse. In: Journal of Contemporary Antisemitism 5 (1), S. 1–20. Kotek, Joël (2009): Cartoons and extremism. Israel and the Jews in Arab and Western media. Edgware, Middlesex: Mitchell.

81 Messerschmidt, Astrid (2010): Flexible Feindbilder – Antisemitismus und der Umgang mit Minderheiten in der deutschen Einwanderungsgesellschaft. In: Stender, W.; G. Follert; M. Özdogan (Hg.): Konstellationen des Antisemitismus. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 92 ff. Salzborn, Samuel (2013b): Israelkritik oder Antisemitismus? Kriterien für eine Unterscheidung. In: Kirche und Israel. Neukirchener Theologische Zeitschrift 28 (1).

mit etwas Kreatürlichem oder gar Teuflischem. Die entmenschlichenden, zoomorphen Darstellungen von Jüdinnen und Juden und solche, die sie als Monster oder Teufel zeigen, sind hier nach Funktionen geordnet.[82]

Inferiorität: Schwein, Affe, Wurm, Rabe, Ratte.

Boshaftigkeit/Aggression:[83] Hörner, Monster, Teufel, Vampir.

Ausbeuter/Parasiten: Geier, Insekt, Schlange, Fledermaus, Ratte, Virus.

Weltherrschaft: Krake, Spinne.

Aus der visuellen Entmenschlichung folgen in der Regel Bedrohungs- und Erlösungsszenarien; zum Beispiel stellen Ratten eine Gefahr dar, deren symbolischer Gehalt die Ausrottung des Ungeziefers mit einschließt.

2.3. Ausstellung antisemitischer Werke

Die Darstellung von Juden und Jüdinnen beziehungsweise Zionisten oder Israelis mittels dieser visuellen Codes ist antisemitisch. Bei der Ausstellung von Werken, die diese Codes enthalten, ist jedoch zu unterscheiden: Sind die antisemitischen Codes ein schöpferisches Element zur Interpretation der Welt oder zur Vermittlung eines politischen Statements? Oder sind diese Codes in Werken anderer Urheber enthalten, die schöpferisch arrangiert, interpretiert oder dokumentiert werden? Im letzteren Fall müssen Werke mit antisemitischen Codes nicht notwendigerweise einen antisemitischen Charakter haben. Es kommt in solchen Fällen darauf an, wie sich das Rearrangement auf antisemitische Codes bezieht. Hierbei ist zu beachten, dass Werke einen antisemitischen Charakter erhalten können, obwohl sie weder antisemitische Codes noch visuelle Darstellungen von Juden und Jüdinnen beziehungsweise Zionisten oder Israelis enthalten. In solchen Fällen kommt es darauf an, wie die Werke rhetorisch eingebettet sind und auf welche Rezeption sie abzielen.

Die verschiedenen Weisen, wie antisemitische Codes in einer Kunstausstellung präsentiert, aber auch gebrochen werden können, wollen wir abschließend anhand einiger Beispiele aus der Geschichte der documenta illustrieren. Hierfür greifen wir auf Arbeiten des Politikwissenschaftlers Oliver Marchart zurück.[84] Im Folgenden wird mit Marchart der Umgang mit Werken auf documenta-Ausstellungen skizziert, die entweder antisemitische Codes aufweisen oder als Vergleichsfolie für den Umgang mit antisemitischen Codes dienen können. Uns geht es darum,

82 Urban, Monika (2014): Von Ratten, Schmeißfliegen und Heuschrecken. Judenfeindliche Tiersymbolisierungen und die postfaschistischen Grenzen des Sagbaren. Köln: Herbert von Halem Verlag.

83 Kucharz, Monika (2017), S. 135 ff. Schubert, Kurt (1995): Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus-Verlag, S. 30–52.

84 Marchart, Oliver (2022): Hegemony Machines. Documenta X to fifteen and the Politics of Biennalization. Hg. v. Dorothee Richter und Marius Babias. Zürich, Berlin: OnCurating.org, Neuer Berliner Kunstverein, S. 104.

einen Vergleichshorizont aus der jüngeren documenta-Geschichte zu erschließen, der für den Umgang mit Werken mit antisemitischen Elementen auf der documenta fifteen instruktiv sein kann.

Werke mit antisemitischen Codes: Täter-Opfer-Umkehr und Relativierung des Nationalsozialismus und des Holocaust

Ein Beispiel für die Relativierung des Holocaust in der jüngeren Geschichte der documenta ist eine für die documenta 14 entwickelte Performance des italienischen Philosophen Franco Berardi, die die europäische Flüchtlingspolitik mit Auschwitz als Synonym für die nationalsozialistische Judenvernichtung verglich. Im Zentrum der Performance *Auschwitz on the Beach* sollte die Lesung eines gleichnamigen Gedichts Berardis stehen, das Zyklon B mit Salzwasser und Konzentrationslager mit Flüchtlingslagern gleichsetzt.[85] Obwohl die Performance nach Protesten abgesagt wurde, bekam Berardi im Rahmen einer anstelle der Performance angesetzten Diskussionsveranstaltung die Gelegenheit, seine Thesen zu vertreten.[86] Wie Marchart berichtet, war eine ähnliche relativierende Gleichsetzung auf der documenta 12 nicht nur Bestandteil eines Kunstwerks, sondern ebenfalls Element der offiziellen Audioführung. In diesem Fall wurden Juden und Jüdinnen in Konzentrationslagern mit der Situation von Flüchtlingen und Guantanamo-Häftlingen verglichen.[87]

Umgang mit antisemitischen oder rassistischen Codes in anderen Werken

Wenn Werke andere Werke rearrangieren oder dokumentieren und diese antisemitische Codes enthalten, bedarf es eines Umgangs damit, der die Codes nicht einfach reproduziert, sondern bricht und einordnet.

Insofern es sich bei antisemitischen Codes um Stereotypisierungen handelt, sind sie rassistischen Codes vergleichbar. Deshalb wird ein Vergleich zur Praxis von *The Black Archives* gezogen, einer historischen Sammlung, die auf der documenta fifteen zu Dokumentationszwecken auch rassistische Bilder ausgestellt hat. Diese rassistischen Bilder wurden jedoch unkenntlich gemacht.

85 Marchart, Oliver (2022): S. 103. Von der Osten-Sacken, Thomas (2017): „Auschwitz am Strand“ – Die Documenta über den Einsatz von Zyklon B. Mena Watch: www.mena-watch.com/eine-documenta-performance-ueber-zyklon-b-und-den-gauleiter-israel/.

86 The Parliament of Bodies: Shame on Us: A Reading and Discussion with Franco “Bifo” Berardi: 24.08.2017: Fridericianum, Friedrichsplatz 18, Kassel: www.documenta14.de/en/calendar/24356/shame-on-us-a-reading-and-discussion.

87 Marchart, Oliver (2022): S. 102.

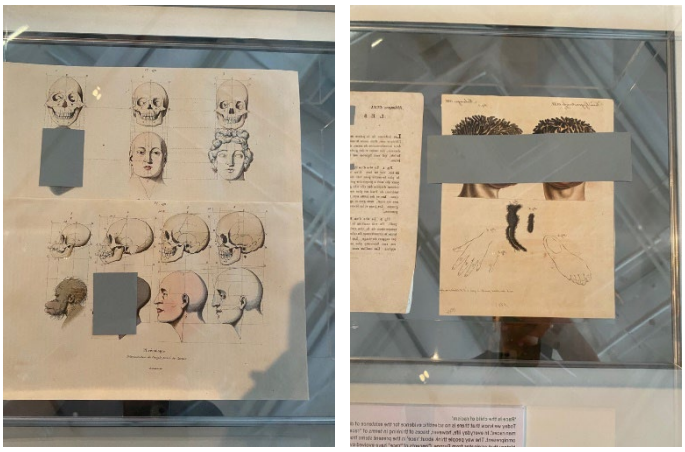

Abb. 2.1: The Black Archives, documenta fifteen, 2022. Foto: Julia Bernstein

Ein solcher Umgang mit rassistischen Bildern ist auch geeignet für den Umgang mit Bildern, die antisemitische Codes enthalten.

Auf der documenta 12 hat die niederländische Künstlerin Lidwien van de Ven Fotografien ausgestellt. Wie Marchart feststellt, war darunter die Fotografie eines palästinensischen Graffitis, in dem behauptet wird, Israel habe alle Kriege im Nahen Osten begonnen.[88] Diese Falschbehauptung, die geeignet ist, zu einer Dämonisierung Israels beizutragen, ist kommentarlos geblieben. Jedoch gab es eine Kontextualisierung der Arbeiten der Künstlerin, die als Broschüre am Ausstellungsort und im documenta-Shop erhältlich war. In ihr behauptete der Philosoph Azmi Bishara, die Zionisten begingen eine andere Form der Holocaustleugnung, indem sie den Holocaust zu ihren Zwecken instrumentalisierten und so eine Opferposition monopolisierten, obwohl sie ideologisch mehr mit den Tätern und den Kapos gemein hätten. Diese Gleichsetzung von Juden und Jüdinnen mit Nationalsozialisten und mit Funktionshäftlingen in Konzentrationslagern ist eindeutig antisemitisch. Ein antiisraelisches Werk wurde hier also mit einer antisemitischen Täter-Opfer-Umkehr kontextualisiert. Die Rezeption des Werks wird dadurch in eine unzweifelhaft problematische Bahn gelenkt.[89]

Rhetorische Einbettung von Werken

Ein antisemitischer Gehalt kann auch aus der rhetorischen Einbettung von Werken hervorgehen, wenngleich diese weder Juden oder Jüdinnen noch Israelis darstellen oder antisemitische Codes enthalten. Ein solcher antisemitischer Gehalt folgt aus den vier skizzierten Themenkomplexen. Häufig wird dabei ein negatives bis feindseliges Israelbild entworfen, das strukturell den antisemitischen Judenbildern gleicht. Der Glaube, dass Juden und Jüdinnen das Böse schlechthin sind, führt zu einer manichäischen Sichtweise, in der sie für alle Probleme verantwortlich gemacht werden, während diejenigen, die sich ihnen widersetzen, als die Guten dargestellt werden. Dies hat sich wiederholt bei der Behandlung der Konflikte im Nahen Osten

88 Marchart, Oliver (2022): S. 108.

89 Marchart, Oliver (2022): S. 108. Dazu: Interview mit Lidwien van de Ven: www.documenta12.de/en/100-tage/100-tage-archiv/allgemein/interview-with-the-documenta-12-artist-lidwien-van-der-ven-15082007.html.

auf den documenta-Ausstellungen gezeigt: Israel (das trotz seiner multiethnischen Bevölkerung, zu der auch Drus*innen, Beduin*innen und andere Araber*innen gehören, als jüdisch angesehen wird) wird in allen Konflikten ausschließlich als Aggressor dargestellt; Palästinenser*innen und libanesische Araber*innen gelten als unschuldige Opfer der Aggression.

Die klare Rollenverteilung zwischen israelischen Täter*innen und palästinensischen Opfern erstreckt sich bis ins Tierreich, wie das Beispiel der aus einem palästinensischen Zoo stammende Giraffe „Brownie“ zeigt. Brownie wurde nach ihrem Tod ausgestopft und schließlich zum Werk auf der documenta 12.

Abb. 2.2: Peter Friedl „The Zoo Story“, documenta 12. Foto: Bryndís Snæbjörnsdóttir / Mark Wilson. http://www.preserved-project.co.uk/brownie/

Das Werk, eine ausgestopfte Giraffe, ist eindeutig nicht antisemitisch. Die rhetorische Einbettung des Werks ist jedoch eindeutig antiisraelisch und in ihrer durch Auslassungen gekennzeichneten, rhetorischen Präsentation anschlussfähig zum antisemitischen Gut-Böse-Schema. So hieß es auf der projekteigenen Homepage[90]:

> „Am 19. August 2002 starb im Zoo von Qalqiliyah, dem einzigen Zoo im von Israel besetzten Westjordanland, eine Giraffe namens Brownie. Israelische Soldaten haben die 45.000 Einwohner-Stadt eingenommen. Es gab Schüsse, Tränengas, Leuchtgranaten. Brownie rannte offenbar in Panik mit dem Kopf gegen eine Eisenstange und stürzte zu Boden.“

Marchart weist darauf hin, dass „Brownie the giraffe made a good icon of the archetypal victim of an ‚Israeli occupation regime‘ that evidently does not even shy away from murdering Palestinian zoo animals.”[91] Keine Erwähnung fand, dass Brownie ein Geschenk eines israelischen

90 Zitiert nach Kern, Stefanie: Peter Friedl. The Zoo Story: www.uni-heidelberg.de/imperia/md/content/fakultaeten/phil/zegk/iek/projekte/d12/friedl.pdf.

91 Marchart, Oliver (2022): S. 107.

Zoos war, die zweite Intifada und damit regelmäßige Terroranschläge auf israelische Zivilisten zu diesem Zeitpunkt im vollen Gange waren und Qalqiliyah von der Hamas verwaltet wurde, die in unmittelbarer Nähe des Zoos einen Stützpunkt unterhielt.[92]

92 Kiontke, Jürgen (2007): Giraffe gegen Zionismus. Jüdische Allgemeine, 12.07.07: www.juedische-allgemeine.de/allgemein/giraffe-gegen-zionismus/.

3. Analyse ausgewählter Werke der documenta fifteen

In diesem Kapitel erfolgt die Auseinandersetzung mit den Arbeiten von vier Kollektiven, denen in der öffentlichen Debatte aufgrund ihrer potentiell antisemitischen Inhalte und Bildsprache erhebliche Aufmerksamkeit zuteilwurde. Bei den Arbeiten handelt es sich um *People's Justice* von Taring Padi (3.1), die Filmkompilation *Tokyo Reels* von Subversive Film (3.2), den Bildzyklus *Guernica Gaza* von Mohammed Al Hawajri, einem Mitglied der Eltiqa Group for Contemporary Art aus Gaza (3.3), sowie die Broschüre *Présence de femmes* der Gruppe Atelier de réflexion sur les femmes algériennes, die vom Kollektiv Archives des luttes des femmes en Algérie in Kassel präsentiert wurde (3.4).

Öffentliche Diskussionen kamen auch hinsichtlich einiger anderer Werke auf, aber in den Beratungen des Gremiums waren nicht alle Mitglieder davon überzeugt, dass eine vertiefte Analyse in diesen Fällen notwendig oder gerechtfertigt sei. Im Gegensatz dazu glauben wir, dass diese vier Arbeiten besonders problematisch sind. Wir analysieren ihre Bildsprache und Themen im Hinblick auf antisemitische Motive, wobei Formen des israelbezogenen Antisemitismus bei allen Werken eine wichtige Rolle spielen. Zudem ordnen wir die Werke in den weiteren Kontext der documenta fifteen ein. Dabei fällt auf, dass alle Werke, die sich mit dem Nahen Osten beschäftigten, einseitig eine antiisraelische Position vertreten und Juden und Jüdinnen nie als Personen dargestellt werden, die Bedrohungen und Verfolgungen ausgesetzt waren und sind. Tatsächlich war ein Bild wie Taring Padis Plakat *Liebe deinen Nächsten* (Abb. 3.21 und 3.22), das Sympathie für den jüdischen Glauben (zusammen mit anderen Religionen) ausdrückt, eine Ausnahme.

3.1. Taring Padi

Taring Padi ist ein indonesisches Künstlerkollektiv, das 1998 nach dem erzwungenen Rücktritt Suhartos gegründet wurde. Die meisten Gründungsmitglieder studierten an der Kunstakademie von Yogyakarta. Viele der frühen Werke behandeln die Ungerechtigkeiten des abgesetzten Regimes, aber im Laufe der vergangenen zwanzig Jahre fokussierte sich das Kollektiv zunehmend auf fortwährende Probleme Indonesiens wie die vorherrschende Korruption, die nach wie vor unverhältnismäßig große Macht des Militärs und transnationale Unternehmen und Finanzinstitutionen, deren wirtschaftliche „Modernisierungs"- und „Entwicklungs"-Projekte (z. B. Bergbau und Monokulturen) die traditionellen, bäuerlichen Gemeinschaften zerstört und ökologische Verwüstungen angerichtet haben. In Zusammenarbeit mit ländlichen Gemeinden fördert Taring Padi die traditionelle Kultur und engagiert sich in Protesten gegen wirtschaftliche Ausbeutung, Umweltverschmutzung und politische Unterdrückung. Seine Mitglieder veranstalten Workshops und beteiligen sich an der Gestaltung und Herstellung von Postern, Bannern und lebensgroßen Pappfiguren (*wayang kardus*). Sie verzichten auf

individuelle Kunst (daher sind die Werke des Kollektivs anonym) sowie auf Ausstellungen in Galerien und Verkäufe auf dem Kunstmarkt.[93]

Erst am Vorabend der offiziellen Eröffnung der documenta fifteen wurde auf dem Friedrichsplatz, dem prominentesten und renommiertesten Ausstellungsort der documenta, das Werk *People's Justice* („Gerechtigkeit des Volkes") von Taring Padi installiert (Abb. 3.1).

Abb. 3.1: „People's Justice" von Taring Padi, installiert im Rahmen der documenta fifteen auf dem Friedrichsplatz in Kassel. Foto: Sabine Oelze/DW. https://www.dw.com/en/antisemitism-debate-rages-at-documenta-art-fair/a-62202383

Dieses (acht mal zwölf Meter) große Banner von 2002 ist ein „Wimmelbild" in Form eines Triptychons. Der Mittelteil zeigt ein Volkstribunal, das über politische und wirtschaftliche Übeltäter*innen zu Gericht sitzt; darunter befinden sich Szenen von Massakern und Unterdrückung. Den rechten Teil nehmen Darstellungen von Volksprotesten und harmonische Szenen aus dem Landleben ein. Im linken Teil präsentiert das Banner Militarismus, Industrialisierung, kommerzialisierte Kultur und Konsum – dominiert von der thronenden Figur eines dämonischen Suharto.

Schon bald nach der Enthüllung von *People's Justice* entdeckte man im linken Bildteil zwei antisemitische Darstellungen (Abb. 3.2 und 3.3).

93 Taring Padi präsentiert seine Werke und Ziele in einem reich bebilderten Katalog mit zahlreichen Essays in zwei Sprachen: Taring Padi (2011): Seni membonkar tirani/Art Smashing Tyranny. Yogyakarta. Siehe auch Carlos Garrido Castellano (2021): Art Activism for an Anticolonial Future. Albany, S. 163—173.

Abb. 3.2: Detail aus „People's Justice" von Taring Padi. Foto: Uwe Zucchi/dpa (Ausschnitt). https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/skandal-in-kassel-umgang-mit-antisemitismus-auf-der-documenta-ansehen-restlos-ramponiert/28449038.html

Abb. 3.3: Detail aus „People's Justice" von Taring Padi. Foto: Peter Hartenfelser / IMAGO (Ausschnitt). https://www.spiegel.de/kultur/documenta-und-taring-padi-zur-verhuellung-des-kunstwerks-in-kassel-a-51a01559-a0eb-4bd4-827d-5a5eada609e8

Nach breiten öffentlichen Protesten wurde das Banner mit schwarzem Tuch abgedeckt und einen Tag später entfernt.

Taring Padi sagte nur wenig zum Ursprung von *People's Justice* und vor allem zu diesen beiden Figuren. Bereits zehn Jahre zuvor hatte Alexander Supartono – ein Mitglied von Taring Padi, das an der documenta fifteen teilnahm – geschrieben, dass „die Dokumentation von Gemeinschaftsprojekten nicht zu den höchsten Prioritäten des Kollektivs" gehört.[94] Da mehr als zwanzig Personen an *People's Justice* mitgewirkt hatten, ließen sich die Urheber*innen einzelner

94 Alexander Supartono: Introduction. In: Taring Padi: Art Smashing Tyranny, S. 13.

Szenen nicht mehr feststellen. Es wurde sogar gemutmaßt, dass die Person(en), die diese Figuren gemalt hatte(n), inzwischen verstorben sein könnte(n). Daher lassen sich über mögliche Ursprünge und Bedeutungen dieser Darstellungen lediglich Spekulationen anstellen. Dazu müssen wir sie in den größeren, globalen Kontext antisemitischer und antizionistischer Bildersprache einordnen.

Beginnen wir mit der Figur, die am offenkundigsten antisemitisch ist (Abb. 3.2): Zu sehen ist ein Mann mit blutunterlaufenen Augen und drei markanten Fangzähnen, der auf einer Zigarre kaut. Er trägt einen Anzug, Krawatte, eine auffallende Brille und einen Hut mit SS-Runen. Was diese Figur ausdrücklich als „jüdisch" ausweist, sind die Pejes, die von orthodoxen Männern und Jungen getragenen Schläfenlocken.

Von manchen wurde die Ansicht geäußert, diese Figur könnte im *Stürmer*, der berüchtigtsten antisemitischen Wochenzeitung der Nationalsozialisten, erschienen sein. Das trifft offensichtlich nicht zu, und zwar aus dem einfachen Grund, dass keine NS-Publikation den Hut einer jüdischen Figur mit SS-Runen versehen hätte. Allerdings stützt sich diese Darstellung auf diverse antisemitische Bildtraditionen. In *People's Justice* finden sich sowohl Motive des Antisemitismus der extremen Rechten, der extremen Linken als auch des radikalen Islams wieder.

In der „jüdischen" Figur mit den SS-Runen vermengen sich zwei der visuellen Codes, die in Kapitel 2 beschrieben wurden: Der Jude als Nazi und der Jude als Kapitalist. Das Bild des „Nazi-Juden" erlangte in den 1960er Jahren, vor allem nach dem Sechstagekrieg, in der Sowjetunion Bedeutung. Seit den ausgehenden vierziger Jahren und der Gründung des Staates Israel hatte die UdSSR in den letzten Jahren der Herrschaft Stalins eine sowohl antizionistische als auch antisemitische Politik betrieben. In den sechziger Jahren erfand eine Gruppe sowjetischer Ideolog*innen – die teils für den KGB arbeiteten – einen propagandistischen Pseudo-Syllogismus, der antisemitische und antizionistische Argumente verknüpfte: (1) Das Judentum ist aufgrund seiner Vorstellung vom „auserwählten Volk" eine „rassistische" Religion; (2) ein von „rassistischen" Juden gegründeter Nationalstaat ist zwangsläufig „faschistisch"; ergo ist (3) Israel das Pendant zum „Dritten Reich".[95] Eine besonders bösartige Version dieser Ideologie behauptete, Zionisten hätten den Nazis geholfen, den Holocaust detailliert auszuarbeiten und durchzuführen – ein Musterbeispiel von Täter-Opfer-Umkehr.[96] Im Laufe der sechziger, siebziger und achtziger Jahre propagierten gut fünfzig Bücher mit einer Gesamtauflage von neun Millionen Exemplaren diese antisemitische/antizionistische Ideologie in der Sowjetunion. Über sowjetische Rundfunksender und Nachrichtenmedien (wie die staatliche Nachrichtenagentur RIA Novosti) fand sie auch in vielen anderen Teilen der Welt und in vielen Sprachen (unter

95 Zu einer Zusammenfassung der sowjetischen Ursprünge der Gleichsetzung von Zionismus/Judentum und Nationalsozialismus siehe: Tbarovsky, Izabella (2022): Demonization Blueprints: Soviet Conspiracist Antizionism in Contemporary Left-Wing Discourse. In: Journal of Contemporary Antisemitism 5, S. 1–20. Das Thema ist ausführlich behandelt in: Korey, William (1995): Russian Antisemitism, Pamyat, the Demonology of Zionism. Chur.

96 Siehe z. B.: Anti-Zionist Committee of the Soviet Public Opinion (1985): Criminal Alliance of Zionism and Nazism. Moskau.

anderem auf Arabisch) Verbreitung. Ausländischen Studierenden in der UdSSR wurde sie ebenfalls vermittelt. So schrieb Mahmud Abbas, seit 2005 Präsident der Palästinensischen Autonomiebehörde, seine Dissertation in Moskau auf Arabisch mit dem Titel (hier ins Deutsche übersetzt): *Die andere Seite: Die geheime Beziehung zwischen Nazismus und Zionismus*.

Die Gleichsetzung von Zionismus beziehungsweise Judentum und Nationalsozialismus tauchte schon bald in sowjetischen Karikaturen auf, von denen manche unverhohlen antisemitische Physiognomien verwendeten (Abb. 3.4 und 3.5).[97]

Abb. 3.4: A. Zenin, „Nach seinem Bild und Gleichnis", Sowjetskaja Moldavia, 22. Januar 1972. Aus: Nir, The Arab-Israeli Conflict in Soviet Caricatures, S. 96

97 Zur antiisraelischen Karikatur in der sowjetischen Presse siehe: Nir, Yeshayahu (1976): The Israeli-Arab Conflict in Soviet Caricatures 1967–1973. Tel Aviv.

Abb. 3.5: V. Konstantinov, „Talent und seine Bewunderer“, Wetschernaja Moskwa, 11. März 1970. Aus: Nir, The Arab-Israeli Conflict in Soviet Caricatures, S. 97

Diese Ikonographie verbreitete sich in anderen Ostblockländern sowie in sowjetisch inspirierten, linken Bewegungen und in arabischen und anderen muslimischen Ländern. In den neunziger Jahren setzten arabische Medien Soldat*innen der Israelischen Verteidigungsstreitkräfte, aber auch Israelis generell mit Nazis gleich (Abb. 3.6 und 3.7).[98] Auch Israels Ministerpräsidenten – einschließlich Jitzchak Schamir und Jitzchak Rabin – wurden als Nazis dargestellt und sogar mit Hitler gleichgesetzt (Abb. 3.8 und 3.9).

Abb. 3.6: „Israel über alles“, Al-Dschumhuria [Ägypten], 25. Mai 1994. Aus: Stav, Peace, S. 188

98 Zur Darstellung Israels als „jüdisch-nationalsozialistisches Gebilde” in der arabischen Karikatur siehe: Stav, Arieh (1999): Peace: The Arabian Caricature: A Study of Anti-Semitic Imagery. Jerusalem, S. 183—197. Zu Darstellungen Israels als „Nazistaat” und Palästinensern als Opfer eines „Holocaust” siehe: Kotek, Joël (2009): Cartoons and Extremism: Israel and the Jews in Arab and Western Media. Egware, S. 87—92.

Abb. 3.7: „Ich bin ein Aggressor, also bin ich“, Al Scha’ab [Ägypten], 30. Oktober 1990. Aus: Stav, Peace, S. 189

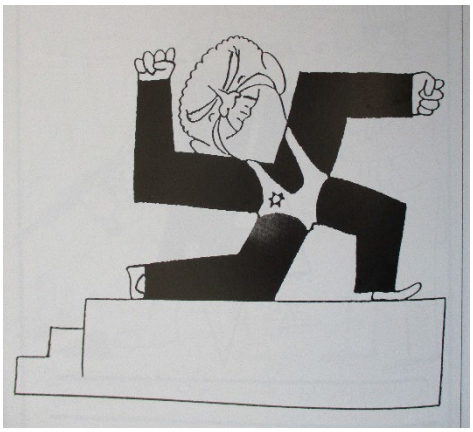

Abb. 3.8: Karikatur zu Jitzchak Schamir, in: Al-Alum [Marokko], 13. Juni 1990. Aus: Stav, Peace, S. 194

Abb. 3.9: Karikatur zu Jitzchak Rabin, in: A-Daslur [Jordanien], 22. Juni 1993. Aus: Stav, Peace, S. 18

In den 2000er Jahren wurde Ministerpräsident Ariel Scharon häufig als Nazi dargestellt (Abb. 3.10 und 3.11).

Abb. 3.10: Karikatur zu Ariel Scharon, in: Al Wafd [Ägypten], 27. März 2004. Aus: Kotek, Cartoons and Extremism, S. XVI

Abb. 3.11: Stavro Jabra, „Scharon in Jabalya“, Al Dabbour, Libanon, 11. März 2003. Aus: Kotek, Cartoons and Extremism, S. 90

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der Hut mit den SS-Runen auf dem Kopf der „jüdischen“ Figur in *People's Justice* (der Juden mit Nazis gleichsetzt) könnte auf eine „linke“ Tradition zurückgehen, die in der UdSSR entstand, oder auf deren spätere Ausprägungen in der arabischen Presse – oder auf beides.

Die unverhohlen „jüdische“ Figur in *People's Justice* greift zudem eine noch ältere Tradition auf, die Juden (meistens männliche) mit Kapitalisten gleichsetzt. Das Bild des „Industriekapitalisten“ als gut gekleideter, Zigarre rauchender Geschäftsmann war ursprünglich sicherlich nicht antisemitisch; es hat vielmehr unter linken Karikaturisten eine lange Geschichte ohne jegliche ethnische Konnotation. Es gibt allerdings eine rechte Tradition, die Juden als Bankiers

und Vertreter des „Finanzkapitals“ darstellt – ein bekannter Strang antisemitischer Karikaturen, der von den Nazis „perfektioniert“ wurde. Auch er wurde von der Sowjetunion wiederbelebt, die den „modernen Zionismus“ als „die praktische Politik der reichen jüdischen Bourgeoisie“ bezeichnete: Die Zionistische Weltorganisation und der Jüdische Weltkongress seien zwei „der weltweit größten Verbände des Finanzkapitals“, ihr Ziel sei „die Anhäufung von Profiten und Reichtum, die ihnen Macht und einen parasitären Wohlstand im imperialistischen System sichert“.[99] Diese Trope des „jüdischen Finanzkapitals“ – die ihren Ursprung in der antisemitischen Rechten hatte und von der sowjetischen „Linken“ übernommen wurde – fand auch visuellen Ausdruck (Abb. 3.12):

Abb. 3.12: Karikatur „Internationaler Zionismus“, Gudok, 4. August 1973. Aus: Nir, The Arab-Israeli Conflict in Soviet Caricatures, S. 95

Daher ist es wahrscheinlich, dass die „jüdische“ Figur in *People’s Justice* auf die ursprünglich rechte, von „linken“ Medien übernommene Tradition zurückgeht, Juden als Personifizierung des „Finanzkapitals“ darzustellen. Die Positionierung dieser Figur im Bild erhärtet diese Interpretation (Abb. 3.13). Links von ihr befindet sich ein teuflischer Clown, hinter dem eine Wolfsfigur sagt: „Don’t worry be happy“. Darunter schiebt eine dämonische Frau einen Einkaufswagen mit der Aufschrift „Konsumkultur“. Diese Platzierung könnte eine weitere antisemitische Trope widerspiegeln, nämlich dass Juden und Jüdinnen die Unterhaltungsindustrie und allgemeiner die Kommerzkultur dominieren.

99 Ivanov, Yuri (1970): Caution, Zionism!. Moskau, S. 6 f.

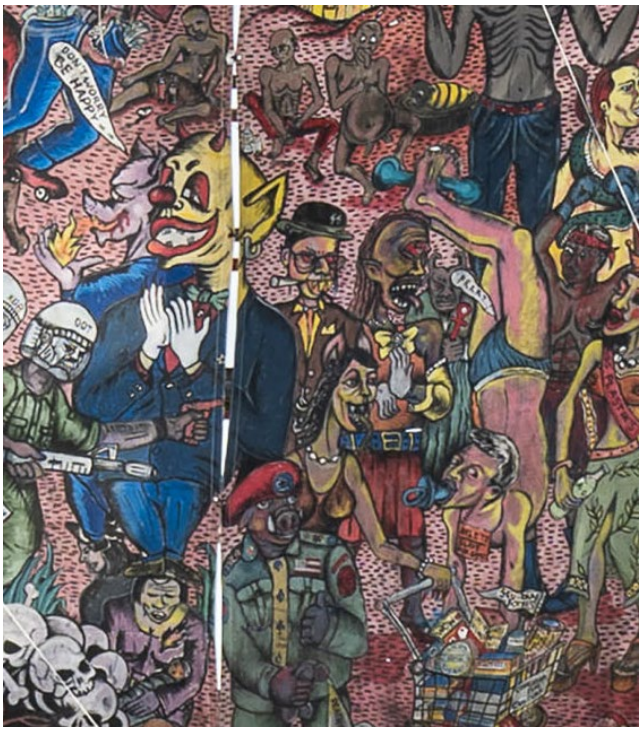

Abb. 3.13: Detail aus „People's Justice" von Taring Padi. Foto: Thomas Lohnes/Getty Images (Ausschnitt). https://news.artnet.com/art-world/documenta-conceal-artwork-antisemitism-2133662

Abschließend ist zu betonen, dass die Figur nicht antizionistisch ist: Sie ist rein antisemitisch. Es gibt nichts, was sie als Israeli ausweisen würde (z. B. keine Uniform der Israelischen Verteidigungsstreitkräfte, keine israelische Flagge); vielmehr deuten die Schläfenlocken darauf hin, dass sie generisch jüdisch ist, ein Jude „als solcher". Um es noch einmal zu wiederholen: Die Figur setzt sich aus zwei bedeutenden antisemitischen Tropen zusammen: dem Juden als Nazi und dem Juden als Kapitalisten.

Die andere umstrittene Figur in *People's Justice* ist der Uniformierte mit der Aufschrift „Mossad" auf dem Helm und dem Halstuch mit Davidstern (Abb. 3.14).

Abb. 3.14: Detail aus „People's Justice" von Taring Padi. Foto: Peter Hartenfelser / IMAGO (Ausschnitt). https://www.spiegel.de/kultur/documenta-und-taring-padi-zur-verhuellung-des-kunstwerks-in-kassel-a-51a01559-a0eb-4bd4-827d-5a5eada609e8

„Mossad“ legt die Vermutung nahe, dass die Darstellung in erster Linie antizionistisch ist, es lässt sich jedoch argumentieren, dass sie zugleich antisemitisch ist. Diese Behauptung stützt sich auf die Tatsache, dass sie als einzige in der Reihe der dargestellten Militärs eine Schweineschnauze hat (Abb. 3.15).

Abb. 3.15: Detail aus „People's Justice" von Taring Padi. Foto: Uwe Zucchi/dpa/picture alliance. https://www.dw.com/de/documenta-fifteen-antisemitismus-vorw%C3%BCrfe/a-62190281

Zur Verteidigung von Taring Padi führen manche an, dass die Gruppe üble Charaktere regelmäßig als Schweine darstellt. So weist beispielsweise die auf der documenta fifteen ausgelegte „Kontextualisierung der Werke von Taring Padi“ darauf hin, dass zoomorphische Figuren als ein Stilmittel des Kollektivs zu betrachten seien, das seine Wurzeln sowohl in der indonesischen Kultur als auch der westlichen Kunsttradition habe. Tierfiguren wie Schweine, Wildschweine oder Ratten sollten „Unterdrücker darstellen: gierige Kapitalist*innen, korrupte Bürokrat*innen und gnadenlose Polizist*innen und Militärs“.[100] Kritiker*innen argumentieren dagegen, es sei wohl kaum Zufall, dass die „jüdische“ Figur als einzige in der Soldatenreihe ein Schweinegesicht hat. Die Gleichsetzung von Juden und Jüdinnen mit Schweinen ist sowohl in der christlichen wie auch in der muslimischen Tradition verbreitet und kann daher dem Schöpfer oder der Schöpferin dieser Figur nicht unbekannt gewesen sein. Zum einen zeigt eine uralte christliche Ikonographie Juden als Schweine oder als von einer Sau gesäugt (vergleiche die zahlreichen „Judensau“-Friese an mittelalterlichen Kirchen in Mitteleuropa). Zum anderen gibt es die muslimische Tradition, Juden und Jüdinnen als „Schweine und Affen“ zu

100 Documenta fifteen (2022): Kontextualisierung der Werke von Taring Padi. https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/08/Kontextualisierung_Taring-Padi_DE.pdf.

bezeichnen; sie basiert auf Koranpassagen, die schildern, dass Allah Juden bestrafte, indem er sie in diese Tiere verwandelte.[101] Tatsächlich schrieb einer der wenigen Juden, die gegenwärtig in Indonesien leben, dass muslimische Religionsführer dort Juden und Jüdinnen häufig als Affen und Schweine bezeichnen.[102] Da wir nicht wissen, von wem die Figur in *People's Justice* stammt, wissen wir auch nicht, was er oder sie sich dabei gedacht hat; aber da es sowohl in der christlichen als auch in der muslimischen Tradition weit verbreitet ist, Juden mit Schweinen gleichzusetzen, besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die Mossad-Figur absichtlich mit einer Schweineschnauze versehen wurde. Aufseiten der Rezeption fällt es jedenfalls schwer, die Figur nicht als antisemitisch zu verstehen.

Sie wirft jedoch noch eine weitere Frage auf: Warum Mossad? Um dies zu beantworten, müssen wir einen kurzen Exkurs in die Geschichte der Beziehungen zwischen Indonesien und Israel machen.

Historischer Exkurs: Indonesien und Israel von 1949 bis heute

Sowohl Indonesien als auch Israel erlangten in den späten vierziger Jahren ihre Unabhängigkeit. Obwohl Israel wiederholt diplomatische Beziehungen zu Indonesien angestrebt hat, lehnt das Land dieses Angebot bis heute ab. Indonesiens erster Präsident, Sukarno, verweigerte Israel besonders unerbittlich die Anerkennung. Israel war einer der wenigen unabhängigen Staaten Afrikas und Asiens, deren Teilnahme an der Bandung-Konferenz 1955 er verhinderte; das schloss Israel effektiv aus der Bewegung blockfreier Staaten aus und förderte dessen Hinwendung zum Westen. Sukarno verhinderte auch, dass israelische Sportler*innen an den Asienspielen in Jakarta 1962 teilnahmen; das einzige andere asiatische Land, das nicht teilnehmen durfte, war Taiwan. Während Sukarno öffentlich eine strikte Haltung gegen Israel einnahm, versuchte seine Regierung 1957/58 jedoch, über inoffizielle Kanäle dort Kampfjets und andere Waffen zu kaufen. Aber die Verhandlungen scheiterten, zum Teil wegen der fehlenden diplomatischen Anerkennung Israels durch Sukarno.[103]

Es muss betont werden, dass Israel in jenen Jahren von „Dritte Welt-Ländern" nicht durchweg abgelehnt wurde. Als der Senegal 1960 seine Unabhängigkeit erlangte, erklärte sein erster Präsident, Léopold Sédar Senghor, afrikanische Staaten sollten den europäischen Marxismus und Sowjetkommunismus zugunsten eines „afrikanischen Wegs zum Sozialismus" ablehnen; dabei sollten sie sich von den Israelis inspirieren lassen, die „ebenso wie die Chinesen ihren eigenen Weg zu einem Sozialismus finden konnten, der dem Geist und den Realitäten ihres

101 Kressel, Neil (2012): „The Sons of Pigs and Apes": Muslim Antisemitism and the Conspiracy of Silence. Washington, S. 22—33.

102 Ario Putro, Devandy (2022): Jüdisch-Sein in Indonesien: Mein Leben als Teil einer gehassten Minderheit. In: Stiftung Asienhaus (Hg.): Indonesien auf der documenta fifteen: Von der Kunst, in Dialog zu treten. Köln, S. 28.

103 Mack, Itay (2019): How Israel helped whitewash Indonesia's anti-leftist massacres. In: +972 Magazine, 9. 11.19. Zu einem Überblick über die indonesische Geschichte unter Sukarno und Suharto siehe: Ricklefs, M.C. (2008): A History of Modern Indonesia since c.1200. Stanford, 4. Aufl., S. 273–381; und Vickers, Adrian (2013): A History of Modern Indonesia. Cambridge, 2. Aufl., S. 117–216.

Heimatlandes angepasst war".[104] Das ist nur ein prominentes Beispiel, dass im Gegensatz zu Indonesien nicht alle blockfreien Staaten bestrebt waren, Israel auszuschließen.

Ab 1959 ging Sukarno mehr und mehr zu einem autokratischen Regime über (zur Politik der „Gelenkten Demokratie") und wurde 1963 zum „Präsidenten auf Lebenszeit" ernannt. Innenpolitisch war er zunehmend auf die Unterstützung der Kommunistischen Partei Indonesiens (PKI) angewiesen, und international näherte er sich China und der Sowjetunion an, von denen er beträchtliche Militärhilfe erhielt. In der Folge war die indonesische Gesellschaft um die Mitte der sechziger Jahre gespalten zwischen einer pro- und antikommunistischen Haltung – eine Spaltung, die sich auch in der Armee widerspiegelte. Am Morgen des 1. Oktober 1965 entluden sich die Spannungen, als sechs hochrangige Generäle in einem misslungenen Putschversuch von anderen Militärs ermordet wurden. Bis heute gehen die Meinungen darüber, was damals geschah, weit auseinander, aber wahrscheinlich waren die Verschwörer linke Militärangehörige, die auf eigene Faust handelten. Wie auch immer: Im Laufe des Tages schlug Generalleutnant Suharto den Putschversuch nieder und behauptete, es habe sich um einen von der PKI inszenierten Versuch einer kommunistischen Machtübernahme gehandelt. Das war eindeutig nicht der Fall, wurde aber als Vorwand benutzt, um zwei Jahre des Terrors einzuleiten, in denen mindestens 500.000 (tatsächliche oder angebliche) Kommunisten und Kommunistinnen getötet wurden.

Schon bald entwickelte Suharto sich praktisch zum Diktator und löste 1967 Sukarno offiziell als Präsident ab. Er richtete die indonesische Politik nach Westen aus – aber wie sein Vorgänger gewährte auch er Israel nicht die diplomatische Anerkennung. Und wie Sukarno versuchte er, von Israel Waffen zu kaufen. Dieses Mal zeigte sich Israel entgegenkommender, da es froh war, dass Indonesien sich vom kommunistischen Block löste (es sei daran erinnert, dass die UdSSR damals aggressive antisemitische und antiisraelische Propaganda verbreitete). Letzten Endes war die israelische Militärhilfe jedoch begrenzt: Erst 1979 verkaufte Israel an Indonesien 28 veraltete Skyhawk-Jagdbomber und elf überschüssige Hubschrauber.[105]

Welche Rolle spielte dabei der Mossad? Wenn Staaten keine diplomatischen Beziehungen unterhalten, haben sie drei mögliche Kommunikationswege: (1) über informelle Gespräche zwischen Diplomaten (etwa zwischen Botschaftern in Hauptstädten anderer Länder); (2) über Drittparteien (wie die Vereinigten Staaten); und (3) über Kontakte zwischen ihren Geheimdiensten – was offenkundig die beste Möglichkeit ist, Beziehungen geheim zu halten. So arrangierten der Mossad und der indonesische Militärgeheimdienst 1993 bei einem einstündigen Zwischenstopp in Jakarta ein Treffen zwischen Suharto und Jitzchak Rabin, der sich auf

104 Senghor, Léopold Sédar (1962): Nationhood and the African Road to Socialism. Paris, S. 101.

105 Barton, Greg und Colin Rubenstein (2005): Indonesia and Israel: A Relationship in Waiting. In: Jewish Political Studies Review 17. S. 163. Yegar, Moshe (2008): The Republic of Indonesia and Israel. In: Efraim Karsch und P.R. Kumaraswamy (Hg.): Islamic Attitudes to Israel. London, S. 144. Es war nicht das einzige Mal, dass Indonesien ausgemusterte Rüstungsgüter kaufte. So erwarb es 1992 von Deutschland 39 Kriegsschiffe aus der ehemaligen DDR. Wie sich herausstellte, waren sie in einem derart schlechten Zustand, dass sie überholt werden mussten, und einige waren nicht für einen Einsatz im tropischen Klima Indonesiens geeignet.

dem Weg von Beijing nach Singapur befand.[106] Nach 1967 regelte der Mossad einen Großteil der israelischen Beziehungen zu Indonesien, allerdings betrafen die meisten Vereinbarungen den Verkauf von Rohstoffen.[107] Der größte Verkauf von Rüstungsgütern – von Jagdbombern und Hubschraubern – wurde von den Vereinigten Staaten vermittelt.

***

Wie ist die Mossad-Figur also zu verstehen? Sie ist nicht nur die einzige in der Soldatenreihe, die mit einem Schweinegesicht dargestellt ist, sondern auch eine der wenigen, die sich einem bestimmten Land zuordnen lässt. Außerdem ist es die einzige Figur dieser Reihe, die mit zwei Hinweisen auf ihre Identität versehen ist, mit der Aufschrift „Mossad" und dem Davidstern. Offenbar war diese besondere Betonung ein Versuch, Israel unter den Kräften des Bösen hervorzuheben, die unter Suharto – der im oberen linken Bildteil von *People's Justic*e thront – versammelt waren. Diese Interpretation wird in der „Kontextualisierung der Arbeiten von Taring Pradi", die im Gefolge der Kontroverse um *People's Justice* veröffentlicht wurde, noch verstärkt und verschärft, wo es heißt: „Mit Suhartos Militärdiktatur [...] begann ein autoritäres Regime, das von den USA, Israel, Deutschland, Großbritannien und anderen Staaten des Westens stark unterstützt wurde."[108] Israel in dieser Liste an zweiter Stelle anzuführen ist eine massive Übertreibung, da Israels Handel mit und Investitionen in Suhartos Indonesien belanglos waren im Vergleich zu denen Japans, der Vereinigten Staaten, Deutschlands, Singapurs und der Republik Korea (um nur einige der Hauptakteure zu nennen – von denen die meisten keine „Staaten des Westens" waren). Auch die militärische Kooperation der Vereinigten Staaten, Deutschlands, des Vereinigten Königreichs und Australiens – in Hinblick auf Verkauf und Überlassung von Rüstungsgütern, gemeinsame Ausbildung und Zusammenarbeit in der militärischen Aufklärung – ging weit über das Engagement Israels hinaus. Selbstverständlich kann man Israel und all die anderen Staaten dafür verurteilen, dass sie überhaupt Beziehungen zu einem Militärdiktator wie Suharto unterhielten. Aber die Überbetonung Israels – wie sie die Hervorhebung des Mossad im Banner und die eindeutig falsche Behauptung in der „Kontextualisierung", Israel habe das Suharto-Regime „stark unterstützt", implizieren – fällt in ein altbekanntes antisemitisches Muster: nämlich den jüdischen Anteil an der Förderung der politischen und wirtschaftlichen Übel der Welt erheblich zu übertreiben.

People's Justice wurde schon kurz nach der Enthüllung abgedeckt und anschließend abgebaut. Das Kollektiv stellte aber weiterhin zahlreiche weitere Werke im Hallenbad Ost aus. Ein großes Exponat – ein „Wimmelbild" wie *People's Justice* – zeigt unter anderem Skelette, die britische,

106 Yegar, The Republic of Indonesia and Israel, S. 147. Welches Israelbild Suharto tatsächlich hegte, wird übrigens in einer Interviewäußerung von 1999 deutlich, dass sein Sturz im Jahr zuvor das Resultat einer „zionistischen Verschwörung" gewesen sei. Er fuhr fort: „Die indonesische Regierung war fahrlässig hinsichtlich der systematischen und taktischen Machenschaften der Zionisten." Siehe hierzu Hadler, Jeffrey (2004): Translations of Antisemitism: Jews, the Chinese, and Violence in Colonial and Post-Colonial Indonesia. In: Indonesia and the Modern World 32. S. 308.

107 Mack, How Israel helped whitewash Indonesia's anti-leftist massacres.

108 Documenta fifteen (2022): Kontextualisierung der Arbeiten von Taring Padi, S. 5.

israelische, amerikanische und deutsche Flaggen schwenken und offensichtlich die todbringenden Kräfte des Imperialismus symbolisieren (Abb. 3.16), während in einem anderen Teil des Bilds ein nahezu engelhafter Yassir Arafat im Himmel schwebt (Abb. 3.17). Das Werk trägt den Titel *Bigger the War than the Peace* und ist eine Einzelarbeit von Aris Prabawa, einem ehemaligen Mitglied von Taring Padi.

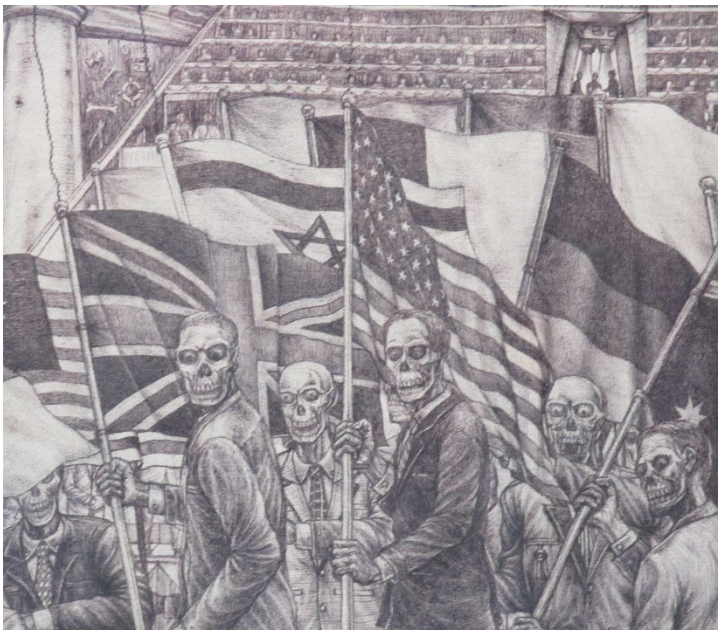

Abb. 3.16: Detail aus „Bigger the War than the Peace" von Aris Prabawa. Foto: Peter Jelavich

Abb. 3.17: Detail aus „Bigger the War than the Peace" von Aris Prabawa. Foto: Peter Jelavich

Diese Darstellungen sind offenkundig antizionistisch, enthalten aber keine explizit antisemitische Bildsprache.

Die Werke von Taring Padi sind in der Regel anonym; nur selten—wie im Falle Prabawas—sind Bilder einzelnen Künstler*innen zuzuordnen. Deswegen ist es oft unmöglich, die dahinterstehenden Intentionen festzustellen und somit die Wurzeln der antisemitischen und antizionistischen Figuren (wie z. B. bei *People's Justice*) zu ermitteln. In einem Interview erklärte Alexander Supartono: „Was uns am meisten gekränkt hat, war, als antisemitisch eingestuft zu werden, weil wir uns seit unserer Gründung nach Kräften bemüht haben, gegenüber allen sehr

respektvoll zu sein.“ Im Weiteren versuchte er das Problem auf die muslimischen Gegner Taring Padis abzuwälzen, indem er behauptete, in Indonesien „ist das Problem des Antisemitismus [...] durch den islamischen Fundamentalismus lebendig“.[109] Aber auch in der linken Kultur Indonesiens, der Taring Padi sich zurechnet, gibt es Antisemitismus.

Ein offensichtliches Beispiel ist der Künstler Yayak Yatmaka, der als Inspirator und Mitstreiter von Taring Padi gilt. Yayak Yatmaka (geb. 1956) gehört einer älteren Generation an, begann in den späten siebziger Jahren politisch aktiv zu werden und flüchtete in den frühen neunziger Jahren nach Deutschland, um der Verhaftung durch das Suharto-Regime zu entgehen. Er kehrte 1998 nach Indonesien zurück, im selben Jahr, als Taring Padi gegründet wurde. Yayak Yatmaka und Taring Padi haben häufig dieselben sozialen Anliegen unterstützt (zuletzt in den vergangenen beiden Jahren, als sie sich Protesten gegen den Andesitabbau in der Gemeinde Wadas im Zentrum Javas anschlossen). Zudem äußern sie sich bewundernd übereinander und publizieren gemeinsam. So stammt einer der Essays in Taring Padis retrospektiven Katalog *Art Smashing Tyranny* von Yayak Yatmaka,[110] während umgekehrt Taring Padi Bilder zu der von ihm 2015 herausgegebenen „Geschichte der linken Bewegung Indonesiens für Anfänger“ lieferten.[111] Dieser Band wurde als wichtige Gegenerzählung zur offiziellen Geschichtsschreibung angepriesen, die sich an ein jüngeres Publikum wendet.[112] Er enthält jedoch eine Reihe antisemitischer Illustrationen (z. B. Abb. 3.18, 3.19 und 3.20, alle von Yayak Yatmaka).

Abb. 3.18: Aus: Sejarah Geraken Kiri Indonesia untuk Peluma, S. 16

109 Brown, Kate (2022): „We Take Ownership and Responsibility”: Indonesian Collective Taring Padi Reflects on the Controversy Over Their Art That Paralyzed Documenta. artnet news, 10.8.22: https://news.artnet.com/art-world/taring-padi-collective-interview-2155080.

110 Siehe Yatmaka, Yayak (2011): Workers United, Will Never Be Defeated. In: Taring Padi, Art Smashing Tyranny, S. 147–159.

111 Yatmaka, Yayak (Hg.), (2015): Sejarah Geraken Kiri Indonesia untuk Peluma. Bandung. Die Bilder von Taring Padi finden sich auf den Seiten 273, 274, 387, 454, 456, 470, 479, 514 und 528.

112 Group sheds light on Indonesia’s hidden history. In: Jakarta Post, 29. Februar 2016: https://www.thejakartapost.com/news/2016/02/29/group-sheds-light-indonesia-s-hidden-history.html.

Abb. 3.19: Aus: Sejarah Geraken Kiri Indonesia untuk Peluma, S. 336

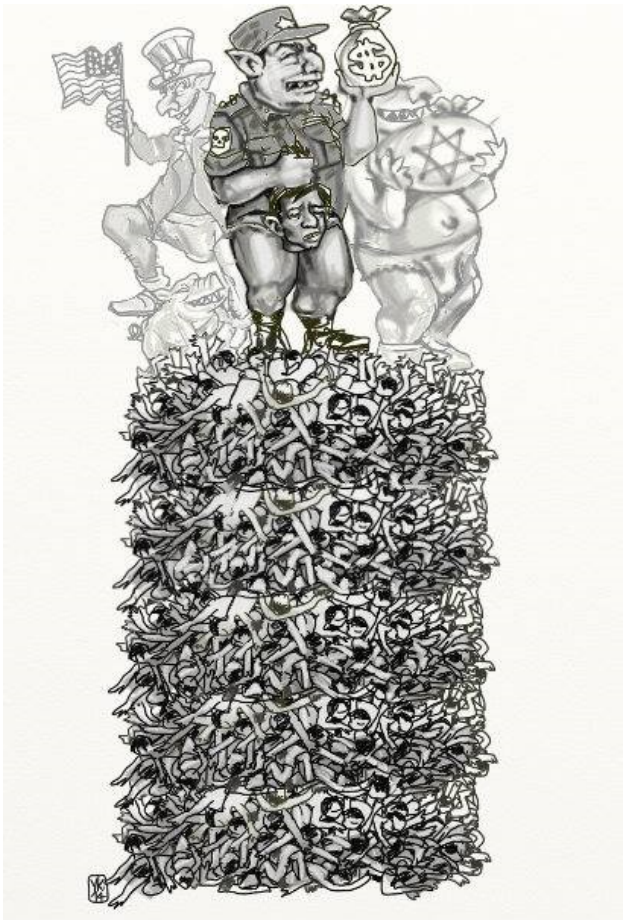

Abb. 3.20: Aus: Sejarah Geraken Kiri Indonesia untuk Peluma, S. 367

Als Yayak Yatmaka das Buch in Bonn vorstellte, behauptete er, jüdische Kreise (vor allen in den USA) hätten sich seit der Ära Sukarnos verschworen, Indonesien zu schaden, und der Mossad habe Angriffe auf Linke in Indonesien organisiert. Auf Aufforderung des Publikums in Bonn

konnte er keine Beweise für seine Behauptungen vorbringen; bald wurde klar, dass er antisemitische Ansichten verbreitete und weitere Diskussionen sinnlos waren.[113]

Die Arbeiten Yayak Yatmakas sind eindeutige Beispiele für unverhohlen antisemitische Einstellungen im kulturellen und politischen Umfeld von Taring Padi. Dennoch können wir das Ausmaß solcher Ansichten innerhalb der Gruppe nicht bestimmen; tatsächlich könnte dies sogar dem Kollektiv selbst angesichts seiner wechselnden und anonymen Mitglieder schwerfallen. Ebenso unmöglich ist es, das Ausmaß philosemitischer Einstellungen festzustellen, die ebenfalls vorhanden sind. In der Ausstellung im Hallenbad Ost befand sich auch ein Bild mit der Aufschrift „Liebe deinen Nächsten“ (Abb. 3.21 und 3.22). Das Motiv war ursprünglich Teil einer Plakatserie von 1999, die kurz nach der Gründung von Taring Padi gedruckt wurde:

Abb. 3.21 und 3.22: „Liebe deinen Nächsten“, Plakat von Taring Padi, 1999. Aus: Taring Padi, Art Smashing Tyranny, S. 102. Foto der ausgestellten farbigen Version: documenta

Auf dem Poster sind die Symbole von fünf Religionen zu sehen: Buddhismus, Judentum, Hinduismus, Christentum und Islam (wohlgemerkt: Das Hakenkreuz steht hier offenkundig für das hinduistische Sonnenrad als Symbol des Glücks). Das war insofern eine wohlwollende Anerkennung des Judentums, als es in Indonesien offiziell nicht als Religion anerkannt ist; diesen Status genießen nur der Islam, das protestantische und katholische Christentum, Hinduismus, Buddhismus und Konfuzianismus. Die Tatsache, dass Taring Padi dieses Poster weiterhin zeigt, stellt eine Provokation für die öffentliche Meinung in Indonesien dar, wo laut einer Umfrage von 2016 homosexuelle, kommunistisch eingestellte und jüdische Menschen in der muslimischen Bevölkerung (die nahezu 90 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmacht) die drei meist

113 Duile, Timo (2022): Von Antisemitismus und Antiimperialismus: In Indonesien gibt es teils echten Judenhass, teils Unbedarftheit gegenüber der europäischen Geschichte. In: Süddeutsche Zeitung, 29.6.22: https://www.sueddeutsche.de/kultur/indonesien-antisemitismus-documenta-1.5610790?reduced=true.

gehassten Gruppen sind[114] – und das in einem Land mit einer Bevölkerung von 280 Millionen, unter denen kaum zweihundert jüdische Personen leben.

Letzten Endes können wir lediglich feststellen, dass unter den Mitgliedern von Taring Padi antisemitische/antizionistische Ansichten ebenso vorhanden sind wie solche, die das Judentum würdigen – obwohl erstere in ihren Werken häufiger zum Ausdruck kommen. Selbstverständlich ist es möglich, dass ein und dieselbe Person oder Gruppe gleichzeitig beide Einstellungen hegen kann: Wie wir aus europäischen Erfahrungen wissen, können Menschen das „Alte Testament" als Vorläufer des Christentums respektieren und gleichzeitig heutige Juden und Jüdinnen verunglimpfen.

Eine abschließende Bemerkung: Es kam zu erheblichen öffentlichen Diskussionen, nachdem bekannt wurde, dass Taring Padi eine im Hallenbad Ost ausgestellte Darstellung verändert hatte. Hierbei handelt es sich um einen Teil des Werks *All Mining Is Dangerous* von 2010 (Abb. 3.23 und 3.24).

Abb. 3.23: Detail aus „All Mining Is Dangerous" von Taring Padi, vor der Bearbeitung. Aus: Taring Padi, Art Smashing Tyranny, S. 310

Abb. 3.24: Detail aus „All Mining Is Dangerous" von Taring Padi, nach der Bearbeitung. Foto: Peter Jelavich

114 Putro, Jüdisch-Sein in Indonesien, S. 27.

Die langnasige Figur mit dem Geldbeutel trug ursprünglich eine Kappe, die man als jüdische Kippa hätte deuten können. Kritiker*innen behaupteten, die Figur sei antisemitisch und Taring Padi habe das durch die Überarbeitung kaschiert. Nach Rücksprache mit Taring Padi erklärte ruangrupa, die Figur zeige Petruk, einen traditionellen Charakter aus javanischen Puppenspielen, die ursprünglich eine indonesische Kopiah oder Peci (keine Kippa) getragen habe. Nach der Kontroverse um *People's Justice* hatte Taring Padi sie mit einer eindeutigeren islamischen Kopfbedeckung versehen, um Fehlinterpretationen zu vermeiden.[115] Wir akzeptieren die Erklärung von Taring Padi, dass die Originalversion nie antisemitische Implikationen hatte.

3.2. Subversive Film / Tokyo Reels

Das Kollektiv Subversive Film mit Sitz in Ramallah und Brüssel wurde 2011 mit dem Ziel gegründet, Filme und andere visuelle Materialien zur Geschichte Palästinas zu sammeln und zu archivieren. Im Kontext der documenta fifteen zeigte es *Tokyo Reels*, ein Konvolut aus zwanzig Filmen aus den 1970er und 1980er Jahren, die in Japan aufbewahrt und erst kürzlich wiederentdeckt wurden.

In der kurzen Beschreibung von Subversive Films im Katalog und auf der Webseite der documenta heißt es: „Nach einem Treffen in Tokio mit Masao Adachi, dem gefeierten Regisseur experimenteller Agit-Prop-Filme und ehemaligen Mitglied der Japanischen Roten Armee, wurde Subversive Films von einer japanischen Gruppe eine Sammlung von 16 mm-Filmen und U-matic-Videokassetten anvertraut: [...] das Material war zwischen 1967 und 1982 in Schüben nach Japan geschickt worden."[116] Die lobende Erwähnung Adachis löst bei manchen Kritiker*innen umgehend Alarm aus. In den späten sechziger Jahren hatte Adachi Drehbücher für eine Reihe von Filmen für Koji Wakamatsu geschrieben, einen großen Produzenten japanischer Pinku eiga-Filme – eines Genres von Soft-Pornos, die häufig auch Szenen von Gruppenvergewaltigungen, Folter und Mord enthalten. Adachi blieb innerhalb dieses Genres, fügte jedoch sozialkritische Themen hinzu.[117] Adachi und Wakamatsu reisten 1971 in den Libanon, wo sie mit Mitgliedern der Volksfront für die Befreiung Palästinas (PFLP) und mit der Japanischen Roten Armee in Kontakt kamen. Aus diesen Begegnungen resultierte der Film *Red Army/PFLP: Declaration of World War*. Im Laufe des Jahres 1971 kehrte Adachi nach Japan zurück. Im folgenden Jahr verübte die Japanische Rote Armee ein Massaker an Flugpassagieren auf dem Flughafen Lod (heute Flughafen Ben Gurion), bei dem 26 Menschen (darunter 17 Pilger aus Puerto Rico) getötet und 86 verletzt wurden. Ob Adachi Verbindungen zu dem Anschlag hatte, ist nicht bekannt; jedenfalls kehrte er bald danach in den Libanon zurück und schloss sich den zwanzig Mitgliedern der Japanischen Roten Armee an, die in Beirut im Untergrund lebten. Er

115 Kopiah oder Kippa? (2022). In: taz, 17.8.22: https://taz.de/Bild-in-Kassel-ueberklebt/!5875388/.
116 Ruangrupa et al. (2022): Documenta fifteen-Handbuch. Hantje Cantz: Ostfildern, S. 190.
117 Zu Adachis und Wakamatsus Beteiligung an Pinku eiga-Filmen siehe: Standish, Isolde (2011): Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s. New York, S. 91–114.

fungierte als ihr Sprecher im Libanon, bis er 1997 verhaftet wurde und drei Jahre im Gefängnis saß. Anschließend wurde er nach Japan abgeschoben, wo er zwei weitere Jahre in Haft blieb. Der erste Film, den Adachi nach seiner Haftentlassung drehte, war *Prisoner/Terrorist* (2007), ein verständnisvolles Porträt eines inhaftierten Terroristen, basierend auf der Geschichte von Kozo Okamoto, dem einzigen überlebenden Attentäter des Anschlags am Flughafen Lod. 2011 erzählt Adachi über seinen langjährigen Aufenthalt in Libanon in Érics Baudelaires Film *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years Without Images*. In diesem Film vergleicht Adachi die Planung eines Filmdrehs mit der Planung einer „Guerillaoperation". Weiter erklärt er: „Ich habe mich nie an den Operationen beteiligt." Allerdings habe er die Terroristen „verabschiedet", bevor sie Flugzeuge entführten und Botschaften besetzten, und habe sich nach ihrer Rückkehr ihre Berichte angehört.[118]

Welche Rolle Adachi bei der Zusammenstellung der in *Tokyo Reels* enthaltenen Filme spielt, ist weiterhin unklar. Obwohl das documenta fifteen-Handbuch ihn eigens erwähnt, haben ruangrupa und andere versucht, seine Beteiligung herunterzuspielen oder sogar zu bestreiten; in der „Kontextualisierung der Arbeit *Tokyo Reels* von Subversive Films", die am 26. August 2022 veröffentlicht wurde, ist er gar nicht erwähnt. Aber in einem der Off-Kommentare zwischen den zwanzig Filmbeiträgen zu *Tokyo Reels* heißt es ausdrücklich, dass Adachi während seines ausgedehnten Aufenthalts im Libanon einige der Filme (wie *War in Lebanon*) für Wakamatsu erwarb. In Éric Baudelaires Film über die Japanische Rote Armee von 2011 erinnert sich Adachi, dass Wakamatsu ihn in den ersten zehn Jahren seines Libanonaufenthalts einmal im Jahr dort besuchte. Noch in diesem Jahr (2022) war Adachi (laut Nachspann) als „Rechercheberater" für *R21 aka Restoring Solidarity* tätig, eine einstündige Kurzfassung der Filme in *Tokyo Reels*, die für die documenta fifteen angefertigt wurde.

Ungeachtet der Frage, in welchem Maße Adachi an der Zusammenstellung der Sammlung beteiligt war, ist offensichtlich, dass viele der Beiträge seine antizionistischen, proterroristischen und zuweilen antisemitischen Ansichten teilen. Sicher sind nicht alle der zwanzig Beiträge, aus denen sich *Tokyo Reels* zusammensetzt, problematisch: So gibt es Tourismuswerbefilme aus Jordanien und dem Irak (*Welcome to Jordan; Temptation to Return*), zu denen sogar im Off-Kommentar gefragt wird, wie sie in die Sammlung geraten sind. Dort wird die Ansicht vertreten, dass Masao Adachi solche Filme nicht gesammelt hätte. In unserer Analyse konzentrieren wir uns auf die antizionistischen und potenziell antisemitischen Werke.

Unter diesem Aspekt könnte der erste Film der Sammlung irrelevant erscheinen. *Cowboy* (1973) von dem ägyptischen Filmemacher und Kritiker Sami Al-Salamoni beginnt mit einer Montage von Gewaltszenen aus amerikanischen Cowboyfilmen und geht schließlich in Bilder aus dem Vietnamkrieg über – und unterstellt damit ein Kontinuum zwischen Hollywoodkultur

118 Baudelaire, Éric (Regisseur) (2011): The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years Without Images. Der Film besteht aus Interviews mit der Tochter einer Gründerin der Japanischen Roten Armee und mit Adachi, der von seinen 27 Jahren bei der Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP) berichtet. Der vorliegende Abschnitt basiert teils auf dieser Schilderung.

und US-Aggression. Aber gegen Ende des Films erscheint das Gesicht Mosche Dajans. Kurz danach ist eine modifizierte amerikanische Flagge zu sehen, auf der die Sterne der US-Staaten durch einen Davidstern ersetzt sind; darunter befindet sich ein Bild von Golda Meir und Richard Nixon, beide lachend (Abb. 3.25).

Abb. 3.25: Screenshot aus dem Film „Cowboy" von Sami Al-Salamoni aus der Sammlung „Tokyo Reels"

Die Bilder von Dajan, Meir und Nixon tauchen später im Film erneut auf. Obwohl *Cowboy* in erster Linie Hollywood-Gewalt mit dem Vietnamkrieg in Verbindung bringt, weist es in zweiter Linie auf Israels Kriege hin – und die lachenden Gesichter unterstellen, dass sowohl Amerika als auch Israel eine spöttische, höhnische Haltung gegenüber den Opfern ihrer „Kriegslust" einnehmen. Zudem ist der Davidstern auf der amerikanischen Flagge ein gängiges antisemitisches Meme, das eine jüdische Dominanz in den Vereinigten Staaten unterstellt. (Dasselbe Bild war in einer Broschüre zu sehen, die von Archives des luttes des femmes en Algérie ausgestellt wurde.)

Die folgenden drei Filme behandeln die israelische Invasion im Libanon 1982. Es gibt kein einziges, allgemein akzeptiertes Narrativ der Ereignisse dieses Jahres, die nach wie vor (vor allem in Israel) höchst umstritten sind. Davon abgesehen müsste eine historische Kontextualisierung berücksichtigen, dass von 1975 bis 1991 im Libanon ein Bürgerkrieg zwischen vielen beteiligten Parteien tobte; zwei der Hauptkontrahenten waren die maronitischen Christen und ihre Partei, Kata'ib (Phalange), einerseits und die Palästinensische Befreiungsorganisation (PLO) andererseits. Die PLO war dort präsent, weil nach den Kriegen 1948 und 1967 viele Palästinenser in den Libanon geflüchtet waren. Während im Libanon diverse Flügel gegeneinander kämpften, kam es zugleich an der libanesischen Südgrenze ständig zu Scharmützeln zwischen palästinensischen Kampfgruppen und den Israelischen Verteidigungsstreitkräften (IDF). Nach einem Attentatsversuch auf den israelischen Botschafter im Vereinigten Königreich drangen israelische Truppen Anfang Juni 1982 in den Südlibanon vor; ursprünglich wollten sie eine vierzig Kilometer breite Pufferzone einrichten, aber der Krieg dehnte sich bis nach Beirut aus, da die IDF versuchte, die PLO gänzlich aus dem Libanon zu vertreiben. Die israelischen Truppen erhielten Unterstützung von der Phalange und gemeinsam umzingelten sie die PLO-Truppen

in Westbeirut, das massiv bombardiert wurde. Schließlich handelten ausländische Mächte (vor allem die Vereinigten Staaten) einen sicheren Abzug der PLO aus Beirut aus, die Anfang September die Stadt verließ. Vom 16. bis 18. September drangen phalangistische Truppen in die Palästinenserlager in Sabra und Shatila ein und ermordeten mehrere hundert Zivilpersonen. Israelische Truppen blieben außerhalb der Lager, allerdings ist ihre Rolle äußerst umstritten. Schließlich erreichte Israel sein Ziel, die PLO aus dem Libanon zu vertreiben, aber die Kosten waren erheblich: Die israelischen Streitkräfte hatten vierhundert Todesopfer zu beklagen, während sich deren Zahl in der libanesischen Zivilbevölkerung durch Kampfhandlungen von allen Seiten auf mehrere Tausend belief.

An den Ereignissen des Sommers 1982 kann man allen Seiten einen erheblichen Anteil der Schuld beimessen, aber die drei relevanten Filme in *Tokyo Reels* präsentieren nur ein Narrativ, nämlich das der PLO. *Beirut 1982* (1982) ist eine japanische Produktion des Regisseurs Ryuichi Hirokawa. Wie viele Beiträge dieser Sammlung gibt auch dieser ausschließlich Israel die Schuld und stellt sein Vorgehen als nicht provozierten Angriff dar. Der Film behauptet, Israel habe das Ziel verfolgt, massenhaft palästinensische Zivilpersonen, vor allem Kinder, zu töten: Das legen nicht nur die zahlreichen Szenen von leidenden Kindern nahe, sondern auch die explizite Behauptung, die Israelischen Verteidigungsstreitkräfte hätten gezielt Spielzeug mit Sprengfallen versehen. Außerdem behauptet der Film, Israel habe „Konzentrationslager" für palästinensische Männer eingerichtet. In Bezug auf Sabra und Shatila erwähnt der Film nicht, dass Phalangisten das Massaker verübten, sondern behauptet, Israelis seien an den Morden beteiligt gewesen und hätten anschließend zivile Verwundete in ihren Krankenhausbetten getötet. *Lebanon 1982* (1982), ein vom UN-Hilfswerk für Palästina-Flüchtlinge im Nahen Osten (UNRWA) produzierter Kurzfilm, konzentriert sich auf die Nothilfe dieser Organisation und vermeidet es generell, auf die Ursachen der Krise einzugehen. Aber da er die israelische Invasion in den Mittelpunkt stellt und die Phalangisten gar nicht erwähnt, könnte er den Eindruck hinterlassen, dass Israel für das Massaker von Sabra und Shatila verantwortlich sei. Der am stärksten propagandistische dieser drei Filme ist *Why?* (1982) von der Regisseurin Monica Maurer. Er bezeichnet die Belagerung Westbeiruts als „unterschiedslosen Angriff auf Zivilpersonen" und als „Genozid". Zudem behauptet er, die israelische Invasion habe dem Zweck gedient, neue, von den USA gelieferte Waffen zu testen und die Zivilbevölkerung als „Versuchskaninchen" zu benutzen, und die meisten der eingesetzten Waffen seien völkerrechtlich verboten. Wie *Beirut 1982* stellt auch *Why?* Kinder als Hauptopfer des Krieges dar. Er behauptet, die „fanatischen Herrscher Israels" hätten ihre Angriffe hauptsächlich gegen Krankenhäuser, Schulen, Kirchen und öffentliche Einrichtungen gerichtet. Gegen Ende wiederholt er seine These: Die israelische Invasion im Südlibanon habe dem Ziel gedient, durch eine „Genozidpolitik" die amerikanische und israelische Vorherrschaft im Nahen Osten zu etablieren.

Der nächste Beitrag in *Tokyo Reels* reicht zurück zu den Ursprüngen des libanesischen Bürgerkriegs 1975, als die Kämpfe zwischen Maroniten und der PLO begannen. *War in Lebanon* (1976) des Regisseurs Samir Nimer, produziert vom Palestine Cinema Institute, ist eine einseitige Darstellung zugunsten der PLO. Er gibt die Schuld am Bürgerkrieg den Phalangisten, die

er als „religiös eifernde rechte Faschisten“ bezeichnet. Laut diesem Film verfolgten sie das Ziel, einen „Israel ähnlichen faschistischen Staat“ zu errichten. Aber der eigentliche Drahtzieher saß anderswo: Gleich am Anfang behauptet der Film, der Bürgerkrieg sei das Ergebnis „eines Komplotts zwischen Imperialismus und seinem Lakaien Kissinger“. Im weiteren Verlauf bezeichnet er Kissinger als „führenden Kopf des Libanonkrieges“.

Henry Kissinger, von 1973 bis 1977 Außenminister der USA, war sicher einflussreich, besaß aber keineswegs die Macht, die *War in Lebanon* ihm unterstellt. Aber indem der Film ihm – dem Juden, der mit 15 Jahren aus Deutschland flüchtete – eine solche Macht zuschreibt, stellt er die „klassische“ antisemitische Behauptung auf, Juden und Jüdinnen seien die geheimen Drahtzieher allen Übels in der Welt. Indem er Israel als „faschistisch“ bezeichnet, verwendet er eine weitere typische antisemitische Trope, die die Rollen von Opfern und Tätern verkehrt: Statt als Angriffsziele des nationalsozialistischen Faschismus stellt er Jüdinnen, Juden und Israelis als deren Erben dar. Den gleichen rhetorischen Trick wiederholen der Film *Beirut 1982*, der Israel vorwirft „Konzentrationslager“ zu errichten, und der Film *Why?*, der Israel des „Genozids“ bezichtigt. Auch andere Beiträge in *Tokyo Reels* stellen Nazi-Vergleiche an: *Palestine and Japan* (1979) spricht von „der faschistischen und chauvinistischen Ordnung des Zionismus“, während eine Person in *Land Day* (1977) erklärt: „Nazideutschland hätte mich nicht so grausam gefoltert.“ In *Tokyo Reels* kommen noch weitere antisemitische Tropen vor. So findet in *Beirut 1982* die jahrhundertealte Darstellung der Juden und Jüdinnen als Kindermörder*innen ihren Widerhall in der Behauptung, die israelischen Verteidigungsstreitkräfte hätten Spielzeug mit Sprengfallen versehen.

Zusätzlich zu solchen „klassischen“ antisemitischen Tropen stellt der gesamte Korpus von *Tokyo Reels* die Existenz Israels infrage. Indem die Filmbeiträge das Land als Quelle allen Übels im Nahen Osten darstellen, delegitimieren sie einerseits Israels Existenz und treten andererseits für Gewalt gegen Israel ein. Sie ermutigen nicht nur Erwachsene, sondern auch Kinder, zu den Waffen zu greifen, wie es in Werken wie *The Game* (1973), *Road to a Palestinian State* (1974) und *The Field* (1977) der Fall ist. Sie „legitimieren“ bewaffneten Widerstand, indem sie Israel als einseitigen Aggressor gegen häufig unbewaffnete Palästinenser*innen darstellen. Was jedoch in sämtlichen Filmbeiträgen in *Tokyo Reels* fehlt, sind Hinweise auf die zahlreichen Opfer von Terroranschlägen, die durch die PLO, die PFLF und verbündete Gruppierungen auf die israelische Zivilbevölkerung – Erwachsene wie auch Kinder – verübt wurden. Allein in den Jahren, über die sich die Filmbeiträge in *Tokyo Reels* erstrecken, gab es unter anderem folgende Anschläge: 1970 in Avivim auf einen Schulbus (12 Tote, 25 Verletzte) und in Kirjat Schmona (18 Tote, 15 Verletzte); 1972 am Flughafen Lod (26 Tote, 86 Verletzte); 1974 in Ma’alot (29 Tote, 16 Verletzte); 1975 auf dem Zionsplatz in Jerusalem (15 Tote, 77 Verletzte); und 1978 auf der Küstenstraße (38 Tote, 71 Verletzte). Außerhalb Israels wurden 1972 bei den Olympischen Spielen in München elf Sportler ermordet; und in diesem Zeitraum entführten die PLO, die PFLP und ähnliche Organisationen zahlreiche Zivilflugzeuge. Die PLO führte 1970 zudem einen Krieg gegen die jordanische Armee und ermordete mehrere jordanische Beamte. Die zahlreichen Terroranschläge der PLO und der PFLP in den Jahren, die *Tokyo Reels* abdeckt,

entschuldigen keineswegs alle damaligen Handlungen Israels, aber sie widerlegen die in den Beiträgen verbreitete Darstellung, Israel habe unprovozierte Aggression gegen friedliebende Palästinenser*innen ausgeübt.

Aufgrund der Fülle antisemitischer und antizionistischer Tropen in der Sammlung *Tokyo Reels* forderten wir am 10. September 2022, die Vorführung einzustellen, bis eine angemessene historische Kontextualisierung erfolgt sei. Das galt besonders, da *Tokyo Reels* als Dauervorführung in einem sehr großen Raum im Hübner-Areal gezeigt wurde – tatsächlich im größten Raum, der der Filmkunst auf der documenta fifteen zugedacht war. Unsere Sorge war, dass manche (oder viele) Zuschauer*innen die einseitigen Werke ohne angemessene Kontextualisierung als „Dokumentationen" historischer Ereignisse verstehen könnten. Unsere Aufforderung, die Vorführung vorübergehend einzustellen, stieß unmittelbar auf eine heftige Reaktion des Kollektivs ruangrupa, das uns „Zensur" und „Rassismus" vorwarf.[119] Zudem behauptete es, es habe bereits eine „Kontextualisierung" vorgenommen; aber statt den historischen Hintergrund für die in den Filmbeiträgen dargestellten Ereignisse zu liefern – geschweige denn deren einseitigen propagandistischen Charakter anzusprechen –, beschreibt die „Kontextualisierung der Arbeit *Tokyo Reels* von Subversive Film" lediglich den Prozess, wie dieses Werk zusammengestellt wurde. Darüber hinaus war selbst diese Darstellung, wie bereits gesagt, fehlerhaft und irreführend, da sie es unterließ, die Rolle Masao Adachis zu erwähnen, obwohl der schon im documenta fifteen-Handbuch und im Off-Kommentar von *Tokyo Reels* herausgestellt wurde.

Ruangrupas Weigerung, die Vorführung von *Toyko Reels* vorläufig einzustellen, wurde von der Findungskommission, die ruangrupa ausgewählt hatte, unterstützt. Dagegen haben sich die Gesellschafter und auch Kulturstaatsministerin Claudia Roth der Empfehlung des Gremiums angeschlossen. Auch die Jüdische Gemeinde Kassel und das Sara Nussbaum Zentrum haben die Forderungen des Gremiums „absolut nachvollziehbar, stringent und dem Gegenstand vollkommen angemessen" gefunden. Sie haben zudem ruangrupa und das Artistic Team beschuldigt, „Antisemitismus zuzulassen und nachhaltig zu befördern".[120] Die *Tokyo Reels*-Filme liefen bis Ende der documenta ununterbrochen weiter.

3.3. Guernica Gaza

Das palästinensische Kollektiv The Question of Funding, das sich auf Einladung von ruangrupa an der documenta fifteen beteiligte, bezog wiederum das Kollektiv Eltiqa Group for Contemporary Art aus Gaza ein. Zu Eltiqas Beiträgen gehören fünf Werke aus der Serie *Guernica Gaza*, bestehend aus über dreißig Digitaldrucken, die Mohammed Al Hawajri (geb. 1976 in Gaza),

119 Siehe: https://e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from- lumbung - community.

120 Wir sind auch wütend, wir sind auch traurig, wir sind auch müde, wir stehen zusammen: https://sara-nussbaum-zentrum.de/statement-documenta-22-09-13/.

ein Gründungsmitglied von Eltiqa, zwischen 2010 und 2013 schuf. Dieser Zyklus entstand als Reaktion auf den anhaltenden Militärkonflikt zwischen Israel und Gaza und vor allem (aber nicht ausschließlich) auf die Ereignisse von Dezember 2008 bis Januar 2009, als Israel Gaza bombardierte und Bodentruppen dorthin entsandte.

Die fünf ausgestellten Werke sind Collagen, die mit Photoshop bearbeitete Aufnahmen aus Israel/Palästina mit bekannten Gemälden westlicher Künstler kombinieren (zwei von Millet, jeweils eins von Delacroix, van Gogh und Chagall). Sie verwenden also eine gemeinsame Technik, berühmte Kunstwerke der europäischen Tradition zu überarbeiten, um Ereignisse der Gegenwart zu kommentieren, in diesem Fall den Nahostkonflikt. Das auf Chagalls Gemälde basierende Werk stellt die Sperrmauer zur West Bank in den Vordergrund, und die anderen vier ausgestellten Bilder zeigen israelische Truppen, die bäuerliche und urbane Zivilpersonen bedrohen, gegen sie vorrücken oder sie bombardieren. Sie verweisen offenkundig vor allem auf den Gazakrieg und der Titel des Zyklus – *Guernica Gaza* – vermittelt die Vorstellung von einer friedfertigen, unbewaffneten Zivilbevölkerung, die von einer übermächtigen Militärmacht angegriffen wird.

Der Hinweis auf „Guernica" hat die meiste Kritik an der Installation ausgelöst. Offensichtlich bezieht er sich sowohl auf ein historisches Ereignis als auch auf ein Picasso-Gemälde mit Symbolcharakter. Das historische Ereignis war der Angriff auf die baskische Stadt Guernica am 26. April 1937, einem Markttag: Die nationalsozialistische „Legion Condor" bombardierte wiederholt den Ort – in dem sich überwiegend Frauen und Kinder befanden, da die meisten Männer für die Spanische Republik kämpften – und tötete oder verwundete ein Drittel der wehrlosen Bevölkerung. Wenn sich „Guernica" im Titel dieses Zyklus in erster Linie auf dieses spezifische historische Ereignis bezieht – wie viele Kritiker*innen behauptet haben –, dann setzt das Werk die Israelischen Verteidigungsstreitkräfte mit den Nazi-Truppen gleich; in diesem Fall kann *Guernica Gaza* als antisemitisches Werk gelten.

Aber „Guernica" verweist auch auf das Picasso-Gemälde. Obwohl er von dem Angriff auf die baskische Stadt inspiriert war, bezog Picasso keine expliziten visuellen Hinweise auf die Ereignisse im April 1937 in das Werk ein; er stellte keine faschistischen Aggressoren dar, lediglich die Opfer.[121] Daher wurde das Gemälde im Laufe der folgenden Jahrzehnte als ikonisches Werk gesehen, das die Barbarei des Krieges darstellt, wie die Zivilbevölkerung ihn erlebt. Wahrscheinlich sind sich die meisten Betrachter*innen, die heutzutage Reproduktionen dieses Gemäldes sehen, der historischen Umstände, auf die es sich bezieht – des Nazi-Angriffs auf die baskische Zivilbevölkerung –, gar nicht mehr bewusst. Wenn also „Guernica" im Titel des Zyklus sich auf Picassos Werk als einer verallgemeinerten Stellungnahme gegen den Krieg bezieht, die die historische Besonderheit mittlerweile transzendiert, dann nehmen durchschnittliche Betrachter*innen ihn nicht unbedingt als antisemitisch wahr.

121 Arnheim, Rudolf (1962): The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica. Berkeley, S. 19ff; dt.: Picassos Guernica (1964): Entstehung eines Bildes, München, S. 24ff.

Selbst wenn wir Picassos *Guernica* als allgemeines Symbol für einen massiven Militärangriff auf eine unbewaffnete Zivilbevölkerung (und nicht für ein spezifisches historisches Ereignis) akzeptieren, ist der Guernica-Gaza-Vergleich durch die Tatsache diskreditiert, dass Gaza nicht „unbewaffnet" ist. Bis zum Sommer 2008 wurden von Gaza aus allmonatlich Hunderte Raketen auf Israel abgefeuert, bis beide Seiten sich auf eine Waffenruhe einigten. Aber Anfang November zerstörte Israel einen geheimen grenzüberschreitenden Tunnel, der von Gaza aus gegraben worden war, und die Hamas nahm die Raketenangriffe wieder auf; das gipfelte im Dezember 2008 in einem dreiwöchigen israelischen Einmarsch in Gaza, der bis Januar 2009 dauerte. Ungeachtet der Frage, wem an dieser letzten Runde eines Konflikts, der seit mehreren Jahren andauerte, letztlich die Schuld zuzuweisen ist, lässt sich nicht behaupten, Gaza sei unbewaffnet gewesen, wie es die Bilder von *Guernica Gaza* unterstellen. Tatsächlich wurden im Laufe des Konflikts gut sechshundert Raketen von Gaza auf Israel abgefeuert. Da es sich dabei nicht um Lenkraketen handelte und sie somit nicht ausschließlich gegen militärische Ziele gerichtet werden konnten, trafen sie unweigerlich zivile Gebiete und töteten oder verletzten israelische (und manchmal auch gazanische) Zivilpersonen.

Man muss in diesen Fragen nicht Partei ergreifen um zu erkennen, dass Gaza nicht Guernica ist, das heißt, dass es in Gaza nicht ausschließlich wehrlose Zivilisten und Zivilistinnen gibt (wie es in Guernica der Fall war). Die Hamas ist eine hochgerüstete Terrororganisation, die vom Iran, von Katar und von anderen Förderern unterstützt wird; daher wurde sie nicht nur von Israel, sondern unter anderem auch von der Europäischen Union, dem Vereinigten Königreich, den Vereinigten Staaten und Kanada als terroristische Vereinigung eingestuft. Was ihre Ziele angeht, erhebt die Hamas zudem Anspruch auf das gesamte israelische Territorium für einen palästinensischen Staat und fordert öffentlich die Vernichtung des jüdischen Staates. Ideologisch wurzeln die militärischen und terroristischen Aktivitäten der Hamas in einer islamisch-fundamentalistischen Sicht des Antisemitismus (z. B. verweist die Hamas auf die „Protokolle der Weisen von Zion", propagiert klassische antisemitische Verleumdungen und Stereotypen und feiert die frühere und gegenwärtige Tötung von Juden innerhalb und außerhalb Israels).

Befassen wir uns nun mit den fünf ausgestellten Bildern, beginnend mit den beiden, die auf Gemälden von Jean-François Millet basieren, *Pause for a nap* und *Harvesters Resting* (Abb. 3.26 und 3.27).

Abb. 3.26: Mohammad Al Hawajri, „Pause for a nap“, basierend auf „Mittagsrast“ von J.-F. Millet von 1865. https://issuu.com/hawajri/docs/guernica_-_gaza_2010-2013

Abb. 3.27: Mohammad Al Hawajri, „Harvesters Resting“, basierend auf „Erntearbeiter bei der Rast (Ruth und Boas)“ von J.-F. Millet. https://issuu.com/hawajri/docs/guernica_-_gaza_2010-2013

Wie viele Filmbeiträge in *Tokyo Reels* stellen auch diese Bilder Palästinenser*innen (in Millets Original: Bauern und Bäuerinnen) als friedliches Bauernvolk dar, dessen Alltag vom Eindringen bewaffneter Israelis abrupt gestört wird. Bei den Abbildungen israelischer Soldat*innen handelt es sich um Archivfotos, nicht um Karikaturen. Daher wirken die Werke auf den ersten Blick insofern nicht antisemitisch, als sie Juden und Jüdinnen nicht visuell stereotypieren und dämonisieren. Aber ebenso wie andere auf der documenta fifteen gezeigten Werke verbreiten sie die manichäische Vorstellung, Juden und Jüdinnen seien zutiefst böse und ihre Opfer durch und durch unschuldig. Zur Verteidigung des Zyklus „Guernica Gaza“ behaupten manche, er sei zwar antizionistisch, aber nicht antisemitisch; allerdings setzt ein Bild dieser Serie (das nicht für die documenta fifteen ausgewählt wurde) die Israelischen Verteidigungsstreitkräfte mit Juden und Jüdinnen gleich. Es ist ebenfalls die überarbeitete Version eines Millet-Gemäldes, nämlich des „Angelusläutens“ (Abb. 3.28).

Abb. 3.28: Mohammad Al Hawajri, „Angelus“, basierend auf „Angelusläuten“ von J.-F. Millet, 1859. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1040878022603998&set=a.1040877585937375

Auf dem Zaun steht „Love Palestine“ (auf Englisch) und „Sie werden Juden stoppen“ (auf Russisch). Der letzte Satz zeigt, dass sich die Feindseligkeit speziell gegen Juden richtet, obwohl sie nicht die einzigen Einwohner*innen Israels sind und in den Israelischen Verteidigungsstreitkräften auch Drus*innen, Beduin*innen und andere Araber*innen dienen.

Das Bild *Harvesters Resting* wirft noch andere beunruhigende Fragen auf. Millet gab dem Werk ursprünglich den Titel *Ruth und Boas* (Abb. 3.29).

Abb. 3.29: Jean-François Millet, „Erntearbeiter bei der Rast (Ruth und Boas)“, 1853. Museum of Fine Arts, Boston

Links sehen wir Ruth, eine arme Moabiterin bei der Nachlese auf den Feldern der Israeliten; neben ihr steht Boas, der seinen jüdischen Landsleuten erklärt, dass ihr erlaubt sei, unter ihnen zu verweilen und Ähren zu lesen (obwohl sie einem feindlichen Volk angehört). Aber in Al Hawajris Version sind die beiden biblischen Figuren durch israelische Soldat*innen ersetzt, die sich hinter einer Barriere darauf vorbereiten, die unbewaffneten Bauern und Bäuerinnen bei ihrer Rast anzugreifen. Was bedeutet diese Auswechslung? Es ist wichtig, sich die Bedeutung von Ruth und Boas in der biblischen Tradition klarzumachen: Sie sind die Urgroßeltern von König David. Das Christentum betrachtet sie auch als Vorfahren Jesu; tatsächlich ereignete sich die dargestellte Episode bei Bethlehem (Rut 2).

Völlig unverhohlen tilgt Al Hawajri aus dem Bild zwei biblische Figuren, die in der Gegend heimisch waren und von denen eine (Boas) Jude war; er ersetzt sie durch Figuren, die als ausländische Eindringlinge ohne Verbindung zum Land dargestellt sind. In dieser Lesart unterstellt das Bild (wie auch andere des Zyklus), dass Israel auf fremdem Boden gegen die einheimische Bevölkerung vorgeht. Darin liegt eine besondere Ironie, da die rastenden Erntearbeiter*innen in Millets *Ruth und Boas* jüdische Feldarbeiter*innen darstellen – dennoch verwandelt Al Hawajri sie (implizit) in Palästinenser*innen. Indem er Ruth und Boas entfernt, tilgt er auch eine biblische Erzählung, die der antizionistischen Propaganda widerspricht: Während diese häufig behauptet, Israel sei ein „rassistischer" Staat, der nichtjüdischen Menschen feindselig gegenüberstehe, zeigt die Geschichte von Ruth und Boas, dass das Judentum Fremde willkommen heißt. Tatsächlich begründeten ihre Nachkommen das wohl bedeutendste Geschlecht der hebräischen Bibel.

Wie die beiden auf Millet-Gemälden basierenden Werke zeigt auch *Family of Farmers*, das auf einer Vorlage von van Gogh beruht, Bäuerinnen und Bauern – aber die Fotomontage versetzt sie in eine urbane Umgebung, die Luftangriffen ausgesetzt ist (Abb. 3.30).

Abb. 3.30: Mohammad Al Hawajri, „Family of Farmers", basierend auf „Die Kartoffelesser" von Vincent van Gogh. https://issuu.com/hawajri/docs/guernica_-_gaza_2010-2013

In diesem Digitaldruck hat Hawajri die Figuren, die er van Goghs Gemälde *Die Kartoffelesser* (Abb. 3.31) entnommen hat, voneinander getrennt: Drei sitzen am linken Bildrand und eine am rechten Bildrand.

Abb. 3.31: Vincent van Gogh, „Die Kartoffelesser", 1885. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Dazwischen hat er das Foto einer urbanen Gegend montiert, auf dem ein Gebäude von einer Bombe getroffen wird, und eine digital bearbeitete und umgestaltete Version der zweiten Figur von rechts aus van Goghs Bild eingefügt. Diese überzogen langgestreckte Gestalt liegt am unteren Bildrand, die drei Figuren zur Linken halten ihre Füße, während ihr Kopf auf dem Schoß der Frau zur Rechten liegt. Wir sollen wohl unmittelbar annehmen, dass der Mann bei einem israelischen Luftangriff verwundet wurde. Aber die Szene erinnert auch an die Beweinung Christi und die Pietà (in der Verwandte und Apostel am Leichnam Jesu trauern oder Maria seinen Leichnam in den Armen hält). Ein Kritiker argumentierte, dieses Bild sei insofern antisemitisch, als es den Topos der Juden als Mörder Christi heraufbeschwöre.[122] Aber ebenso wie „Guernica" – das sich entweder auf die Nazi-Gräuel von 1937 oder auf das ikonische Picasso-Gemälde beziehen kann, das zu einem universellen Sinnbild für die Barbarei des Krieges geworden ist – sind auch die Beweinung Christi und die Pietà Motive, die in moderner Zeit aus dem streng religiösen Kontext herausgelöst wurden und als Darstellung säkularer Trauerformen genutzt werden, vor allem bei Monumenten zu Ehren von im Kampf gefallenen Soldat*innen. Somit liegen sowohl „Guernica" im Titel des Zyklus als auch die christlichen Motive in *Family of Farmers* in einer Grauzone irgendwo zwischen unverhohlenem Antisemitismus und allgemeineren Stellungnahmen gegen die Barbarei des Krieges. Beide Lesarten sind möglich – und möglicherweise war diese Zweideutigkeit intendiert.

122 Mertin, Andreas (2022): Woran erkennt man, dass das Kunstwerk antisemitisch ist? Nach der documenta fifteen: Eine Spurensuche. In: Tà katoptrizómena, 139: https://www.theomag.de/139/am766.htm.

Ebenso wie die *Family of Farmers* zeigt auch der Digitaldruck *Liberty Leading the People*, der auf Eugène Delacroix' ikonischem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* basiert, die Auswirkungen von Luftangriffen auf eine Stadt (Abb. 3.32).

Abb. 3.32: Mohammad Al Hawajri, „Liberty Leading the People", basierend auf „Die Freiheit führt das Volk" von Eugène Delacroix, 1830. https://issuu.com/hawajri/docs/guernica_-_gaza_2010-2013

Dieses Werk verwendet Fotos von Palästinenser*innen. Die Menschen im linken Bildteil demonstrieren, die am rechten Bildrand flüchten; die am unteren Bildrand sind tot. Obwohl das Werk ein symbolischer Aufruf zum Widerstand zu sein scheint, ist keiner der Palästinenser*innen bewaffnet: Lediglich Delacroix' allegorische Figur der Freiheit, nun in palästinensischem Gewand und eine palästinensische Flagge schwenkend, hält ein Gewehr. Somit werden auch hier ausschließlich Israelis gezeigt, die Gewalt ausüben (repräsentiert durch die Kampfflugzeuge am Himmel). Zudem sind alle Flüchtenden und einige der Leichen Kinder – ein Widerhall der „Kindermörder"-Trope, die in der antisemitischen Rhetorik eine lange Tradition hat und bereits in einigen Filmbeiträgen der Sammlung *Tokyo Reels* zu finden war.

Above City (sic: So lautete der Titel in der Objektbeschriftung auf der documenta fifteen), ein fünftes Werk aus dem Zyklus *Guernica Gaza*, basiert auf Marc Chagalls Gemälde *Über der Stadt* (Abb. 3.33).

Abb. 3.33: Mohammad Al Hawajri, „Above City“, basierend auf „Über der Stadt“ von Marc Chagall, 1918. https://issuu.com/hawajri/docs/guernica_-_gaza_2010-2013

Chagall war der einzige jüdische Künstler, der auf der ersten Documenta 1955 ausgestellt wurde – und möglicherweise war er auch auf der documenta fifteen der einzige. Allem Anschein nach lassen sich keine anderen Werke auf der ganzen documenta fifteen jüdischen Künstlern oder Künstlerinnen zuordnen; ruangrupa erklärte zwar, es seien einige beteiligt gewesen, behauptete aber, sie hätten nicht als solche erkennbar sein wollen. *Above [the] City* greift auf ein Gemälde Chagalls von 1918 zurück – nur sehen wir hier das Paar aus dem Originalgemälde über zwei Städten schweben: Links ist Chagalls russische Stadt zu sehen, rechts das Foto einer palästinensischen Stadt. Beide sind von der Sperrmauer zwischen Israel und Palästina in der West Bank umgeben (somit weitet das Werk den Gaza-Fokus auf ganz Israel und Palästina aus). Eine mögliche Lesart des Werks ist: Ebenso wie Juden und Jüdinnen im frühmodernen Europa gezwungen waren, hinter Ghettomauern zu leben, und später im Russischen Reich auf den Ansiedlungsrayon beschränkt waren, werden Palästinenser*innen heute durch Mauern abgeschottet. Daher sollte man für eingeschlossene Palästinenser*innen ebenso viel Mitgefühl aufbringen wie für die ghettoisierten Juden – und ihren Wunsch unterstützen, solche Barrieren zu überfliegen und zu überwinden.

Dieses Werk ist jedoch problematischer, als es auf den ersten Blick erscheint, wenn man den Kontext der jüngsten Vergangenheit berücksichtigt. *Above [the] City* stellt die Sperranlage als Instrument israelischer Unterdrückung dar. Das Bild enthält keinerlei Hinweis darauf, dass Israel sie als Reaktion auf die terroristische Infiltration des jüdischen Staates errichtete, die während der zweiten Intifada zu zahlreichen Selbstmordanschlägen und anderen Angriffen auf israelische Zivilpersonen führte. Diese Anschläge wurden von Organisationen verübt, die einen unverhohlenen Antisemitismus vertreten (Hamas, Islamischer Dschihad in Palästina, PFLP, Al-Aqsa-Märtyrerbrigaden/Fatah). Damit betreibt das Werk eine Täter-Opfer-Umkehr,

indem es andeutet, dass die einst ghettoisierten Juden nun Palästinenser*innen grundlos durch Mauern abschotten.

Guernica Gaza ist nicht so unverhohlen antisemitisch wie manche anderen Werke, die auf der documenta fifteen gezeigt wurden. Es verwendet keine explizit antisemitische Bildersprache. Der Titel des Zyklus ist zweideutig: Falls „Guernica" das israelische Militär mit der Bombardierung Guernicas durch die Nazis 1937 gleichsetzen sollte, wäre es antisemitisch; verweist der Titel jedoch auf Picassos ikonisches Antikriegswerk, dessen Berühmtheit über seinen historischen Bezug hinausreicht, ist er nicht zwangsläufig antisemitisch. Ebenso würden die Motive der Beweinung Christi und der Pietà in *Family of Farmers*, wenn man sie streng als Hinweis auf Jesus auslegt, israelische Piloten mit Christusmördern gleichsetzen und damit eines der virulentesten antisemitischen Topoi vermitteln; aber da diese Themen auch in modernen säkularen Werken verwendet werden, um Kriegstote zu betrauern, wäre dieser Hinweis in diesem Fall nicht antisemitisch. Der Zyklus ist jedoch insofern antisemitisch, als er die historischen jüdischen Verbindungen zum Land Israel leugnet (indem er Ruth und Boas tilgt). Er verstärkt zudem die einseitige Darstellung des israelisch/palästinensischen Konflikts auf der documenta fifteen, in der Israelis die alleinigen Aggressoren und Palästinenser*innen friedliche, unschuldige Opfer sind; dabei verwendet er antisemitische Tropen wie „Kindermörder" und antisemitische rhetorische Mittel wie die Täter-Opfer-Umkehr.

3.4. Archives des luttes des femmes en Algérie

Die Archives des luttes des femmes en Algérie sind ein Kollektiv aus Doktorand*innen und Archivar*innen, das Dokumente der algerischen Frauenbewegung sammelt und digital zur Verfügung stellt.[123] Auf der documenta fifteen präsentierte die Gruppe im Rahmen der *Fridskul* („Fridericianum als Schule") Videos und Fotos sowie Reproduktionen von Zeitschriften und Broschüren aus den Jahren 1988–1993. Unter diesen Materialien befindet sich eine Ausgabe der von der Gruppe Atelier de réflexion sur les femmes algeriennes (ARFA) herausgegebenen Zeitschrift *Présence de femmes* von 1988 mit einem Palästina-Schwerpunkt. In dieser Ausgabe wird unter dem Titel „Es schlägt die Stunde der Rückkehr" der israelisch-palästinensische Konflikt im Kontext der ersten Intifada, also des gewaltsamen Protests der Palästinenser*innen und des Ausrufs des Palästinensischen Staates durch den Palästinensischen Nationalrat der PLO im algerischen Exil, thematisiert. Neben Texten enthält das Heft auch Illustrationen und Karikaturen, Fotografien und Karten.

Am 27. Juli 2022 wurde bekannt, dass sich Besucher*innen der documenta über Zeichnungen der Künstler Burhan Karkutli und Naji al-Ali in der Ausgabe von *Présence de femmes* beschwert

123 Vgl. Archives des luttes des femmes en Algérie (2022): Kontextualisierung der Arbeit von Archives des luttes des femmes en Algérie und des historischen Materials aus dem Jahr 1988: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/08/Einordnung_Archives-des-Femmes_DE.pdf.

hatten. Sie empfanden die Zeichnungen als antisemitisch.[124] Die Reproduktion der Zeitschrift war daraufhin für kurze Zeit aus der Ausstellung entfernt worden, während die beanstandeten Zeichnungen strafrechtlich geprüft wurden. Nachdem keine strafrechtlichen Verstöße festgestellt worden waren, wurde die Zeitschriftenausgabe wieder in den Räumlichkeiten des Fridericianums ausgestellt. In Reaktion auf die anhaltende öffentliche Debatte wurde im August 2022 eine Kontextualisierung des Hefts auf der documenta ausgelegt, die von Archives des luttes des femmes en Algérie angefertigt worden war. Im Folgenden werden die Zeichnungen von Burhan Karkutli und Naji al-Ali analysiert und ihre Bildsprache in den politischen Kontext ihrer Entstehung gesetzt.

Burhan Karkutli (1932-2003) war ein deutsch-syrischer Grafiker, der seit den 1970er Jahren in Deutschland lebte und sich in seinen Werken immer wieder mit der Situation der Palästinenser*innen auseinandersetze und sie in einem an der traditionellen arabischen Ästhetik orientierten Stil zeichnete.[125] Ein häufiges Motiv seiner Arbeiten sind propagandistische Darstellungen seiner Figuren als bewaffnete Widerstandskämpfer*innen gegen die israelische Besatzung. Die auf der documenta gezeigten Zeichnungen von Karkutli stammen ursprünglich aus der Kurzgeschichtensammlung *Die Kinder von Ghassan Kanafani* von Ghassan Kanafani. Kanafani war ein bekannter palästinensischer Schriftsteller und führendes Mitglied der Terror-Organisation Volksfront zur Befreiung Palästinas (PFLP), die unter anderem für den Anschlag auf den Flughafen Lod verantwortlich war, bei dem 26 Menschen ermordet wurden.[126]

Die Geschichten und Buchillustrationen beziehen sich auf die Zeit des Israelischen Unabhängigkeitskriegs (1947-1949) aus der Perspektive eines Kindes. Mit sieben aufeinanderfolgenden Zeichnungen wird dargestellt, wie ein jüngeres und ein älteres Kind von israelischen Soldaten beziehungsweise Angehörigen einer jüdischen, paramilitärischen Gruppe[127] bedroht werden. Das jüngere Kind wird dabei gezwungen, einem Tötungsakt zuzusehen und mit seiner Familie aus dem Gebiet des britischen Mandatsgebiets Palästina zu fliehen. Wenngleich in der Kontextualisierung des Archives darauf hingewiesen wird, dass die Zeichnungen aus zwei verschiedenen Kurzgeschichten stammen,[128] ergibt sich aus den sieben aufeinanderfolgenden Zeichnungen auf den Seiten 60-66 der Ausgabe von *Présence de femmes* ein narrativ geschlossener Erzählzusammenhang.

---

124 Jüdische Allgemeine (2022): Hakennase, Armeehelm und Davidstern. Weitere antisemitische Motive aufgetaucht – sie wurden in einer faksimilierten Broschüre im Museum Fridericianum entdeckt, 27.07.2022: https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/hakennase-armeehelm-und-davidstern/?q=archives%20des%20femmes.

125 Maasri, Zeina (2020): Cosmopolitan Radicalism: The Visual Politics of Beirut's Global Sixties. Cambridge: Cambridge University Press, S. 192 ff.

126 Siehe dazu auch oben Abschnitt 3.2. Als Vergeltung für den Anschlag wurde Kanafani am 08.07.1972 vom israelischen Auslandsgeheimdienst Mossad mit einer Autobombe getötet.

127 Von israelischen Soldaten kann erst nach der Unabhängigkeitserklärung Israels am 15.05.1948 gesprochen werden. Bewaffnete Konflikte zwischen zionistischen und arabischen Milizen waren aber bereits 1947 ausgebrochen.

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

Eben dieser Erzählzusammenhang ist ausschlaggebend dafür, die Zeichnungen dem Problembereich des israelbezogenen Antisemitismus zuzurechnen. Die in der öffentlichen Wahrnehmung ebenfalls kritisierten bildsprachlichen Elemente wie die entmenschlichende Darstellung israelischer Soldat*innen beziehungsweise „zionistischer Milizen“ als Maschinenwesen erscheint zumindest nicht eindeutig auf visuelle antisemitische Codes zu verweisen, obwohl sie der Logik antisemitischer Dämonisierung (wie im Kapitel 2 dargestellt) entsprechen. Die Darstellung von Soldat*innen als herzlose Tötungsmaschinen ist ein etabliertes Motiv ohne spezifische antisemitische Anklänge. Konkret erinnert die von Karkutli für die Soldatenfiguren gewählte Ästhetik an die grotesken, durch zahlreiche Prothesen entstellten Veteranen in Otto Dix’ Radierungen und Gemälden der Zwanziger Jahre sowie auch an Darstellungen von George Grosz.

Der durch die sequenzielle Anordnung einzelner Zeichnungen hergestellte Erzählzusammenhang verweist auf den Israelischen Unabhängigkeitskrieg von 1947 bis 1949. Das Thema der Zeichnungen ist die in Kriegshandlungen eingebettete Flucht und Vertreibung von bis zu 700.000 Palästinenser*innen (bezeichnet als „Nakba“ – Katastrophe). Unklar bleibt hingegen, ob die israelische Armee oder Angehörige zionistischer paramilitärischer Einheiten dargestellt werden, der Davidstern auf den Helmen kennzeichnet in beiden Fällen jüdische Soldat*innen als Aggressor*innen.

Abb. 3.34–3.38: Fünf der sieben Illustrationen Burhan Karkutlis in Ghassan Kanafani „Die Kinder von Ghassan Kanafani“. Aus: „Présence de femmes“, Algier 1988, S. 60, 61, 63, 64, 66. Fotos: Julia Bernstein

In dem von Karkutlis Zeichnungen entworfenen Narrativ führen die Handlungen dieser Aggressor*innen dazu, dass eine Familie ihre Heimat verlässt und sich die als Opfer eingeführten Charaktere des Vaters und des Sohnes zu „Widerstandskämpfern“ transformieren. Der

Kunsthistorikerin Zeina Maasri zufolge ist dieser Wandlungsprozess das zentrale Thema von Karkutlis Illustrationen der Kurzgeschichten:

> Karkutli's drawings arm subjects who populate the pages of the book, young girls and boys and their family, with the power of dignified rage. Faces are defiant; bodies stand firm. The old look determinedly ahead with stern anger; the young confront the reader with a glimpse of innocence in their large wondering eyes. Their Palestinian identity is indicated in peasant symbols, embroidered clothes and *kufiya*.[129]

Wesentlich ist dabei, dass die besagten Bilder Akteure zeigen, die in ihrer Ermächtigung wandlungsfähig sind und sich für den bewaffneten Kampf gegen die objektivierten, maschinenartigen Soldaten entscheiden. Das letzte Bild zeigt zudem die Zielrichtung der als Widerstand gerahmten Gewalt: Eine mit dem typischen Muster der *Kufiya* unterlegte Karte des britischen Mandatsgebiets Palästina ohne Israel. Der Widerstand richtet sich, auf diese Weise bebildert, gegen den jüdischen Staat samt seiner Bevölkerung. Der Erzählzusammenhang mündet also in der Delegitimierung Israels, die nach den IHRA-Kriterien als antisemitisch klassifiziert wird. Auch basierend auf der JDA-Definition lässt sich der antisemitische Gehalt dieser Delegitimierung begründen, wird Jüdinnen und Juden doch zweifelsfrei das Recht abgesprochen, „im Staat Israel, kollektiv und individuell gemäß dem Gleichheitsgrundsatz zu leben".

Diese Delegitimierung Israels ist ein allgemeineres Motiv der ausgestellten Broschüre, das nicht auf Karkutlis Illustrationen beschränkt ist. So findet sich in der Broschüre beispielsweise auch eine Landkarte, die den israelisch-palästinensischen Konflikt rahmen und palästinensische Gebietsansprüche begründen sollen.

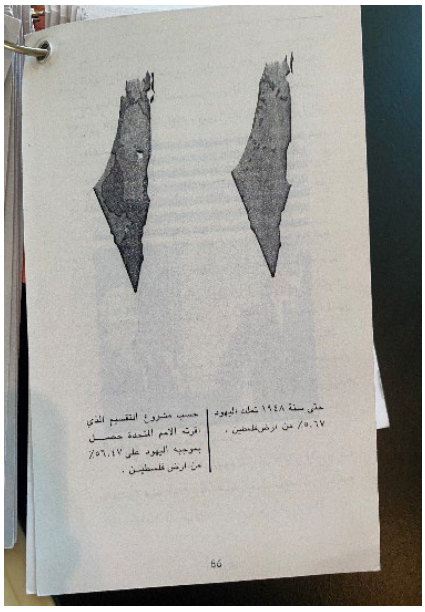

Abb. 3.39: Details aus „Présence de femmes", Algier 1988, S. 86. Foto: Julia Bernstein

129 Maasri, Zeina (2020). Cosmopolitan Radicalism: The Visual Politics of Beirut's Global Sixties. Cambridge: Cambridge University Press, S. 236.

Die obenstehende Karte (Abb. 3.39) ist wie folgt beschriftet: „Bis zum Jahr 1948 haben die Juden nur 5,66 Prozent von Palästina besessen! Die Teilung hat ihnen 56, 47 Prozent gegeben.“ Die Karte verweist damit auf den UN-Teilungsplan von 1947, der 56,47 Prozent des Mandatsgebiets Palästina (ohne Transjordanien) für den jüdischen Staat vorsah. Diese Angabe zeichnet ein tendenziöses Bild der historischen Situation in den Jahren 1947/1948. Weder Jüdinnen und Juden noch Araber*innen haben im britischen Mandatsgebiet (bis 1948) über Teile von Palästina geherrscht. Jüdinnen und Juden und Araber*innen galten gleichermaßen als Palästinenser*innen und haben im britischen Mandatsgebiet in bestimmten Gebieten gelebt und Grundbesitz gehalten. Die Aussage, Jüdinnen und Juden hätten bis 1948 nur „5,66 Prozent von Palästina besessen“, mag die Summe des Grundbesitzes jüdischer Bürger*innen des Mandatsgebiets korrekt wiedergeben, aber das bedeutet nicht, dass die arabische Bevölkerung über die restlichen 94,34 Prozent der Gebiete geherrscht und diese im Zuge der Staatsgründung beziehungsweise des hier nicht genannten Angriffskriegs verloren hätte.

Naji al-Ali (1938-1987) war ein äußerst produktiver palästinensischer Karikaturist und Schöpfer der nationalen Allegorie „Handala“. Im Gegensatz zu Karkutlis Zeichnungen enthalten die von ihm in der Broschüre veröffentlichten Karikaturen eindeutig visuelle Codes des Antisemitismus (Stereotypisierung und Dämonisierung).

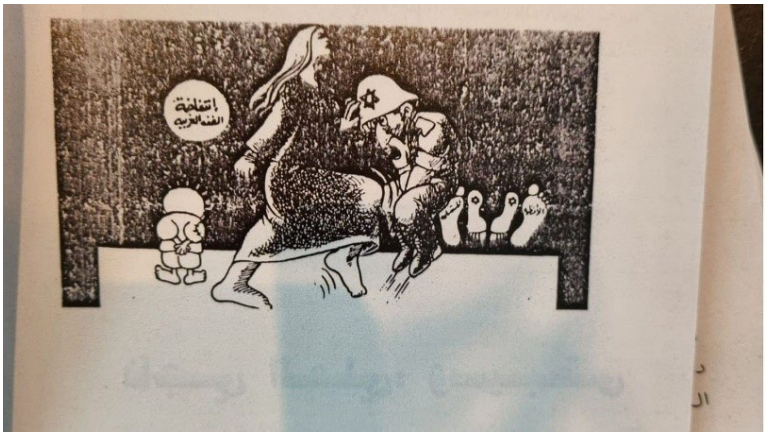

Abb. 3.40 und 3.41: Karikaturen von Naji al-Ali aus „Présence de femmes“, Algier 1988, S 42. Fotos: Julia Bernstein (3.40) ; twitter.com/WerteInitiative (3.41)

In der oben abgebildeten Karikatur, die aus den 1970er oder den frühen 1980er-Jahren stammt, tritt eine Palästinenserin einem als Juden gekennzeichneten israelischen Soldaten in den Schritt. Der israelische Soldat ist mit einem Davidstern auf seinem Helm markiert. Zudem wird die Soldatenfigur mittels traditioneller antisemitischer Stereotype als Jude ausgewiesen. Als visuelle Codes des Antisemitismus dienen physiognomische Merkmale wie Hakennase, schwächlich-effeminierte Statur und eine (hier als Reaktion auf den Tritt) gekrümmte Haltung.

Der Soldat steht dabei nicht nur exemplarisch für das israelische Militär, sondern repräsentativ für Jüdinnen und Juden und für die ihnen attribuierte Wesenhaftigkeit. Denn er wird gerade über antisemitische Merkmalszuschreibungen als Jude stereotypisiert und auf diese Weise verächtlich gemacht. Diese Form der visuellen Darstellung evoziert Emotionen und weckt

„alte“ antisemitische Muster, die eine Ablehnung beziehungsweise spiegelbildlich dazu eine Solidarisierung aktivieren.

Abb. 3.42: Klebezettel, Deutschland um 1900.

Ein solches „altes“ Muster wird durch die Abbildung 3.42 (Deutschland um 1900) auf einem Klebezettel veranschaulicht. Auf dieser wird ein mittels Merkmalszuschreibungen stereotypisierter Jude verächtlich gemacht und von einem Deutschen aus dem Land herausgetreten.

Die den Soldaten attackierende Frau ruft „Intifada im Westjordanland“. Sie ist größer als er, hat im Gegensatz zu ihm eine aufrechte Haltung und eine kräftige Statur. Sie greift die „Besatzungsmacht“ an, indem sie den mit der typischen antisemitischen Bildsprache gezeichneten „Besatzungssoldat“ per Tritt entmachtet und aus dem Westjordanland hinausbefördert.

Abb. 3.43: Detail einer Karikatur von Naji al-Ali. Aus: „Présence de femmes“, Algier 1988, S 42. Foto: Julia Bernstein

Im Hintergrund des Geschehens lässt sich eine weitere Verwendung antisemitischer visueller Codes erkennen. Diese bezieht sich auf eine mit einem Davidstern an den Füßen gekennzeichnete Figur. Auf den Füßen der anderen Figur, die der Logik der Sache nach penetriert wird, steht für die Rezipientinnen und Rezipienten lesbar auf Arabisch: „Systeme der Kapitulation“. Der Kontextualisierung der Archives des luttes des femmes en Algérie zufolge wird damit die Kollaboration arabischer Staaten mit Israel versinnbildlicht. Im Sinnhorizont des als Kapitulation gerahmten Koitus mit den als penetrierenden Part symbolisierten jüdischen Staat findet ein Anschluss an tradierte (klassische) antisemitische Feindbilder statt. Dieses Feindbild der Verführung nichtjüdischer Frauen spielte in der nationalsozialistischen Propaganda eine

zentrale Rolle. Die sexualisierte Allegorie des Verhältnisses von Israel zu arabischen Staaten stabilisiert das Feindbild des jüdischen Staates. Das Verhältnis von „Gut“ und „Böse“ wird in der Sprache der Täterschaft und Entmachtung auf der einen sowie Opferschaft und Ermächtigung auf der anderen Seite erzählt.

Das gesamte Geschehen findet vor den Augen eines palästinensischen Kindes statt. Hierbei handelt es sich um die Handala-Figur, die Naji al-Ali als Allegorie für die palästinensische Identität geschaffen hat. Handala stellt laut al-Ali einen zehnjährigen Jungen dar, der im Zuge der „Nakba“ aus seiner Heimat vertrieben worden ist. Er wird erst dann älter, wenn er in sein Heimatland zurückkehren kann. Seine lumpenhafte Kleidung verweist auf den auf Dauer gestellten Zustand der Heimatlosigkeit und seinen Status als Opfer und Zeuge der israelischen Aggression. Handala wartet also auf seine „Rückkehr“ ins israelische Staatsgebiet, das als befreites Palästina anstelle des israelischen Staates entstehen soll. Damit steht diese Figur emblematisch für die Ansprüche von rund fünf Millionen Palästinenser*innen, die als Nachkommen der ursprünglich 700.000 Vertriebenen beziehungsweise Geflüchteten einen dauerhaften Flüchtlingsstatus reklamieren.

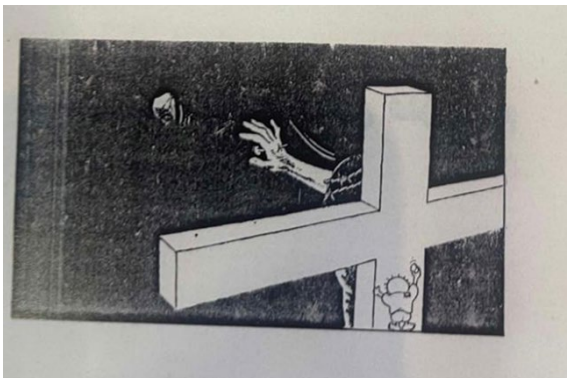

Abb. 3.44. Detail einer Karikatur Naji al-Alis aus Ali aus „Présence de femmes“, Algier 1988, S 42. Foto: Julia Bernstein

Die andere in der Broschüre abgebildete Karikatur von al-Ali zeigt den gekreuzigten Jesus, der einen Stein wirft. Hinter dem Kreuz tut es ihm die Handala-Figur gleich. Der Einsatz von Steinen als Waffe und Widerstandspraxis steht sinnbildlich für die erste Intifada. Die Figuren von Jesus und Handala handeln synchron, sie werfen den Stein in eine Richtung, wobei nicht zu erkennen ist, mit welchem Ziel.

a) Nach einer möglichen Lesart wird hier auf die christliche Gottesmordlegende angespielt, der zufolge die Kreuzigung Jüdinnen und Juden zugeschrieben wird. Diese Lesart setzt voraus, dass die Figuren von Jesus und Handala sich vereinen und die Steine auf Juden und Jüdinnen als Gottesmörder*innen werfen. Jesus würde der antisemitischen Legende nach den Stein gegen seine „Mörder*innen“ werfen; Handala würde diesem Narrativ nach den Stein auf Juden und Jüdinnen als Besatzer*innen werfen. Die Vergemeinschaftung zwischen Jesus und Handala verliefe in der synchronisierten Handlung als legitime Widerstandshandlung gegen einen gemeinsamen Feind.

b) Eine weitere Lesart deutet eine Vergemeinschaftung von Jesus und Handala an, die sich in der synchronisierten Widerstandspraxis für die gerechte Sache gegen einen unsichtbaren Aggressor einsetzen: den Staat Israel und/oder Repräsentant*innen des Staates. Jesus würde sich in dieser Lesart als Symbol universeller Unschuld und Gerechtigkeit der Sache der Palästinenser*innen annehmen und sich mit ihnen (symbolisiert durch Handala) gegen die Unterdrückung und Ungerechtigkeit wehren. Die Urheber*innen einer solchen Ungerechtigkeit werden nicht dargestellt, wobei über die Praxis palästinensischer Intifada-Kämpfer*innen, Steine zu werfen, sinnfällig ist, gegen wen sich die Steinwürfe richten. Gewalt gegen den jüdischen Staat und seine Repräsentant*innen wird hier also als legitime Widerstandspraxis glorifiziert, der sich Jesus als christliche Personifizierung des Opfers und der Nächstenliebe anschließt. Erweitert man diese Lesart um bestehende Mystifizierungen der Jesusfigur im palästinensischen Nationalbewusstsein, könnte Jesus gar als Palästinenser und Opfer israelischer Aggression dargestellt werden. Diese Lesart wird dadurch gestützt, dass al-Ali Jesus in verschiedenen Karikaturen als Palästinenser dargestellt hat.

Auf der Grundlage beider Lesarten sind keine visuellen antisemitischen Codes in der Zeichnung zu erkennen. Auch ist die dargestellte Handlung nicht eindeutig antisemitisch. Zwar greift die Zeichnung der ersten Interpretation zufolge auf das antisemitische Motiv des Gottesmords zurück, es ist aber auch eine andere plausible Lesart möglich, der zufolge es sich hier eher um einen klassischen Fall politischer Propaganda handelt, in der die Rollen von Gut und Böse klar verteilt sind und kein Raum für Ambivalenzen bleibt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Zeichnungen von Burhan Karkutli keine visuellen antisemitischen Codes enthalten. Ein antisemitischer Charakter ergibt sich vielmehr aus dem den jüdischen Staat delegitimierenden Erzählzusammenhang der Zeichnungen. Die Zeichnung mit dem getretenen Soldaten von Naji al-Ali operiert offensichtlich mit visuellen antisemitischen Codes, während seine Jesus-Zeichnung ohne auskommt und sich als „normale“ politische Propaganda deuten lässt. Für die abschließende Bewertung ist zudem der Kontext der Präsentation von zentraler Bedeutung. Auf der documenta fifteen wurden nicht die Künstler Burhan Karkutli und Naji al-Ali ausgestellt, sondern ein Archiv der algerischen Frauenbewegung, das eine Zeitschrift beinhaltet, die Zeichnungen der beiden Künstler enthält. Hier können die Besucher*innen den ausstellenden Künstler*innen beziehungsweise Archivar*innen eine größere Distanz zu den Aussagen der dargestellten Werke unterstellen und diese eher als historische Dokumente denn als politische Positionen mit einem authentischen Geltungsanspruch verstehen. Um aber so eine dokumentarische Distanz zu ermöglichen, ist eine Kontextualisierung der inkriminierten Darstellungen notwendig, die deren problematischen Gehalt nicht reproduziert.[130] Dies ist in diesem Fall auf mehreren Ebenen versäumt worden.

130 Siehe hierzu die in Kapitel 2.3 beschriebene Praxis bei den Black Archives auf der documenta fifteen.

Das Kollektiv ARFA hat die Bilder für die Palästina-Ausgabe der Zeitschrift *Présence de femmes* verarbeitet und um weiterführende Materialien (Fotografien, Karten und Abbildungen von Solidaritätsbekundungen) ergänzt. Die darin enthaltene antisemitische Bild(-Sprache) bei der Darstellung hochkomplexer, historischer Sachverhalte bleibt unkommentiert. Die Archives des luttes des femmes en Algérie dokumentieren diese Materialien und diese Praxis. Problematisch daran ist, dass dies ohne eine Kontextualisierung der als antisemitisch rekonstruierten Bildelemente stattgefunden hat. Dieses Moment hat nach der medialen Diskussion und mit der Bereitstellung einer Kontextualisierung an Bedeutung gewonnen. Die Prüfung durch die documenta und die Kontextualisierung der dokumentierten Werke durch die Archives sind grundsätzlich ebenso gefordert wie begrüßenswert.

Allerdings haben weder die Prüfung noch die Kontextualisierung der dokumentierten Werke das gehalten, was von ihnen mit Recht erwartet wurde: einen Kontext zum Antisemitismus herzustellen. Im Gegenteil erweckten Prüfung und Kontextualisierung den Eindruck, dass ihre Aufgabe eher in der Abwehr als in der ergebnisoffenen Diskussion der Antisemitismusvorwürfe bestand.[131] So ist in der Kontextualisierung der Archives etwa von „Missverständnissen [...] und irreführenden Gleichsetzungen", „unbegründeten und diffamierenden Antisemitismusvorwürfen" und einer „skandalhungrige[n] Berichterstattung" die Rede.[132] Eine Sprecherin der documenta fifteen ließ nach der strafrechtlichen Prüfung der als antisemitisch problematisierten Karikaturen verkünden:

> „Nach der Untersuchung gibt es zwar eine klare Bezugnahme auf den israelisch-palästinensischen Konflikt, aber keine Bebilderung von Juden ‚als solchen'."[133]

Damit wird auf die JDA-Definition Bezug genommen. Die Schlussfolgerung, dass es keine Bebilderung von Juden „als solchen" gebe, darf jedoch bezweifelt werden. Auf einer Karikatur lassen sich eindeutig antisemitische Codes erkennen, die Juden „als solche" stereotypisieren – ungeachtet dessen, dass es sich dabei um einen israelischen Soldaten handelt. Die Bebilderung von Juden „als solchen" lässt sich in diesem Fall nicht unterscheiden von der (antisemitisch konnotierten) Bebilderung israelischer Soldat*innen als Repräsentanten des Staates Israel. Dabei sind die Haltungen der Künstler*innen unerheblich – zentral ist der Rückgriff auf antisemitische Stereotype, den transportierten Gehalt der Bilder und ihre expliziten wie auch impliziten Botschaften.

Die Zeichnungen von Burhan Karkutli legitimieren über den Erzählzusammenhang Gewalt gegen Israel und Israelis und delegitimieren die Existenz des jüdischen Staats. In Kombination

131 So hat eine erste Kontextualisierung die Figuren in Karkutlis Zeichnung als Angehörige einer „jüdischen Miliz" ausgewiesen, erst in der Korrektur wurde dann von „zionistischer Miliz" gesprochen.

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

133 Das Zitat findet sich in zahlreichen Presseberichten vom 28.07.2022. Vgl. beispielsweise Süddeutsche Zeitung (2022): „So offenen Antisemitismus auf deutschem Boden, das hätte ich mir vor 2022 nicht vorstellen können", 28.07.2022: https://www.sueddeutsche.de/kultur/zentralrat-der-juden-documenta-abbruch-1.5629724.

mit den anderen Elementen der Broschüre (insbesondere der Karten) wirken sie also delegitimierend, überdies simplifizieren sie komplexe politische Zusammenhänge zugunsten einer Israel diskreditierenden Gut-Böse-Erzählung.

Problematisch ist also, dass plausible Interpretationen, die antisemitische Bildsprache und Botschaften diagnostizieren, nicht anerkannt, sondern zurückgewiesen wurden. So wurde die Kritik an der unkommentierten Zurschaustellung antisemitischer Zeichnungen als Fehlinterpretation abqualifiziert, wobei sich gleichzeitig davor verwahrt wurde, die Kritik an der israelischen Besatzung mit Antisemitismus gleichzusetzen. Durch diese Rahmung des Archivmaterials im Zusammenhang mit der öffentlich kommunizierten Kritik an antisemitischen Positionen wirkt die De-Thematisierung und Verneinung des antisemitischen Gehalts doppelt schwer, da die jüdischen Perspektiven auf ebenjene Archivmaterialien und vor allem die Positionen von Jüdinnen und Juden zur Kritik an der Kontextualisierung (erneut) nicht berücksichtigt wurden. Die Glorifizierung des bewaffneten Widerstands lässt die Perspektive jüdischer und israelischer Opfer außen vor.

***

Die Analyse von ausgewählten Beiträgen zur documenta fifteen in diesem Kapitel hat ergeben, dass einige Werke der vier hier analysierten Kollektive eindeutig antisemitische visuelle Codes aufweisen oder antisemitische Aussagen treffen. Eindeutige visuelle antisemitische Codes finden sich in *People's Justice* von Taring Padi und einer Zeichnung Naji al-Alis, die in den Archives des luttes des femmes en Algérie dokumentiert ist. Die Werke *Tokyo Reels*, *Guernica Gaza* und weitere Zeichnung und Landkarten in den Archives des luttes des femmes en Algérie können zudem plausibler Weise als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus interpretiert werden. Während dies allen Mitgliedern des Gremiums für *Tokyo Reels* völlig eindeutig scheint, sind die Einschätzungen bezüglich der Zeichnungen Burhan Karkutlis in den Archives und *Guernica Gazas* nicht ganz deckungsgleich. Wichtig anzumerken ist, dass die antizionistischen und antisemitischen Aussagen der Einzelwerke in ihrer ideologischen Gesamttendenz durch den Ausstellungskontext verstärkt wurden. Alle der zahlreichen Werke, die sich mit dem Nahen Osten beschäftigen, waren einseitig antiisraelisch; demnach wurden alle jüdischen Figuren als Missetäter, und nie als Opfer von Diskriminierung, Gewalt und Terror dargestellt. Die documenta fifteen fungierte als Echokammer für israelbezogenen Antisemitismus, und manchmal auch für Antisemitismus pur. Die gegenseitige Bekräftigung solcher Ansichten unter den vier Kollektiven hat demnach die Bedrohung der jüdischen Gemeinden in Deutschland verfestigt. Ihre Reaktionen darauf werden wir im folgenden Abschnitt darlegen.

4. Der Umgang mit Antisemitismus und jüdische Perspektiven

Zur Aufarbeitung der Antisemitismusvorfälle auf der documenta fifteen gehört auch eine Betrachtung des Umgangs mit Antisemitismusvorwürfen beziehungsweise antisemitischen Werken. An der Art des Umgangs lässt sich zum einen der Kenntnisstand über Antisemitismus ableiten, der bei unterschiedlichen Akteuren im Kontext der documenta (Geschäftsführung, Kurator*innen, Künstler*innen) in unterschiedlichem Maß vorhanden war. Zum anderen wird für die Betroffenen, Jüdinnen und Juden, daran deutlich, ob Antisemitismus wirklich ernst- und ob ihre Positionen und Wahrnehmungen in der Gesellschaft als relevant wahrgenommen werden.

Im Folgenden rekonstruieren wir zunächst die *wesentlichen* Ereignisse, die im Zusammenhang mit Antisemitismus und/oder Antisemitismusvorwürfen stehen, in vier Entwicklungsphasen. Wir zeichnen nach, wie sich Vorfälle und die Kritik von jüdischen Organisationen am Umgang mit den Vorfällen über die Zeit aufgebaut haben (4.1) und wie sich der Umgang mit Antisemitismus und/oder Antisemitismusvorwürfen aus Perspektive vieler Jüdinnen und Juden dargestellt hat (4.2). Jüdische Perspektiven umfassen in diesem Zusammenhang weder einen homogenen Erfahrungszusammenhang oder Deutungsrahmen noch soll mit ihnen eine normative oder politische Uniformität von Jüdinnen und Juden insinuiert werden. Sie beziehen sich in diesem Bericht auf bisher in den Medien veröffentlichte Stimmen unterschiedlicher jüdischer Organisationen, die ein Mandat zur Wahrung der Interessen ihrer Mitglieder und damit von Mehrheiten in den jüdischen Gemeinden Deutschlands vertreten sowie auf Forschungsbefunde zur Wahrnehmung des Antisemitismus aus jüdischen Perspektiven.[134] Empirische Forschungen zu der genauen Rezeption der documenta fifteen aus jüdischen Perspektiven stehen noch aus. Das Kapitel schließt mit einer Zusammenfassung der zentralen Dimensionen des Umgangs mit Antisemitismus (4.3).

4.1. Umgang mit Antisemitismusvorwürfen / Antisemitismus aus jüdischen Perspektiven

Der Umgang der documenta-Akteure mit Antisemitismusvorwürfen beziehungsweise mit antisemitischen Werken und die öffentliche Diskussion darüber lässt sich in vier Phasen gliedern, die einen deutlichen Rückgang von Vertrauen in den Aufarbeitungswillen der Geschäftsführungen und der künstlerischen Leitung nachzeichnen.

134 Selbstverständlich werden von Jüdinnen und Juden alle denkbaren Positionen zur documenta fifteen vertreten. Der Fokus auf jüdischen Organisationen dient als Auswahlkriterium, das eine gewisse Repräsentativität der dargestellten Positionen sichern soll. Wir sind uns bewusst, dass durch dieses Vorgehen eher linke jüdische Stimmen weniger gut eingefangen werden, da diese in repräsentativen Organisationen nicht sehr stark vertreten sind.

Phase 1 ist die Zeit vor der Ausstellung, in der Antisemitismusvorwürfe gegen die künstlerische Leitung erstmals aufkommen, die von dieser als rassistischer Angriff wahrgenommen werden, und sich ein Misstrauen zwischen der jüdischen Gemeinde und der documenta fifteen entwickelt. In *Phase 2* scheinen sich die Vorbehalte gegen die documenta fifteen durch die Funde antisemitischer Darstellungen in *People's Justice* zu bestätigen und die documenta scheitert mit ihren ersten Reaktionen darauf. *Phase 3* ist durch die neue Geschäftsführung von Alexander Farenholtz bestimmt. Dessen Agieren im Umgang mit den Archives des luttes des femmes en Algérie scheint aus jüdischer Perspektive vollkommen unangemessen und führt zu Forderungen eines Abbruchs der Ausstellung. *Phase 4* beginnt mit der Vorabstellungnahme des Gremiums, auf die die künstlerische Leitung mit einem Abbruch des Dialogs, Rassismusvorwürfen und ihrem Rückzug in die lumbung-Community reagiert, während die Geschäftsführung in einer passiven Haltung verharrt.

Phase 1: Januar bis 20. Juni

Schon im ersten Stadium der Auseinandersetzung um möglicherweise zu befürchtende Antisemitismusvorfälle im Rahmen der documenta fifteen lässt sich eine Verknüpfung von Antisemitismuskritik mit Rassismusvorwürfen beobachten, die für die weitere Debatte prägend bleibt.

Januar 2022. Die Diskussion um Antisemitismus auf der documenta fifteen nimmt mit einem Blogbeitrag[135] des „Bündnis gegen Antisemitismus Kassel" ihren Anfang. Darin wird Mitgliedern ruangrupas, der Findungskommission und des Artistic Teams die Unterzeichnung von offenen Briefen vorgeworfen, die Positionen der BDS-Bewegung unterstützen.[136] Der damit verbundene Verdacht, auf der documenta fifteen könnte es zu einem Boykott israelischer Künstler*innen kommen, wird zum Ausgangspunkt politischer und medialer Debatten. In diesem Zug wird auf politischer Ebene zwar der Antisemitismusverdacht zurückgewiesen,[137] aber auch ein Aufklärungsbedarf erkannt.[138] Von der documenta wird der Verdacht schnell als rassistisch motivierter Antisemitismusvorwurf abgetan.[139] Auch das Artistic Team, ruangrupa[140]

135 Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022): Documenta fifteen: Antizionismus und Antisemitismus im lumbung, 07.01.2022: bgakasselblog.wordpress.com/2022/01/07/documenta-fifteen-antizionismus-und-antisemitismus-im-lumbung/.

136 Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022): Sie wussten was sie taten, 11.07.2022: bgakasselblog.wordpress.com/2022/07/11/sie-wussten-was-sie-taten/.

137 Deutschlandfunk Kultur (2022): Kasseler OB weist Antisemitismus-Vorwürfe gegen documenta zurück, 17.01.2022: www.deutschlandfunkkultur.de/kasseler-ob-weist-antisemitismus-vorwuerfe-gegen-documenta-zurueck-106.html.

138 Deutschlandfunk Kultur (2022): Kulturstaatsministerin Roth fordert Überprüfung, 16.01.22: www.deutschlandfunkkultur.de/antisemistimus-vorwuerfe-gegen-documenta-ruangrupa-100.html.

139 Statement on accusations of antisemitism against documenta fifteen, 19.01.22: documenta-fifteen.de/en/news/statement-on-accusations-of-antisemitism/.

140 Ruangrupa, das künstlerische Team der documenta fifteen und einige der Kurator*innen des gescheiterten Forums (2022): Antisemitismus-Vorwurf gegen Documenta: Wie ein Gerücht zum Skandal wurde: In: Berliner Zeitung vom 09.05.2022: www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/debatte/antisemitismus-vorwurf-gegen-documenta-wie-ein-geruecht-zum-skandal-wurde-li.226887.

sowie an der documenta fifteen beteiligte Künstler*innen[141] versuchen im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung die Vorwürfe in diesem Sinn zu entkräften.

Der offene Brief, der die Befürchtungen eines Boykotts israelischer Künstler*innen auf der documenta fifteen befeuert, trägt die Überschrift „A letter against apartheid“[142]. Mitglieder der Findungskommission, des Artistic Teams und ruangrupas haben ihn unterzeichnet oder unterstützen ihn.[143] Der Brief ruft Regierungen, aber auch Künstler*innen sowie Aktivist*innen auf, ihre Möglichkeiten zu nutzen, um Israel zu boykottieren:

> „We ask governments that are enabling this crime against humanity to apply sanctions, to mobilize levers of international accountability, and to cut trade, economic and cultural relations. We call on activists, and especially our peers in the arts, to exercise their agency within their institutions and localities to support the Palestinian struggle for decolonization to the best of their ability.“[144]

April 2022. Der Zentralrat der Juden kritisiert als Dachverband der jüdischen Gemeinden in Deutschland in einem offenen Brief an Kulturstaatsministerin Claudia Roth den Umgang der documenta fifteen mit Antisemitismus.[145] Die damalige documenta-Geschäftsführung sichert öffentlich zu, es werde keinen Antisemitismus auf der documenta fifteen geben.[146] Die Vorwürfe und Gegenvorwürfe sollen auf einer von der documenta ausgerichteten Veranstaltungsserie mit dem Titel „We need to talk. Art – Freedom – Solidarity“ im Mai 2022 diskutiert und in die breitere Debatte zu postkolonialen Perspektiven auf Antisemitismus eingeordnet werden. [147] Vorbereitet wurde die Veranstaltung von einer internen Beratergruppe zu Fragen von Antisemitismus und Postkolonialismus um die Publizistin Emily-Dische Becker,[148] die auf Empfehlung des Landes und Bundes beauftragt worden war und über deren Einrichtung, Besetzung und Funktion es später widersprüchliche Angaben von Sabine Schormann und Claudia

141 Artists’ Statement in Support of ruangrupa, e-flux Notes, 02.06.22: www.e-flux.com/notes/472663/artists-statement-in-support-of-ruangrupa.

142 Offener Brief: e-flux Announcements, 26.05.21: A letter against apartheid: www.e-flux.com/announcements/397676/a-letter-against-apartheid/.

143 Bündnis gegen Antisemitismus Kassel (2022): Sie wussten was sie taten: bgakasselblog.wordpress.com/2022/07/11/sie-wussten-was-sie-taten/.

144 A letter against apartheid, e-flux Announcements, 26.05.21: https://www.e-flux.com/announcements/397676/a-letter-against-apartheid/.

145 Der Tagesspiegel (2022): Umgang mit Antisemitismus: Zentralrat der Juden schreibt Brandbrief an Claudia Roth wegen Documenta, 28.04.2022: www.tagesspiegel.de/kultur/zentralrat-der-juden-schreibt-brandbrief-an-claudia-roth-wegen-documenta-4324873.html.

146 Nach Darstellung in Monopol (2022): Documenta zu Vorwürfen des Zentralrats: kein Platz für Antisemitismus, 29.04.2022: www.monopol-magazin.de/documenta-zu-vorwuerfen-des-zentralrats-kein-platz-fuer-antisemitismus.

147 Documenta fifteen, 11.4.2022: Online conversation series „We need to talk!“, May 8, 15, and 22 2022: documenta-fifteen.de/en/news/online-conversation-series-we-need-to-talk-may-8-15-and-22-2022/.

148 Siehe hierzu die Presseerklärung Sabine Schormanns vom 12.07.2022: Documenta Geschäftsführerin: documenta hat angemessene Maßnahmen nach Vorwürfen ergriffen: https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/documenta-geschaeftsfuehrerin-documenta-hat-angemessene-massnahmen-nach-vorwuerfen-ergriffen/.

Roth gegeben hat.[149] Nach Gesprächen der documenta[150] mit dem Zentralrat der Juden und öffentlicher Kritik des Zentralrats wird die Veranstaltung allerdings abgesagt. Im Zentrum der Kritik des Zentralrats der Juden steht, dass er als Vertretung der Mehrheit der Juden in Deutschland in die Planungen nicht einbezogen worden sei und dass die thematische Ausrichtung eine Schieflage andeute, die keine angemessene Auseinandersetzung mit dem Thema Antisemitismus erkennen lasse.[151]

In einem öffentlichen Statement bedauern das Artistic Team und ruangrupa diese Absage. Wenige Tage später wenden sie sich gegen das, was ihnen als rassistisch oder politisch motivierte Antisemitismusvorwürfe zum Zwecke der Zensur erscheint:[152]

> „Im Rahmen der documenta fifteen wurden zu keinem Zeitpunkt antisemitische Äußerungen gemacht. Wir treten diesen Anschuldigungen entschieden entgegen und kritisieren den Versuch, Künstler*innen zu delegitimieren und sie auf Basis ihrer Herkunft und ihren vermuteten politischen Einstellungen präventiv zu zensieren."

18. Juni 2022. Am Tag der Eröffnung der documenta fifteen ist die Antisemitismusdebatte ein beherrschendes Thema. In Kassel finden an diesem Tag zwei Kundgebungen statt. Eine Kundgebung findet in Solidarität mit ruangrupa und gegen „denunziatorische, völlig haltlose Antisemitismusvorwürfe"[153] statt. An ihr nehmen auch Vertreter*innen der linken jüdischen Gruppe „Jüdische Stimme für einen gerechten Frieden in Nahost" teil. Auf einer anderen Kundgebung wird gegen die den Israelboykott unterstützenden Verantwortlichen der documenta fifteen und die staatliche Finanzierung solcher Akteure protestiert. Als Organisatoren treten hier unter anderem Karl Pfeifer und Malca Goldstein-Wolf auf, die die documenta aus einer jüdischen Perspektive kritisieren.[154]

Auch Bundespräsident Steinmeier äußert sich an diesem Tag. In seiner Eröffnungsrede der documenta fifteen thematisiert er sein Zögern, an der Veranstaltung teilzunehmen. Dieses Zögern begründet er mit der bisherigen documenta-Debatte und einem „leichtfertigen

149 Spiegel.de (2022): Kulturstaatsministerin Roth widerspricht Documenta-Geschäftsführerin Schormann, 14.07.22: www.spiegel.de/kultur/antisemitismus-skandal-claudia-roth-widerspricht-documenta-geschaeftsfuehrerin-schormann-a-0bea31b0-14b1-4e5e-ab40-8740f24865dc.

150 Sabine Schormann, 12.07.2022, Pressemitteilung: documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/07/220712_PM_documenta-Geschaefts%C2%ADfuehrerin_documenta-hat-angemessene-Massnahmen-nach-Vorwuerfen-ergriffen_DE.pdf/, S.3.

151 Hanschke, Kevin (2022): Gespräch wegen Antisemitismusvorwürfen abgesagt. In: FAZ vom 05.05.2022.

152 Ruangrupa, das künstlerische Team der documenta fifteen und einige der Kurator*innen des gescheiterten Forums (2022): Antisemitismus-Vorwurf gegen Documenta: Wie ein Gerücht zum Skandal wurde: In: Berliner Zeitung vom 09.05.2022: www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/debatte/antisemitismus-vorwurf-gegen-documenta-wie-ein-geruecht-zum-skandal-wurde-li.226887.

153 Der Aufruf ist unter „dezentrale" einsehbar: www.die-dezentrale.net/events/mahnwache-gegen-verleumdung-solidaritaet-mit-ruangrupa-und-dem-palaestinensischen-kuenstlerkollektiv/.

154 Der Aufruf ist einsehbar unter „ruhrbarone": www.ruhrbarone.de/kundgebung-in-kassel-dem-israelboykott-keine-buehne-auf-der-mit-steuergeldern-finanzierten-documenta-15/208784/.

Umgang mit dem Staat Israel".[155] Er konstatiert, dass „auf dieser bedeutenden Ausstellung zeitgenössischer Kunst wohl keine jüdischen Künstlerinnen oder Künstler aus Israel vertreten sind" und wendet sich eindeutig gegen den Israelboykott: „Ein Boykott Israels kommt einer Existenzverweigerung gleich."[156]

Phase 2: 20. Juni bis 18. Juli

In der zweiten Phase, die mit dem Skandal um Taring Padis Banner *People's Justice* einsetzt, weitet sich die Debatte zu einer nationalen Debatte aus. Zugleich kommt es zu einer ersten öffentlichen Auseinandersetzung mit Antisemitismus durch Kurator*innen und documenta-Verantwortliche.

20. Juni 2022. Für die breite deutsche Öffentlichkeit setzt die Debatte mit der Entdeckung antisemitischer Figuren in Taring Padis Wimmelbild *People's Justice* ein, das daraufhin im Einvernehmen zwischen der Geschäftsführung, ruangrupa und Taring Padi verhüllt und einen Tag später abgebaut wird (siehe Kapitel 3.1). Der Zentralrat der Juden in Deutschland äußert sich angesichts der bisherigen documenta-Debatte und der antisemitischen Codes in dem Werk kritisch: „Entgegen aller Zusicherungen wurden auf der Documenta fifteen eindeutig antisemitische Motive in einem Werk des indonesischen Künstlerkollektivs Taring Padi verwendet."[157]

In einer Stellungnahme räumt die damalige Geschäftsführerin Sabine Schormann ein, ihr Versprechen, es werde keinen Antisemitismus auf der documenta fifteen geben, nicht eingehalten zu haben. Sie entschuldigt sich, benennt die antisemitische Bildsprache als solche und stellt unter Berufung auf den Aufsichtsrat eine Deinstallation des Banners in Aussicht.[158]

Das Kurator*innenkollektiv ruangrupa bezieht drei Tage später Stellung, räumt ebenfalls die antisemitische Bildsprache ein, entschuldigt sich und kündigt an, in einen Lernprozess über Antisemitismus und in einen Dialog treten zu wollen.[159] Ruangrupa wendet sich dabei auch explizit an Jüdinnen und Juden in Deutschland als Betroffene und würdigt deren Diskriminierungserfahrungen:[160]

---

155 Frank Walter Steinmeier, Bundespräsidialamt, Eröffnungsrede der documenta, 18.06.22: www.bundespraesident.de/SharedDocs/Downloads/DE/Reden/2022/06/220618-documenta.pdf;jsessionid=2A9FE93E63F0B4884A8714B9EA3496E4.1_cid504?__blob=publicationFile.

156 Ebd.

157 Presseerklärung des Zentralrats der Juden in Deutschland vom 20.06.22: Presseerklärung zu Antisemitismus auf der Documenta: www.zentralratderjuden.de/aktuelle-meldung/artikel/news/presseerklaerung-zu-antisemitismus-auf-der-documenta/.

158 Presseerklärung der documenta gGmbH vom 21.06.2022: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/06/220621_PM_Statement-von-Dr.-Sabine-Schormann-zur-Deinstallation-des-Banners-%E2%80%9EPeoples-Justice-von-Taring-Padi_DE.pdf.

159 Pressemitteilung documenta fifteen vom 23.06.2022: Ruangrupa und das Künstlerische Team über den Abbau von „People's Justice": https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/06/230623_Statement-Kuenstlerische-Leitung_DE.pdf.

160 Ebd.

„Es ist ein Schock, nicht nur, aber insbesondere für die jüdische Gemeinde in Kassel und in ganz Deutschland, die wir als unsere Verbündeten betrachten und die immer noch unter dem Trauma der Vergangenheit und mit anhaltender Diskriminierung, Vorurteilen und Ausgrenzung leben."

Auch Taring Padi wendet sich erstmals direkt an Jüdinnen und Juden und erkennt nun an, dass die Bildelemente „im deutschen Kontext eine besondere Bedeutung erhalten […] haben".[161] Zuvor hatten sie noch betont, die Motive legten lediglich antisemitische Lesarten nahe. Sie bedauern, dass Elemente des Bildes anders verstanden wurden als sie gemeint gewesen seien und entschuldigen sich für die daraus resultierenden Verletzungen. Der Interpretation folgend, es handele sich um ein aus divergierenden Perspektiven resultierendes Missverständnis, resümieren sie, dass das zu diesem Zeitpunkt verhüllte Werk einen Charakter als Mahnmal für die Unmöglichkeit eines Dialoges erhalten solle.[162]

24. Juni 2022. In der aufgeheizten Stimmung steigern sich die Diskussionen und die Skandalisierung in den Medien bis hin zu pauschalen Vorwürfen gegen die documenta fifteen.[163] Die Debatte nimmt weitere Werke und das Agieren der einzelnen Akteure in den Blick und weitet sich auf das Verhältnis von Postkolonialismus und Antisemitismus aus.[164] In dieser Situation verspricht Schormann die systematische Prüfung der documenta fifteen auf weitere antisemitische Exponate und zieht Meron Mendel, Leiter der Bildungsstätte Anne Frank, als externen Experten für die Beratung in diesem Prozess hinzu.[165] Die Bildungsstätte Anne Frank richtet zudem einen Informationsstand zum Thema Antisemitismus auf der documenta fifteen ein[166] und veranstaltet mit der documenta am 29.06.2022 eine Podiumsdiskussion mit dem Titel „Antisemitismus in der Kunst".[167]

06. Juli 2022. Die documenta fifteen wird auch Gegenstand einer öffentlichen Anhörung im Kulturausschuss des Bundestags, an der neben Daniel Botmann für den Zentralrat der Juden in Deutschland auch die Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst, Angela Dorn, die

161 Pressemitteilung documenta fifteen vom 24.06.22: Statement von Taring Padi zum Abbau des Banners „People's Justice": https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/statement-von-taring-padi-zum-abbau-des-banners-peoples-justice/.

162 Presseerklärung der documenta fifteen vom 20.06.2022: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/06/220620_PM_Verdeckung-von-Peoples-Justice_Taring-Padi_DE.pdf.

163 Exemplarisch Lobo, Sascha (2022): Willkommen auf der Antisemita 15. In: Spiegel Online, 22.06.22: www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/sascha-lobo-ueber-den-documenta-skandal-willkommen-bei-der-antisemita-a-424a0c6f-ec04-4158-92be-9ab8f03f17ad.

164 Exemplarisch Fanizadeh, Andreas(2022): Waterloo der Postkolonialen: In: Taz vom 21.06.2022: taz.de/Antisemitismus-auf-der-Documenta/!5859650/.

165 Hagemann, Florian und Tibor Pezsa (2022): Antisemitisches Kunstwerk ‚nicht aufgefallen': documenta-Direktorin nennt neue Details: In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine vom 24.06.2022: www.hna.de/kultur/documenta/kritik-interview-documenta-reagiert-auf-antisemitismus-91625839.html.

166 Hein, Christina (2022): Bildungsstätte Anne Frank bietet Aufklärungsarbeit auf der documenta an. In: Hessische/Niedersächsische Allgemeine vom 29.07.2022: www.hna.de/kultur/documenta/bildungsstaette-anne-frank-leistet-aufklaerungsarbeit-auf-der-documenta-91695820.html.

167 Documenta (2022): Podium zum Thema „Antisemitismus in der Kunst, 24.06.2022: documenta-fifteen.de/news/podium-zum-thema-antisemitismus-in-der-kunst/.

Kulturstaatsministerin Claudia Roth sowie für ruangrupa Ade Darmawan teilnehmen.[168] Im Zuge dieser Anhörung kritisiert der Geschäftsführer des Zentralrats der Juden in Deutschland, Daniel Botmann, insbesondere den Aufsichtsratsvorsitzenden Christian Geselle und die Generaldirektorin Sabine Schormann dafür, keine Verantwortung für die Zurschaustellung eines Werkes mit antisemitischer Bildsprache zu übernehmen.[169] Als Vertreter ruangrupas spricht Ade Darmawan. Darmawan drückt erneut Bedauern über die Zurschaustellung von *People's Justice* aus, die antisemitischen Codes erklärt er zugleich als Importgut niederländischer Kolonialisten. Zudem moniert er unberechtigte Antisemitismusvorwürfe und ein bis zur Feindseligkeit gesteigertes Klima gegenüber der documenta fifteen und den Künstler*innen. Darmawan erklärt, es gebe auf der documenta fifteen keinen Boykott gegen Israel oder Jüdinnen und Juden und sowohl Israelis als auch jüdische Künstler*innen würden teilnehmen. [170] Ob es sich dabei um jüdische Künstler*innen aus Israel handelt, deren Teilnahme Bundespräsident Frank Walter Steinmeier in seiner Eröffnungsrede vermisste, bleibt unklar.

08. Juli 2022. Der hinzugezogene Experte Meron Mendel kündigt an, seine Beratertätigkeit wegen mangelnder Unterstützung durch die Geschäftsführung der documenta fifteen aufzugeben.[171] Kurz darauf zieht die Künstlerin Hito Steyerl ihre Beteiligung an der documenta fifteen zurück. Sie begründet dies unter anderem mit der Weigerung der künstlerischen Leitung, sich einer Debatte zu stellen und sich auf eine Vermittlung einzulassen.[172] Ebenfalls am 08. Juli berichtet die FAZ, dass das jüdische Künstler*innenkollektiv Casa do Povo aus São Paulo aufgrund eines Boykotts letztlich nicht zur documenta fifteen eingeladen worden sei.[173] Dieser Behauptung wird von dem brasilianischen Kollektiv entschieden widersprochen.[174]

15. Juli 2022. Aufsichtsrat und Gesellschafter der documenta einigen sich mit Sabine Schormann auf die Auflösung ihres Vertrags als Geschäftsführerin und beschließen die Einsetzung

168 Ebenfalls eingeladen waren die damalige Geschäftsführerin der Documenta, Sabine Schormann, und der Vorsitzende des Aufsichtsrats der Documenta, Christian Geselle, die jedoch nicht teilnahmen. Siehe Deutscher Bundestag (2022): Scharfe Kritik an der Leitung der Documenta in Kassel, 06.07.2022: www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw27-pa-kultur-medien-festival-899926.

169 Deutscher Bundestag (2022): Scharfe Kritik an der Leitung der Documenta in Kassel, 06.07.2022: www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw27-pa-kultur-medien-festival-899926.

170 Documenta (2022): Redebeitrag von Ade Darmawan (ruangrupa) im Ausschuss für Kultur und Medien, Deutscher Bundestag, 6. Juli 2022, 09.07.22: https://documenta-fifteen.de/news/redebeitrag-von-ade-darmawan-ruangrupa-im-ausschuss-fuer-kultur-und-medien-deutscher-bundestag-6-juli-2022-englisch/.

171 Hessenschau (2022): Meron Mendel nicht länger Berater der documenta, 08.07.2022: www.hessenschau.de/kultur/antisemitismus-eklat-meron-mendel-nicht-laenger-berater-der-documenta,meron-mendel-tritt-zurueck-100.html.

172 Timm, Tobias (2022): Hito Steyerl zieht sich von der documenta zurück: In: Zeit Online, 08.07.2022: www.zeit.de/kultur/kunst/2022-07/documenta-fifteen-hito-steyerl-rueckzug.

173 Maak, Niklas (2022): Einfach so weiterfeiern?: In: FAZ 08.07.2022: www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/documenta-fifteen-trotz-antisemitismus-skandal-weiterfeiern-18157000.html.

174 Casa do Povo (2022): A "São Paulo Jewish collective" on false rumors about documenta and antisemitism: In: e-flux notes 20.07.2022: www.e-flux.com/announcements/480787/a-so-paulo-jewish-collective-on-false-rumors-about-documenta-and-antisemitism/.

eines Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta.[175] Zuvor hat es von verschiedenen Organisationen Kritik an der Geschäftsführung, aber auch an den politischen Verantwortlichen gegeben. Die jüdischen Gemeinden in Hessen fordern aufgrund ihres als fahrlässig charakterisierten Handelns den Rücktritt von Sabine Schormann,[176] ebenso das American Jewish Committee.[177]

18. Juli 2022. Alexander Farenholtz, ein ehemaliger Geschäftsführer der documenta, wird als Interimsgeschäftsführer bis zum Ende der Ausstellung verpflichtet. [178]

Phase 3: 19. Juli bis September

Debatten und Auseinandersetzungen verdichten und verhärten sich mit immer neuen Vorwürfen gegenüber ausgestellten Werken auf der documenta. Dabei nimmt die Offenheit von Kurator*innen und Geschäftsführung, sich mit Antisemitismus auseinanderzusetzen, deutlich ab.

27. Juli 2022. Es wird bekannt, dass sich Besucher*innen der documenta einige Wochen zuvor über von ihnen als antisemitisch wahrgenommenen Zeichnungen der Künstler Burhan Karkutli und Naji al-Ali in der Ausgabe von Présence de femmes beschwert hatten, die die Archives des luttes des femmes en Algérie ausstellen. Die Reproduktion der Zeitschrift war daraufhin für kurze Zeit aus der Ausstellung entfernt worden, während die beanstandeten Zeichnungen strafrechtlich geprüft wurden. Nachdem keine strafrechtlichen Verstöße festgestellt worden waren, wurde die Zeitschriftenausgabe wieder in den Räumlichkeiten des Fridericianums ausgestellt. Daraufhin veröffentlichen ruangrupa und Mitglieder des Artistic Teams sowie verschiedene Künstler*innen eine Erklärung, in der sie die Abläufe rund um die Archives als unberechtigte Antisemitismusvorwürfe und rassistische Angriffe kritisieren sowie sich gegen Zensur auf der documenta fifteen aussprechen.[179] Später erklärt ruangrupa öffentlich, dass es sich nicht um antisemitische Zeichnungen handele.[180] Die im August veröffentlichte Kontextualisierung greift die problematischen Gehalte der Zeichnungen nicht auf, vielmehr ist sie

175 Woeller, Marcus; Swantje Karich; Frederik Schindler (2022): Sabine Schormann ist zurückgetreten – was nun wichtig wird. Welt-Online vom 16.07.2022: www.welt.de/kultur/kunst/article239949773/Documenta-Sabine-Schormann-ist-zurueckgetreten-was-nun-wichtig-wird.html.

176 Dokumentiert in einem Bericht des WDR vom 30.06.2022: Westdeutscher Rundfunk (2022): Rücktrittsforderung an Documenta-Generaldirektorin, 30.06.2022: www1.wdr.de/kultur/kulturnachrichten/juedische-gemeinden-documenta-100.html.

177 American Jewish Committee, Berlin Ramer Institute, Pressemitteilung vom 20.06.22: Das American Jewish Committee Berlin fordert Entlassung der documenta-Geschäftsführerin: ajcgermany.org/en/node/197.

178 Hessenschau (2022): Alexander Farenholtz übernimmt documenta-Geschäftsführung, 18.07.2022: www.hessenschau.de/kultur/alexander-farenholtz-uebernimmt-uebergangsweise-documenta-geschaefts-fuehrung,documenta-interimschef-farenholtz-100.html.

179 Offener Brief, e-flux notes, 27.07.22: Censorship Must Be Refused: Letter from lumbung community: www.e-flux.com/notes/481665/censorship-must-be-refused-letter-from-lumbung-community.

180 Hessische/Niedersächsische Allgemeine (2022): Eindeutig nicht antisemitisch: Ruangrupa nimmt zur umstrittenen Broschüre Stellung, 05.08.2022: www.hna.de/kultur/documenta/eindeutig-nicht-antisemitisch-ruangrupa-nimmt-zur-umstrittenen-broschuere-stellung-91708928.html.

darauf angelegt, diese als Vorwürfe zurückzuweisen und die Zeichnungen zum Ausdruck legitimer Kritik zu erklären.[181]

28. Juli 2022. Der Zentralrat der Juden in Deutschland kritisiert die Zeichnungen als eindeutig antisemitisch. Als Präsident des Zentralrats meldet Josef Schuster wegen dieser neu entdeckten Ausstellungsstücke und im Kontext der Geschehnisse vor und nach Beginn der documenta fifteen Zweifel an, dass die documenta fifteen regulär zu Ende gebracht werden könne.[182] Das American Jewish Committe fordert den Abbruch der documenta fifteen.[183]

29. Juli 2022. Vor diesem Hintergrund führt Alexander Farenholtz ein Interview mit dem Hessischen Rundfunk. Auf die Kritik an seiner Person durch die Jüdische Gemeinde Frankfurt angesprochen, er würde Antisemitismus verharmlosen, entgegnet er, dass er sich „nicht berufen und kompetent zu sagen" fühle, „was Antisemitismus genau ist und was nicht".[184] Deutlich wird durch dieses Interview, dass die Geschäftsführung keine Arbeitsdefinition von Antisemitismus zur Grundlage ihrer Entscheidungen nimmt. Zum Zeitpunkt des Interviews sind bereits sieben Monate seit Beginn der Debatte um Antisemitismus vergangen. Auch wenn der Interimsgeschäftsführer erst wenige Tage im Amt ist, wird diese Aussage als Affront verstanden. Benjamin Graumann, Vorstandsmitglied der Jüdischen Gemeinde Frankfurt am Main, machen Farenholtz' Einlassungen fassungslos.[185] Anlässlich der Vorgänge rund um das Archivmaterial und dieses Interviews fordert die „Werteinitiative Jüdisch-deutsche Positionen" „Alexander Farenholtz als auch ruangrupa schnellstmöglich von ihren jeweiligen Aufgaben zu entbinden."[186]

01. August 2022. Die Gesellschafter der documenta geben bekannt, dass sie eine fachwissenschaftliche Begleitung berufen haben, welche eine erste Bestandsaufnahme der Antisemitismusvorfälle vornehmen und prüfen soll, wie solche zukünftig zu verhindern seien.

15. August 2022. Das „JuFo - Junges Forum Deutsch-Israelische Gesellschaft" erhebt den Vorwurf, Taring Padi habe ein ursprünglich antisemitisches Werk bearbeitet, indem eine Kippah

---

181 Documenta (2022): Kontextualisierung der Arbeit von Archives des luttes des femmes en Algérie und des historischen Materials aus dem Jahr 1988: documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/08/Einordnung_Archives-des-Femmes_DE.pdf.

182 Zentralrat der Juden in Deutschland (2022): Presseerklärung zur documenta, 28.07.2022: www.zentralrat-derjuden.de/aktuelle-meldung/artikel/news/presseerklaerung-zur-documenta/.

183 American Jewish Committee, Berlin Ramer Institute (2022): Pressemitteilung: Das American Jewish Committee Berlin fordert das vorzeitige Ende für die documenta fifteen, 28.07.2022: ajcgermany.org/de/kommentar/pressemitteilung-das-american-jewish-committee-berlin-fordert-das-vorzeitige-ende-fuer.

184 Interview von Möller, Till, mit Alexander Farenholtz, Hessenschau (2022): Documenta-Chef zu neuen Antisemitismus-Vorwürfen – ‚Ich wäre bei zukünftigen Prognosen vorsichtig', 29.07.2022: www.hessenschau.de/kultur/- documenta-chef-zu-neuen-antisemitismus-vorwuerfen-ich-waere-bei-zukuenftigen-prognosen-vorsichtig,documenta-interview-farenholtz-100.html.

185 Interview von Balke, Ralf, mit Benjamin Graumann, Jüdische Allgemeine (2022): Die documenta hat nichts gelernt und nichts verstanden, 03.08.2022: www.juedische-allgemeine.de/kultur/die-documenta-hat-nichts-gelernt-und-nichts-verstanden/.

186 WerteInitiative / Dr. Elio Adler, 05.08.22: Offener Brief an Aufsichtsrat der documenta: werteinitiative.de/offener-brief-documenta-ar/.

einer Figur auf dem Bild *All Mining Is Dangerous* überklebt und die Figur damit als Jude unkenntlich gemacht worden sei (siehe Kapitel 3.1). Dieser Vorwurf erhärtet sich nicht.

17. August 2022. Ruangrupa veranlasst, das vom Künstler Leonard Schmidt-Dominé an diesem Tag in die Ausstellung gebrachte Werk „Never Ending Hats" abzuhängen (siehe Kapitel 6.2.3).

19. August 2022. Die Geschäftsführung und die künstlerische Leitung sprechen dem Künstler Hamja Ahsan ein Auftrittsverbot auf der documenta fifteen aus. Zuvor hatte er den Bundeskanzler Olaf Scholz als „faschistisches Schwein" beleidigt.[187] Erwähnenswert ist dieses Auftrittsverbot, da der Künstler mit seiner Installation „The people's chicken" zuvor wiederholt von jüdischen Organisationen kritisiert wurde, da diese Anspielungen auf die Terrororganisation PFLP und ein befreites Palästina enthalte.[188]

23. August 2022. Der Antisemitismusforscher Jakob Baier veröffentlicht in der TAZ eine harsche Kritik an der Filmkompilation *Tokyo Reels* von Subversive Films: Diese sei antisemitisch.[189] Das Werk ist bereits vorher Gegenstand von Kritik in der medialen Berichterstattung geworden.[190]

26. August 2022. Die künstlerische Leitung nimmt eine Kontextualisierung von *Tokyo Reels* vor.

Phase 4: ab September 2022

In der letzten Phase der Auseinandersetzung kommt es zur offenen Konfrontation, eine gemeinsame Bearbeitung der Vorfälle zwischen fachwissenschaftlicher Begleitung und künstlerischer Leitung ist nicht mehr möglich. Stattdessen wird die Antisemitismuskritik nun vollends zurückgewiesen und in den Kontext von Rassismus und deutscher Schuldentlastung gestellt.

10. September 2022. Die fachwissenschaftliche Begleitung veröffentlicht zwei Stellungnahmen. In der einen empfehlen alle Mitglieder, die Filmvorführungen *Tokyo Reels* von Subversive Films wegen ihres durchgängig antizionistischen und teils antisemitischen Inhalts und ihrer nicht kalkulierbaren Auswirkungen so lange einzustellen, bis eine angemessene Kontextualisierung vorliege (siehe Kapitel 3.2).[191] Die Kontextualisierung durch die künstlerische Leitung vom 26.08.2022 ignoriert die gegen das Werk erhobenen Antisemitismusvorwürfe und betont den (vermeintlichen) dokumentarischen Wert der Filmsammlung. In einer weiteren

187 Lorch, Catrin (2022): Auftrittsverbot für Hamja Ahsan: Süddeutsche Zeitung vom 19.08.22: www.sueddeutsche.de/kultur/hamja-ahsan-documenta-fifteen-olaf-scholz-1.5642091.

188 Cordsen, Knut (2022): Ist die documenta eine activista?: In: BR.de, 17.08.2022: www.br.de/nachrichten/kultur/ist-die-documenta-eine-activista,TElwV71.

189 Baier, Jakob (2022): Antisemitische Filme auf der documenta: Augen zu und durch, Taz vom 23.08.2022: taz.de/Antisemitische-Filme-auf-der-documenta/!5873374/.

190 Vahland, Kia (2022): Hinter den Propaganda-Filmen in Kassel steht ein Ex-Terrorist und RAF-Freund. Süddeutsche Zeitung vom 20.06.2022: www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-palaestinenser-israel-terror-1.5605731.

191 Presseerklärung des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen, 10.09.2022: www.documenta.de- /de/press#press/3046-presseerklarung-des-gremiums-zur-fachwissenschaftlichen-begleitung-der-documenta-fifteen.

Stellungnahme gibt die Mehrheit der Mitglieder des Gremiums darüber hinaus eine Einschätzung ab, die sich nicht nur auf einzelne Werke bezieht, sondern auch das Handeln der künstlerischen Leitung und die Organisationstruktur der documenta fifteen deutlich kritisiert.[192]

Als unmittelbare Reaktion auf diese Stellungnahmen veröffentlichen ruangrupa und Mitglieder des Artistic Teams sowie zahlreiche Künstler*innen eine Erklärung, mit der sie sich angesichts der Wahrnehmung, es handele sich um einen von rassistischen Tendenzen geprägten Zensurversuch, als wütend, traurig und müde vergemeinschaften.[193] Darin verdeutlichen sie, Zensur zurückzuweisen und der Einrichtung der fachwissenschaftlichen Begleitung von Beginn an vehement widersprochen zu haben. Mit den Stellungnahmen des Gremiums sehen sie eine Grenze überschritten: „This line marks a racist drift in a pernicious structure of censorship."[194] Die Unterzeichner*innen monieren den Gebrauch der IHRA-Definition in der Stellungnahme des Gremiums, die sie als politisches Unterdrückungsinstrument diskreditieren, da sie die Gleichsetzung von Antisemitismus mit legitimer Kritik befördere.[195]

Hervorzuheben ist, dass sich die Unterzeichner*innen in der Abwehr von Kritik an als teils antisemitisch rekonstruierten Werken mit ihrer Reaktion eindeutig antizionistisch positionieren und dabei auch die Existenz Israels in Frage stellen: „The question is not the right of Israel to exist; the question is *how* it exists. Resistance to the State of Israel is resistance to settler colonialism, which uses apartheid, ethnic cleansing, and occupation, as forms of oppression."[196] Unabhängig davon, wie die einzelnen Vorwürfe bewertet werden, ist der Äußerungskontext hier von großer Bedeutung: Die Vorwürfe dienen an dieser Stelle der Abwehr von Antisemitismuskritik und werden zur Legitimation antisemitischer Feindbildkonstruktionen genutzt.

13. September 2022. Die Jüdische Gemeinde Kassel und das Sara Nussbaum Zentrum nehmen den Titel des Proteststatements der documenta-Akteure auf und reklamieren ihn spiegelbildlich für die jüdische Perspektive: „Wir sind auch wütend, wir sind auch traurig, wir sind auch müde, wir stehen zusammen."[197] Darin heißt es:

> „Dass diese Worte eine Antwort auf einen Text sind, der das Vorführen von Terror-Propagandafilmen der Japanischen Roten Armee kritisiert, einer Organisation, die das Selbstmordattentat im

192 Presseerklärung der unterzeichnenden Mitglieder des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen, 10.09.2022: www.documenta.de/de/press#press/3047-presseerklarung-der-unterzeichnenden-mitglieder-des-gremiums-zur-fachwissenschaftlichen-begleitung-der-documenta-fifteen.

193 Offener Brief, e-flux notes, 10.09.22: We are angry, we are sad, we are tired, we are united: Letter from lumbung community: www.e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from-lumbung-community.

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Ebd.

197 Jüdische Gemeinde Kassel und Sara Nussbaum Zentrum, 13.09.22. Wir sind auch wütend, wir sind auch traurig, wir sind auch müde, wir stehen zusammen. Statement der Jüdischen Gemeinde Kassel und des Sara Nussbaum Zentrums für Jüdisches Leben zu Antisemitismus auf der Documenta: sara-nussbaum-zentrum.de/statement-documenta-22-09-13/.

Kampf gegen den jüdischen Staat etabliert hat und am 30. Mai 1972 das Massaker am Flughafen Lod verübt hatte, bei dem 26 Menschen ermordet und 80 weitere verletzt wurden, zeigt für uns auf, wie weit antisemitisches Gedankengut unter den Organisator*innen der documenta fifteen verbreitet ist."[198]

Als Verantwortlichen wird ruangrupa und dem Artistic Team attestiert, Antisemitismus zu befördern. Sie hätten den im Rahmen der Entschuldigung ruangrupas wegen der Präsentation von *People's Justice* formulierten Anspruch verfehlt, jüdische Perspektiven zu achten und Jüdinnen und Juden als Verbündete zu betrachten: „Alles, was Ihr bisher zum Antisemitismus geäußert habt, war ein Lippenbekenntnis. Wir glauben Euch nicht mehr, wenn Ihr vom Zuhören und Lernen sprecht. Wir sind enttäuscht."[199]

Die im Protestbrief von ruangrupa und Mitgliedern des Artistic Teams eingeschlagene antizionistische Stoßrichtung in Reaktion auf Antisemitismusvorwürfe, ist auch in andere Protestformen übergegangen. So ziert in den letzten Ausstellungstagen ein Banner mit der Aufschrift „Solidaridad con el pueblo palestino" (Soldidarität mit dem palästinensischen Volk) die Fassade des Fridericianums, während in den Ausstellungsräumen die im Folgenden dokumentierten Plakate angebracht werden.[200]

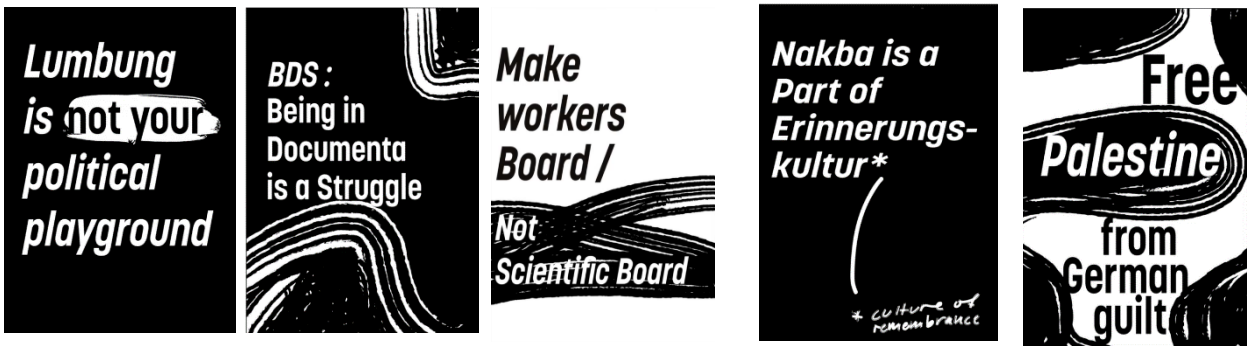

Abb. 4.1.: Plakate in Reaktion auf das Statement des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung. Quelle: www.instagram.com/p/CiVRGK9Ilk-/?hl=en

Offensiv kommuniziert wird damit ein Bekenntnis zur BDS-Bewegung, die selbst und deren Anliegen auf der documenta fifteen als Kampf gewürdigt werden. Entgegen allen vormaligen Beteuerungen seitens ruangrupas, es gebe keinen Boykott Israels auf der documenta fifteen, und bei aller Empörung über vermeintlich unberechtigte Antisemitismusvorwürfe in diesem Zusammenhang, hat die künstlerische Leitung dieses Bekenntnis zur BDS-Bewegung mindestens gebilligt. Zudem wird die Antisemitismuskritik mit den Plakaten als deutsche Überreaktion dargestellt, die in der nationalsozialistischen Geschichte und der Shoah gründe und sich heutzutage gegen die Palästinenser*innen wende.

198 Ebd.
199 Ebd.
200 Diese fanden sich auch auf dem Instagram-Kanal des Kollektivs Party Office B2B Fadescha. Party Office B2B Fadescha, 10.09.22: www.instagram.com/p/CiVRGK9Ilk-/?hl=en.

Die Jüdische Gemeinde Kassel und das Sara Nussbaum Zentrum sehen darin eine besorgniserregende Bagatellisierung:[201] „Mit solchen Aussagen wird das Gedenken an die Shoah, die Ermordung von über sechs Millionen europäischen Juden und Jüdinnen, in einer perversen Weise instrumentalisiert und der Antisemitismus zugleich als ein exklusiv deutsches Phänomen bagatellisiert."

Die Findungskommission positioniert sich gegen die Stellungnahme und die Empfehlungen des Expertengremiums und sieht darin ebenfalls einen Versuch, legitime Kritik an Israel mit Antisemitismusvorwürfen zu diskreditieren.[202]

Nicht alle Künstler*innen schließen sich den Protesten an. Dan Perjovschi etwa merkt in einem Interview mit der Hessischen/Niedersächsischen Allgemeinen an, zwar mit Punkten aus dem Protestbrief einverstanden gewesen zu sein, doch würden die Dimensionen der durch die Präsentation von *People's Justice* in Deutschland verursachten Diskussionen verkannt werden. Außerdem zeigt er eine im Zusammenhang mit der documenta fifteen selten zu vernehmende Bereitschaft zur Selbstkritik: „Außerdem sind wir nicht perfekt, wir sind keine Engel, es gab auch Reibereien zwischen einigen der Künstler und den Angestellten – aber das wurde auch nicht anerkannt." [203]

4.2. Wahrnehmung von jüdischen Perspektiven

Dass sich aus jüdischen Perspektiven keineswegs eine gleichförmige Deutung ergibt, ist der Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung. Die verschiedenen Sichtweisen von Jüdinnen und Juden sowie jüdischen Organisationen unterscheiden sich merklich in dem, was als antisemitisch verstanden wird. Exemplarisch sind hierfür die Kundgebungen am 18. Juni in Kassel, auf denen auf beiden Seiten dezidiert jüdische Perspektiven vertreten worden sind (siehe *Phase 1*). Jüdische und auch israelisch-jüdische Perspektiven[204] gehen bei der Frage, was israelbezogener Antisemitismus ist, in einigen Fällen weit auseinander. Mehr noch, es formulieren auch Jüdinnen und Juden Positionen über Israel, denen Mehrheitsdeutungen und -erfahrungen radikal widersprechen oder die sogar von anderen Jüdinnen und Juden dem (israelbezogenen) Antisemitismus zugerechnet werden.

---

201 Jüdische Gemeinde Kassel und Sara Nussbaum Zentrum, 13.09.22: Wir sind auch wütend, wir sind auch traurig, wir sind auch müde, wir stehen zusammen. Statement der Jüdischen Gemeinde Kassel und des Sara Nussbaum Zentrums für Jüdisches Leben zu Antisemitismus auf der Documenta: sara-nussbaum-zentrum.de/statement-documenta-22-09-13/.

202 Statement der Findungskommission vom 15.09.2022: https://www.documenta.de/de/press#press/3051-statement-der-findungskommission.

203 Interview von Krzistetzko, Leonie, mit Dan Perjovschi, Hessische/Niedersächsische Allgemeine (2022): ‚Sie fragen mich: Wo ist der Skandal?' Dan Perjovschi zum Abschluss der documenta 15, 24.09.2022: www.hna.de/kultur/documenta/documenta-15-abschlussinterview-mit-dan-perjovschi-91807181.html.

204 Haviv-Horiner, Anita (2022): In Europa nichts Neues? Israelische Blicke auf Antisemitismus heute. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Hier geht es daher vor allem um Mehrheitsdeutungen und -erfahrungen, die aus den Positionen der jüdischen Gemeinden, einzelner jüdischer Organisationen und allen voran der Dachorganisation jüdischer Gemeinden und Landesverbände, dem Zentralrat der Juden in Deutschland, abgeleitet werden. Diese durch jüdische Organisationen repräsentierten Mehrheitsdeutungen und -erfahrungen haben im Verlauf der documenta-Debatte keine hinreichende Anerkennung gefunden trotz der enormen medialen Skandalisierung der Geschehnisse und anderslautender Versprechen ruangrupas.

Diese Reaktionen sind, wie die Forschung immer wieder aufgezeigt hat, keineswegs untypisch für den Umgang mit Antisemitismus in Deutschland.[205] Warnungen vor Antisemitismus und Klagen über antisemitische Vorfälle werden häufig mit dem Dreischritt von Ignoranz („wir können keinen Antisemitismus erkennen"), Verharmlosung („es handelt sich ja nur um Bilder") und Umdeutung („die Vorwürfe dienen nur der Delegitimation berechtigter Kritik an Israel") begegnet.

Bis zum Beginn der documenta fifteen (*Phase 1*) ist allen voran der Zentralrat der Juden in Deutschland kaum ernst genommen und von der documenta-Leitung oder den internen Berater*innen an der Auseinandersetzung mit Antisemitismus und Antisemitismusvorwürfen nicht ausreichend beteiligt worden. Begründete Sorgen über antisemitische Vorfälle auf der documenta fifteen sind zumindest auf Ebene der Organisation entsprechend verkannt worden.

Das Versprechen, es werde keinen Antisemitismus auf der documenta fifteen geben, konnte nicht eingehalten werden. Entsprechend und im Zusammenhang mit den Erfahrungen vor Beginn der documenta fifteen zeigten sich jüdische Organisationen empört. Die jüdischen Perspektiven wurden in verschiedenen Einlassungen von der damaligen Generaldirektorin Sabine Schormann, von Taring Padi und ruangrupa in Zusammenhang mit der verletzenden Wirkung des Banners *People's Justice* thematisiert (*Phase 2*). Insbesondere ruangrupa betonte die Bereitschaft, in einen Lernprozess über Antisemitismus eintreten zu wollen, und bezeichnete Jüdinnen und Juden als diskriminierte Minderheit in Deutschland als ihre Verbündeten. In Teilen konterkariert wurde dieser Vorsatz allerdings bereits von Ade Darmawans Auftritt vor dem Kulturausschuss des Bundestags. Er nutzte die Gelegenheit nicht nur für eine begrüßenswerte erneute Entschuldigung gegenüber Jüdinnen und Juden in Deutschland, sondern auch dafür, Antisemitismus in Indonesien als Relikt der niederländischen Kolonialherrschaft zu externalisieren und sich über die Kritik an ruangrupa als rassistisch motiviert zu beklagen.

Die politischen Forderungen von jüdischen Organisationen sind ungeachtet des Rückzugs der Generaldirektorin Sabine Schormann nicht erfüllt worden.[206] Diese Nichterfüllung wiegt aber weniger schwer als die Ignoranz gegenüber jüdischen Perspektiven. Diese Ignoranz zeigt sich daran, dass begründete Sichtweisen auf Antisemitismus und auf den Umgang mit

205 Insbesondere Zick, Andreas/Hövermann, Andreas/Jensen, Silke/Bernstein, Julia (2017): Jüdische Perspektiven auf Antisemitismus in Deutschland. Ein Studienbericht für den Expertenrat Antisemitismus. Universität Bielefeld, Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung. Bielefeld.

206 Der Rückzug wurde im Einvernehmen mit Gesellschaftern und Aufsichtsrat am 15.07.2022 beschlossen.

Antisemitismus von Teilen der Politik, der documenta-Geschäftsführung und der künstlerischen Leitung lange kaum Gehör fanden (*Phase 3*). Mitunter ist ihnen inhaltlich vehement widersprochen worden. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurde deutlich, dass der von ruangrupa formulierte Anspruch, Jüdinnen und Juden in Deutschland als Verbündete zu betrachten, gegenüber jüdischen Organisationen, die Mehrheitsdeutungen und -erfahrungen und keine antizionistische Doktrin vertreten, ins Leere lief. Der bagatellisierende Umgang mit Antisemitismus auf der documenta fifteen ist zunehmend selbst als Problem hervorgetreten. Die fortgesetzte Ausstellung von Werken, die jüdischen Organisationen als antisemitisch identifizierten, und die organisationale Billigung dessen haben für eine nachhaltige Irritation auf Seiten jüdischer Organisationen gesorgt. In diesem Zusammenhang ist auch die Geschäftsführung der documenta fifteen zunehmend in den Fokus der Kritik geraten. Denn aus den Perspektiven jüdischer Organisationen lieferte diese den Rahmen für das Wirken der künstlerischen Leitung und ließ ihr in dieser Hinsicht freie Hand. Der Geschäftsführer Alexander Farenholtz hat zudem die Empörung der jüdischen Community auf sich gezogen, als er Kritik aus der Jüdischen Gemeinde Frankfurt abwehrte mit dem Verweis, sich nicht angesprochen zu fühlen.

In der letzten Phase zeichnete sich das Scheitern der documenta-Verantwortlichen im Umgang mit den Vorwürfen immer deutlicher ab. Das zeigen die Pressemitteilung des Zentralrats der Juden in Deutschland zur Stellungnahme des Expertengremiums,[207] die Reaktion des Auschwitz-Komitees[208] auf den Protestbrief der lumbung-Community und das Statement der Jüdischen Gemeinde in Kassel und des Sara Nussbaum Zentrums. Insbesondere die Protestaktionen von ruangrupa, Mitgliedern des Artistic Team und Teilen der Künstler*innen haben für nachhaltige Irritation gesorgt. Sie haben offengelegt, wie deutlich die vertretenen Positionen im Widerspruch zu Positionen jüdischer Organisationen stehen und dazu geführt, dass die Protestaktionen als antisemitisch gewertet wurden, insbesondere weil sie der Rechtfertigung von als antisemitisch kritisierten Werken dienten.

In allen Phasen haben sich Mechanismen gezeigt, die sich auf Grundlage von Forschungsbefunden zu jüdischen Perspektiven auf Antisemitismus als typisch bezeichnen lassen. Allen voran ist damit der Mechanismus angesprochen, dass „fast jede Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus den Umweg seiner Ausschließung geht“.[209] Die Erfahrungen und Sichtweisen von Jüdinnen und Juden mit beziehungsweise auf Antisemitismus finden abseits oder trotz der öffentlichen Skandalisierungslogik häufig keine Anerkennung von unmittelbar an den

207 Zentralrat der Juden in Deutschland (2022): Presserklärung zur Erklärung des Expertengremiums der documenta“, 12.09.2022: www.zentralratderjuden.de/aktuelle-meldung/artikel/news/presserklaerung-zur-erklaerung-des-expertengremiums-der-documenta/.

208 Westdeutscher Rundfunk (2022): Auschwitz-Komitee kritisiert Documenta-Verantwortliche, 14.09.2022: www1.wdr.de/kultur/kulturnachrichten/documenta-auschwitz-komitee-antisemitismus-roth-kassel100.html.

209 Mendel, Meron/Messerschmidt, Astrid (2017): Einleitung. In: dies.: Fragiler Konsens. Antisemitismuskritische Bildung in der Migrationsgesellschaft. Frankfurt und New York: Campus, S. 11.

entsprechenden Situationen beteiligten Akteuren.[210] Dies ließ sich in allen Phasen der documenta-Debatte beobachten. Eine Achtung jüdischer Perspektiven würde bedeuten, den antisemitischen Gehalt von Äußerungen oder Handlungen, wie er sich vor dem Erfahrungshorizont und aus den Interaktionen mit Jüdinnen und Juden ergibt, anzuerkennen.[211] Dabei ist nicht nur die mangelnde Anerkennung ein Problem, sondern vielmehr die Abwehr, die sich auch in offene Feindseligkeit gegenüber Jüdinnen und Juden verwandeln kann.[212]

Diese Tendenz deutet sich in den vorläufigen Ergebnissen der Zuschauerbefragung der Bildungsstätte Anne Frank während der Ausstellung an. Besucher*innen beschwerten sich darüber, dass Jüdinnen und Juden, Israel oder als jüdisch verstandene Herrschaftszirkel die documenta zerstörten oder dass sie ungerechtfertigterweise privilegiert würden.[213] Auch im Zuge einer Untersuchung des Antisemitismus im Internet ist dieses Deutungsmuster im Zusammenhang mit der documenta fifteen rekonstruiert worden.[214]

Ein weiterer Aspekt der documenta-Debatte ist die in ihr deutlich zutage tretende Externalisierung von Antisemitismus durch die deutsche Mehrheitsgesellschaft. Darauf hat etwa die Schriftstellerin Eva Menasse in einem Essay im Spiegel hingewiesen. Menasse erblickt eine Ursache für die ungleich größere Erregung der deutschen Öffentlichkeit über antisemitische Kunstwerke in Kassel als über den antisemitischen Terroranschlag eines Rechtsextremen in Halle in der Herkunft der Verantwortlichen. Die Ächtung des Antisemitismus werde in Deutschland dann besonders ernst genommen, wenn sich der Judenhass als Problem der Fremden deklarieren lasse.[215] Tatsächlich erscheint es erklärungsbedürftig, weshalb Werke auf vergangenen documenta-Ausstellungen, die als antisemitisch diskutiert worden sind beziehungsweise hätten werden können (siehe Kapitel 2.3), nicht in einem ähnlichen Maß skandalisiert worden sind. Wenngleich der von Kurator*innen und einigen Künstler*innen formulierte Rassismusvorwurf im Kontext der documenta-Debatte angesichts klarer antisemitischer Vorfälle unbegründet scheint, finden sich auf der Ebene der gesellschaftlichen Skandalisierung

210 Dazu Zick, Andreas; Hövermann, Andreas; Jensen, Silke; Bernstein, Julia (2017): S. 67 ff.; im Zusammenhang mit der Institution Schule: Bernstein, Julia (2020): Antisemitismus an Schulen in Deutschland. Befunde – Analysen – Handlungsoptionen. Weinheim: Beltz, S. 129 ff.

211 Zick, Andreas/Hövermann, Andreas/Jensen, Silke/Bernstein, Julia (2017): S. 51 f.

212 Empirisch zur Abwehr: Ranc, Julijana (2016): Eventuell nichtgewollter Antisemitismus. Zur Kommunikation antijüdischer Ressentiments unter deutschen Durchschnittsbürgern. Münster: Westfälisches Dampfboot. Höttemann, Michael (2022): Verdrängter Antisemitismus. Bielefeld: transcript, S. 158 ff.

213 Interview mit Julia Alfandari, pädagogische Leiterin der Bildungsstätte Anne Frank, 16.08.22, Bildungsstätte Anne Frank: Auch Bildungsbürger*innen äußern krude antisemitische Verschwörungstheorien: www.bs-anne-frank.de/mediathek/blog/auch-bildungsbuergerinnen-aeussern-krude-antisemitische-verschwoerungstheorien.

214 Ascone, Laura; Becker, Matthias J.; Bolton, Matthew; Chapelan, Alexis; Krasni, Jan; Placzynta, Karolina; Scheiber, Marcus; Troschke, Hagen; Vincent, Chloé (2022): Decoding Antisemitism: Eine KI-gestützte Untersuchung von Hassrede und -bildern im Internet. Diskursreport 4. Berlin: Technische Universität Berlin. Zentrum für Antisemitismusforschung, S. 35 ff.

215 Menasse, Eva (2022): Erregte Antisemitismusdebatte wegen der Documenta. Meint ihr das wirklich ernst? Spiegel Online, 29.06.22: www.spiegel.de/kultur/eva-menasse-ueber-documenta-skandal-und-antisemitismus-in-deutschland-meint-ihr-das-wirklich-ernst-a-47d0f1df-ad60-4dc4-a601-c1c66f6535cf.

durchaus auch rassistische oder von kollektiv- oder familienbiografischen Verstrickungen in den Nationalsozialismus und die Shoah entlastende Narrative. Diese folgen dem Mechanismus, Antisemitismus als Importgut und damit exklusives Problem von Muslim*innen oder Zugewanderten darzustellen, während spiegelbildlich dazu aus der Mehrheitsformation heraus der Anspruch formuliert wird, nichts mit Antisemitismus zu tun zu haben.[216] Eine ähnliche Strategie zeigt sich auch in ruangrupas Versuch, Antisemitismus als ein der indonesischen Kultur fremdes Element zu zeichnen (vgl. auch Kapitel 3.1).

Auf der Ebene der Kontinuität von Antisemitismuserfahrungen,[217] das heißt von wiederholten Konfrontationen mit antisemitischen Vorstellungen oder (beleidigenden, demütigenden, bedrohenden oder diskriminierenden) Handlungen, daraus resultierenden Konsequenzen oder gar physischer Gewalt[218] ist zunächst ein Unterschied festzustellen: Insofern die Ausstellung nicht besucht worden ist, sind die Geschehnisse rund um die documenta fifteen und Antisemitismus nicht dem persönlichen Erleben zuzurechnen. Vielmehr sind dann Jüdinnen und Juden durch die mediale Präsentation antisemitischer Werke und den Umgang damit betroffen. Das geschieht vor dem Hintergrund, dass der Umgang mit Antisemitismus heutzutage in der deutschen Gesellschaft von einem Ächtungsideal bestimmt ist, das sich in Reaktion auf Nationalsozialismus und Shoah in der Bundesrepublik entwickelt hat.[219]

Dass dieses vielfach gepriesene Ächtungsideal auf der documenta fifteen zum Teil unterlaufen worden ist und weder politisch noch organisational damit ein Umgang gefunden werden konnte, wirkt auf Jüdinnen und Juden und die Wahrnehmung ihrer gesellschaftlichen Teilhabe in Deutschland. Aus der Perspektive vieler Jüdinnen und Juden scheint es, dass das Ächtungsideal lediglich zu eigenen Zwecken der Kultivierung von Selbstbildern vorgetragen wird, aber keine Verbindlichkeit besitzt, wenn es greifen müsste. Mehr noch, durch einen indifferenten Umgang mit Antisemitismus scheint sich das insbesondere im Zusammenhang mit dem Erinnern an die Shoah und der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit vorgetragene Ächtungsideal des Antisemitismus zu relativieren.[220] Im Zusammenhang mit der documenta fifteen ist daher auch von Doron Kiesel, dem wissenschaftlichen Direktor der Bildungsabteilung des Zentralrats

216 Dazu: Öztürk, Cemal; Pickel, Gert (2022): Der Antisemitismus der Anderen: Für eine differenzierte Betrachtung antisemitischer Einstellungen unter Muslim:innen in Deutschland. In: Zeitschrift fur Religion, Gesellschaft und Politik 6 (1), S. 189–231. Empirisch unter Lehrkräften: Bernstein, Julia (2020): S. 163 ff.

217 Zick, Andreas; Hövermann, Andreas; Jensen, Silke; Bernstein, Julia (2017): S. 80.

218 Zu unterschiedlichen Antisemitismuserfahrungen von Jüdinnen und Juden in Deutschland innerhalb eines Zeitraums des jeweils zurückliegenden Jahrs: Zick, Andreas; Hövermann, Andreas; Jensen, Silke;Bernstein, Julia (2017): S. 16 ff.; European Union Agency for Fundamental Rights (2018): Experiences and perceptions of antisemitism. Second survey on discrimination and hate crime against Jews in the EU: fra.europa.eu/en/publication/2018/2nd-survey-discrimination-hate-crime-against-jews, S. 47.

219 Stender, Wolfram (2010): Konstellationen des Antisemitismus. Zur Einleitung. In: Stender, Wolfram/ Follert, Guido/Ozdogan, Mihri (Hg.): Konstellationen des Antisemitismus. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11 ff.. Salzborn, Samuel (2020): Kollektive Unschuld. Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern. Leipzig: Hentrich & Hentrich, 11 ff.

220 Zick, Andreas; Hövermann, Andreas; Jensen, Silke; Bernstein, Julia (2017): S. 74.

der Juden in Deutschland, ein Verlust des Vertrauens in die „Fähigkeit dieser Gesellschaft, mit der eigenen Geschichte umzugehen“ attestiert worden.[221]

Hier lässt sich ein Bezug zu einer auch heute noch weit verbreiteten Schlussstrichmentalität herstellen, die als abwehrende Reaktion auf die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit auch der transgenerationalen Weitergabe von Traumata von Jüdinnen und Juden als Nachkommen von Opfern entgegensteht. Einer Studie der Bertelsmann-Stiftung aus dem Jahr 2022 zufolge wollen 49% der Befragten in Deutschland einen Schlussstrich unter die Vergangenheit ziehen, 36% setzen Israels Handeln den Palästinensern gegenüber mit dem Handeln der Nationalsozialisten den Juden gegenüber gleich.[222] Von ruangrupa ist wiederholt auf ein Narrativ rekurriert worden, in dem die Shoah und die Verbrechen der Nationalsozialisten keine Erwähnung finden und die Deutschen als Opfer des Zweiten Weltkriegs erscheinen. Als Vertreter des Kurator*innenkollektives sprach Ade Darmawan vor dem Bundestag etwa davon, dass die documenta im Jahr 1955 den Anspruch hatte, die Wunden des Zweiten Weltkriegs zu heilen. Dies verglich er mit dem Bestreben des im selben Jahr in Indonesien entstehenden „Non-Aligned Movement“ in Bandung, die Unabhängigkeit Indonesiens auf den Wunden des Kolonialismus zu erreichen. Während die Wunden der Deutschen thematisiert werden, treten Jüdinnen und Juden als Opfer der Shoah und ihre Nachkommen dahinter zurück. Ein in Deutschland immer noch präsentes Narrativ, das ebenso wie die oben bereits erwähnte Externalisierung des Antisemitismus der Schuldabwehr dient.[223]

Dass Jüdinnen und Juden daran gelegen ist, dass die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit ernst genommen wird und das Ächtungsideal des Antisemitismus greift, ist offensichtlich. Ihnen geht es nicht nur – aber zumeist auch – um die Verwirklichung gesellschaftlich weitgehend ratifizierter Gerechtigkeitsvorstellungen rund um den Umgang mit einer Minderheit oder den von der deutschen Gesellschaft formulierten Anspruch, sich an der NS-Geschichte geläutert zu haben. Hinzu kommt, dass sie es sind, die die konkreten Auswirkungen von Antisemitismus auf ihr alltägliches Leben und auf die Vorstellungen über Jüdinnen und Juden in Deutschland zu ertragen haben. Im Jahr 2017 stimmen 32% der befragten Jüdinnen und Juden der Aussage zu, dass sie Angst haben, überfallen zu werden, weil sie jüdisch sind, über 60% haben in den letzten fünf Jahren darüber nachgedacht, Deutschland zu verlassen und 70% vermeiden es, äußerlich erkennbar jüdische Symbole zu tragen.[224] 62% sind der Meinung, Antisemitismus finde in Deutschland nicht genug Beachtung, während 58% befürchten, bei Zunahme des Antisemitismus allein gelassen zu werden.[225]

---

221 Zitiert nach Jüdische Allgemeine, 30.06.22: documenta: Macht der Dialog überhaupt Sinn?: www.juedische-allgemeine.de/politik/documenta-macht-der-dialog-ueberhaupt-sinn/

222 Bertelsmann-Stiftung (2022): Deutschland und Israel heute: Zwischen Verbundenheit und Entfremdung. Online unter: www.bertelsmann-stiftung.de/de/publikationen/publikation/did/deutschland-und-israel-heute-zwischen-verbundenheit-und-entfremdung, S. 28 bzw. S. 36.

223 Salzborn, Samuel (2020): Kollektive Unschuld. Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern. Leipzig: Hentrich & Hentrich, S. 90 ff.

224 Zick, Andreas; Hövermann, Andreas; Jensen, Silke; Bernstein, Julia (2017): S. 32-35.

225 Ebd., S. 34.

Auf der documenta fifteen sind mit der Zurschaustellung von Werken, die antisemitische Codes enthalten oder antisemitische Aussagen treffen, mentale Vorstellungen von Jüdinnen und Juden verbildlicht oder für die Rezipient*innen nahegelegt worden, die Jüdinnen und Juden nicht nur stereotypisieren und von der Mehrheit unterscheiden, sondern auch als grundlegend böse darstellen. Gefährlich ist dies deshalb, weil die Darstellung von Jüdinnen und Juden beziehungsweise Israels als Böse auch ein Vorgehen gegen das Böse rechtfertigen beziehungsweise fördern kann. Im schlimmsten Fall handelt es sich dabei um Gewalt, die zur Notwehr erklärt wird. Das gilt auch für Werke, die auf Israel bezogen sind. Denn Jüdinnen und Juden in Deutschland werden ungeachtet ihrer Staatsangehörigkeit oder politischen Überzeugungen auch als vermeintliche Repräsentant*innen Israels angegriffen. Das belegen empirische Untersuchungen[226] genauso wie die Einschätzungen von Jüdinnen und Juden in Deutschland[227] und ein Blick in die Dokumentation antisemitischer Vorfälle.[228]

4.3. Schlussfolgerungen zum Umgang mit Antisemitismus

Die problematische Umgangsweise der documenta fifteen mit Antisemitismusvorwürfen zeigt sich auch im Umgang mit Definitionen des Antisemitismus. Nach Auskunft von Alexander Farenholtz hat die Geschäftsführung keine Arbeitsdefinition von Antisemitismus benutzt. Auch in der Außendarstellung ist darauf verzichtet worden, sich auf eine Definition von Antisemitismus einzulassen. Die infragestehenden Werke sind nach Auskunft der Geschäftsführung freilich auf ihre mögliche strafrechtliche Relevanz hin begutachtet worden. Dieser Fokus auf Strafbarkeit mag in der Verwaltung einer Organisation zur Wahrung ihrer Integrität naheliegen, dem Problem des Antisemitismus wird er aber nicht gerecht. Antisemitische Einstellungen sowie manche antisemitische Handlungen und bildliche Darstellungen sind nicht strafrechtlich relevant. Die moralische und politische Ächtung des Antisemitismus ist aber auch und insbesondere auf diese antisemitischen Einstellungen, Handlungen und bildlichen Darstellungen zu beziehen. Aus deren Legalität auf ihre Unbedenklichkeit zu schließen, ist aus Perspektive der Antisemitismusforschung ein grober Fehler und zudem ein durchaus häufiges Mittel zur Abwehr einer Auseinandersetzung mit Antisemitismus.

Auf anderen Ebenen der documenta-Struktur wurde anscheinend mit der JDA-Definition gearbeitet. Deren Formulierung, dass Antisemitismus „auf Jüdinnen und Juden als Jüdinnen und Juden“ zielt, klingt in der Kontextualisierung der Archives des luttes des femmes en Algérie an und die JDA wurde zumindest in einem Vortrag der Beraterin und Dozentin Emily Dische-

226 Schwarz-Friesel, Monika; Reinharz, Jehuda (2012). Schwarz-Friesel, Monika (2019): Judenhass im Internet. Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl. Leipzig: Hentrich und Hentrich; Bernstein, Julia (2020).

227 Zick, Andreas; Hövermann, Andreas; Jensen, Silke; Bernstein, Julia (2017): S. 12 & 70; European Union Agency for Fundamental Rights (2018): S. 43.

228 Exemplarisch: Bundesverband der Recherche- und Informationsstellen Antisemitismus (2022): Jahresbericht. Antisemitische Vorfälle in Deutschland 2021: report-antisemitism.de/documents/Antisemitische_Vorfaelle_in_Deutschland_Jahresbericht_RIAS_Bund_2021.pdf, S. 30.

Becker im Rahmen der Schulungen der Kunstvermittler*innen verwendet.[229] Daraus ergibt sich ein Widerspruch, der immer dann offen zutage getreten ist, wenn die Geschäftsführung auf eine Definition verzichtet hat, während sie zugleich Einschätzungen nach außen vertrat, die im Einklang mit einer spezifischen Anwendung der JDA-Definition zu stehen schienen und die Abwehr von Antisemitismusvorwürfen im Fall der Archives, *Tokyo Reels* und *Guernica Gaza* ermöglichten beziehungsweise ermöglichen sollten.

Gegen die IHRA-Definition von Antisemitismus wandten sich ruangrupa, Mitglieder des Artistic Teams und einige Künstler*innen in dem Protestbrief vom 10.09.2022 (*Phase 4*). Diese sei ein politisches Instrument zur Gleichsetzung von Kritik mit Antisemitismus und zur Unterdrückung sowie Zensur von Kritik an Israel oder palästinensischer Perspektiven. Gerade jüdische Organisationen haben immer wieder begründet, weshalb Äußerungen, Positionen oder Werke als antisemitisch verstanden und der Umgang mit ihnen kritisiert wurde. Sie wurden aber nicht ernst genommen. Stattdessen wurden Forderungen, antisemitische Kunstwerke zu entfernen oder angemessen durch die Problematisierung antisemitischer Gehalte zu rahmen, als Zensurbestrebungen gedeutet. Diese Forderungen bezogen sich aber auf die Frage, warum die Ausstellung entsprechender Werke auf einer staatlich geförderten Kunstschau erfolgt und wie sie unter der Verwaltung von Stadt und Land zu rechtfertigen ist. Hier ging es mithin nicht um die Unterdrückung legitimer politischer Positionen, sondern um die Frage, wie der Staat sein Bekenntnis zum Schutz von Jüdinnen und Juden und gegen Antisemitismus umsetzt.

Die Kritik der Beteiligten an der IHRA-Definition geht insofern fehl, als auch auf der Grundlage der JDA-Definition die infragestehenden Werke als antisemitisch zu bewerten sind. Unabhängig davon, welche Definition zu Grunde gelegt wird, zeigt die Analyse in Kapitel 3, dass beide Definitionen geeignet gewesen wären, Antisemitismus in einzelnen Werken zu erkennen. Das Grundproblem ist vielmehr, dass es über weite Strecken keine ernsthafte Auseinandersetzung über diese Definition von Antisemitismus oder ihre Anwendung im Kontext der documenta fifteen gegeben hat.

Schließlich bleibt die Frage offen, wie die documenta fifteen im Zusammenhang mit der BDS-Bewegung oder der Positionierung ruangrupas und des Artistic Teams dazu einzuordnen ist. Dieser Frage ist wesentlich vor Ausstellungseröffnung diskutiert worden (*Phase 1*). Einzelne Mitglieder von ruangrupa hatten vor Ausstellungsbeginn in inhaltlicher Hinsicht einen Israelboykott unterstützt.[230] Ruangrupa hat die Kritik daran als unberechtigten Antisemitismusvorwurf bezeichnet[231] und bestritten, dass es bei der documenta fifteen zu einem Israelboykott

229 Siehe hierzu Baumsteiger, Moritz (2022): Wir machen Sie nun mit unseren Sicherheitsvorkehrungen vertraut, Süddeutsche.de, 14.07.2022: https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-guides-antisemitismus-1.5621517?reduced =true. Für die Rolle der Kunstvermittlung allgemein siehe Kapitel 5.4.

230 Offener Brief: e-flux Announcements, 26.05.21: A letter against apartheid: www.e-flux.com/announcements/397676/a-letter-against-apartheid/.

231 Ruangrupa, das künstlerische Team der documenta fifteen und einige der Kurator*innen des gescheiterten Forums (2022).

gekommen sei.[232] Jedoch haben ruangrupa und Mitglieder des Artistic Teams spätestens zum Ausstellungsende hin in dem Protestbrief[233] Narrative bemüht, die gemeinhin dafür genutzt werden, einen Boykott zu begründen (*Phase 4*). Ebenfalls ist die Plakataktion, die sich positiv auf BDS bezog, gebilligt worden.

Aus der Perspektive von vielen Jüdinnen und Juden ist der nonchalante Umgang der documenta fifteen mit der Frage des Antisemitismus gerade im Kontext einer beobachtbaren Zunahme von Übergriffen gegen jüdische Bürger*innen und Anschlägen auf jüdische Einrichtungen in den letzten Jahren ein Schlag ins Gesicht. Er hat Vertrauen zerstört und stärkt ein Gefühl der Unsicherheit in der deutschen Gesellschaft. Die jüdischen Perspektiven auf die documenta fifteen reagieren somit nicht primär auf einen abstrakten Diskurs über die Grenzen der Kunstfreiheit, sondern auf die realen Gefahren, die antisemitische Vorfälle für die Möglichkeiten der gesellschaftlichen Teilhabe, die Sicherheit und die Zukunft des jüdischen Lebens in Deutschland darstellen. Diese existenzielle Dimension ist aus jüdischer Perspektive von der documenta verkannt worden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der documenta fifteen nicht vorzuhalten ist, es hätte keine Beschäftigung mit dem Thema Antisemitismus gegeben. Diese fand in der Form von Schulungen für Kunstvermittler*innen, des eingesetzten Beraterteams oder von geplanten und durchgeführten Veranstaltungen durchaus statt. Kontrovers diskutiert und explizit problematisiert wurde die Art und Weise. Aus jüdischen Perspektiven hat nicht nur keine angemessene Beschäftigung mit (israelbezogenem) Antisemitismus stattgefunden, mit zunehmender Dauer ist es auch zu immer expliziteren antizionistischen Positionierungen gekommen, die im Kontext der Rechtfertigung Präsentation teils antisemitischer Werke selbst als antisemitisch wahrgenommen worden sind. Insbesondere vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Antisemitismus trotz seiner gesellschaftlichen Ächtung über eine Umwegkommunikation und einen Israelbezug sowie als Schuldabwehrantisemitismus aufgrund der NS-Vergangenheit eine weite Verbreitung in Deutschland findet, erhalten die dem gleichen Mustern folgenden Geschehnisse auf der documenta fifteen ihre Bedeutung.

232 Documenta (2022): Redebeitrag von Ade Darmawan (ruangrupa) im Ausschuss für Kultur und Medien, Deutscher Bundestag, 6. Juli 2022, 09.07.22: https://documenta-fifteen.de/news/redebeitrag-von-ade-darmawan-ruangrupa-im-ausschuss-fuer-kultur-und-medien-deutscher-bundestag-6-juli-2022-englisch/.

233 Offener Brief, e-flux notes, 10.09.22: We are angry, we are sad, we are tired, we are united: Letter from lumbung community: www.e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from-lumbung-community.

5. Das kuratorische Konzept der documenta fifteen

Im Folgenden widmen wir uns dem kuratorischen Konzept der documenta fifteen in seinen verschiedenen Facetten und Implikationen für die Ausstellung. Wir beginnen mit einer Würdigung der Qualitäten des Konzepts und der Ausstellung, weil hierfür neben den wichtigen Debatten zu den antisemitischen Vorfällen oftmals kein Raum blieb (5.1). Dadurch wurden viele der innovativen Ansätze der Kurator*innen und die Arbeiten vieler Künstler*innen, die mit den Vorfällen nichts zu tun hatten, übersehen. Zugleich zeigt sich auch sehr deutlich, dass der selbstgesetzte Anspruch der documenta fifteen, Vielfalt, Multiperspektivität und Inklusivität sichtbar zu machen, nicht eingelöst wurde: Unter den vielstimmigen künstlerischen und aktivistischen Positionen fehlten die Perspektiven von Jüdinnen und Juden komplett. Sie waren nicht Teil des globalen Dialogs, den sich die documenta fifteen zum Ziel gesetzt hatte.[234] Durch einen Vergleich mit ähnlichen Großausstellungen zeigen wir weiter, dass das kuratorische Konzept und die Themen ruangrupas einem größeren aktuellen Trend in der Kunstwelt entsprechen (5.2). Dieser Trend zur Dezentrierung und Horizontalisierung, der sich auch in ruangrupas Konzept wiederfindet, hat aber eine Reihe von problematischen Implikationen zumindest in der von ruangrupa vertretenen Variante (5.3). Denn die Dezentrierung und die Idee von Gemeinschaft kommen nicht ohne eine scharfe Abgrenzung gegenüber einem Anderen und einer generellen Ablehnung des Institutionellen aus. Letzteres belastete auch das Kunstvermittlungskonzept (sobat-sobat) (5.4) und kann von ruangrupa letztlich auch gar nicht durchgehalten werden, wie die nachträglichen Interventionen zeigen (5.5).

5.1. Würdigung der documenta fifteen

Grundsätzlich stand bei der documenta fifteen das Prozesshafte, das kollaborative „Netzwerken“, die Abkehr von der Deutungshoheit europäischer Agenden, von zentristischen Vorstellungen über Wissen, Geschichte und Kunst im Mittelpunkt. Es ging nicht um eine visuell-ästhetische Überwältigung durch „Hochglanzproduktionen“, wie sie zum Beispiel bei der Biennale di Venezia zu finden sind. Auch hätte der Kontrast zu der kurz zuvor stattgefundenen marktorientierten Art Basel größer nicht sein können.[235] In dem notwendigen Aushandlungsprozess geopolitischer Verhältnisse zwischen Nord und Süd, im Widerstreit Globaler Norden versus Globaler Süden[236] wurden auf der documenta fifteen wichtige gesellschaftspolitische

234 Vgl. hierzu auch Kapitel 4 zu den jüdischen Perspektiven auf die documenta fifteen.

235 Die documenta fifteen zeigte eine deutlich größere Unabhängigkeit vom Kunstmarkt als frühere Editionen der documenta.

236 Die Begrifflichkeiten Globaler Süden und Globaler Norden, die als Hilfskonstrukte dienen, sind weniger geographisch als geopolitisch gemeint. Sie sind eingeführt worden, um die lange Zeit gängigen, aus einer vermeintlich überlegenen Perspektive heraus abwertenden Einteilungen zu vermeiden (wie z. B. früher „Entwicklungsländer“, „Erste, zweite, dritte Welt“). Allerdings ist auch die Aufteilung Globaler Süden versus Globaler Norden sehr schematisch und problematisch; nicht nur lässt sich die Welt nicht einfach in privilegierte und benachteiligte Bereiche aufteilen, sondern die geographischen Zuordnungen sind teilweise irreführend,

Themen wie Kolonialismus, Ausbeutung und Unterdrückung, Klimakatastrophen und Kriege aufgerufen. Wer sich auf die Gemeinschaft, Kooperation, Ressourcen- und Wissensteilung („lumbung": Möglichkeiten des Teilens und Lernens) im „Ekosistem" der vielen Initiativen einließ, konnte erleben, wie Kunst auf Aktivismus trifft. Ruangrupa zufolge sollte es darum gehen, Freunde („sobat.sobat") zu finden und ins Gespräch zu kommen. Viele Ausstellungsorte waren auf diese sozialen Aspekte ausgerichtet. So zeigte etwa das Fridericianum prototypisch, wie sich die documenta fifteen zwischen Diskursraum, Lernraum, Aktivismus, (Denk-)Werkstatt und Atelier bewegt. Besonders auch die Einrichtung von „ruru-Kids" sei an dieser Stelle hervorgehoben: ein künstlerisch wie architektonisch herausragend gestalteter Entdeckungsraum (Krippe) für Kleinkinder und Eltern, der auch gerade von Einheimischen sehr gut angenommen wurde.

Vor allem aber zeigte die documenta fifteen hervorragende Werke. Viele davon waren einem hiesigen Publikum sicher noch nicht bekannt. Nur einige wenige seien hier beispielhaft erwähnt: The Nest Collective in der Karlsaue (Textiltransfer), das Gewächshaus in der Karlsaue (Klimawandel), Nguyen Trinh Thi im Rondell (Schattenspiel zu Internierten in Nordvietnam), Agus Nur Amal Pmtoh in Grimms Welt (Geschichten erzählen), Fafswag im Stadtmuseum (indigenes, queeres Kollektiv, das mit Gender-Grenzen bricht), Sebastián Diaz Morales im Hübner Areal (Videoinstallation zu ruangrupa und Indonesiens Weg in die Unabhängigkeit), Richard Bells Arbeiten zum Kampf der Indigenen Australiens, Britto Arts Trust in der documenta-Halle (Lebensmitteltransfer). Diese und viele andere Arbeiten der documenta fifteen sind nicht nur politisch relevant, sondern auch ästhetisch tief beeindruckend. Es werden Themen überwiegend aus Perspektiven betrachtet, die einem Großteil des Museumspublikums in Deutschland vermutlich nicht vertraut oder bekannt sind. Dazu gehören vorrangig Perspektiven des Globalen Südens. Auch den unzureichend in Gesellschaft und Kunstbetrieb Europas Repräsentierten werden eigene Plattformen geschaffen: Der Kunst aus dem Kontext von Rom*nja und Sinti*zze wird insbesondere im Fridericianum Aufmerksamkeit gewidmet; neben dem im internationalen Kunstsystem bekannten Werken von Małgorzata Mirga-Tas werden Aspekte gezeigt, die auf das Fehlen einer angemessenen Repräsentanz aufmerksam machen. Wie Fäden, die nach und nach versponnen werden, ziehen sich Ergebnisse der Arbeit mit neurodiversen Teilnehmer*innen durch die Räume der documenta fifteen (vergleichbare Ansätze zu letzterem Thema gab es allerdings schon bei früheren Ausgaben der documenta).

Die documenta fifteen hat sich grundsätzlich das gemeinschaftliche Zusammenkommen von Menschen aus verschiedenen Teilen der Welt zum Ziel gesetzt. Der Anspruch, dass sie sich

---

so würde man z. B. Australien politisch zum Globalen Norden zählen, die indigenen Bevölkerungsgruppen zum globalen Süden. In den postkolonialen Diskursen geht es darum aufzuzeigen, wo ungleiche Machtverhältnisse liegen, wo Trennlinien zwischen Privilegierten und Benachteiligten laufen und wo immer noch eine Unterrepräsentanz von Vertreter*innen ehemaliger Kolonien in Wirtschaft, Gesellschaft, Kunst und Alltag besteht. Für unseren Zusammenhang ist anzumerken, dass Israel im Kontext der documenta fifteen offensichtlich dem Globalen Norden zugeordnet wird und der eindeutige Schwerpunkt auf Positionen des Globalen Südens und dessen Perspektiven liegt.

begegnen und voneinander lernen können, wurde durch die Intensität der Vermittlung und die Gestaltung der Räume eingelöst, die durch sehr unterschiedliche und überraschende Lösungen auffiel[237] – weit entfernt vom westlich geprägten Prinzip des „white cube“. Die lokale und regionale Verankerung und Verknüpfung mit verschiedenen Szenen, Vereinen und Communities scheint in einer Weise erreicht worden zu sein wie bei keiner documenta zuvor. Das große Spektrum von bisher hier weitgehend unbekannten künstlerischen beziehungsweise aktivistischen Positionen aus fünf Kontinenten hat zu einer faszinierenden Vielfalt der Ausstellung geführt.

Die documenta fifteen hat sich auch durch die Konsequenz ihres Konzepts ausgezeichnet: Sie rückte die Werte, aus denen sich das Gesamtkonzept der documenta fifteen ableitet, wie keine ihrer Vorgängerinnen ins Zentrum der Ausstellung. Diese Werte waren handschriftlich im Fridericianum auf eine große Wand geschrieben und stehen für Transparenz, Ortsverbundenheit, Großzügigkeit, Unabhängigkeit und Sinn für Humor.

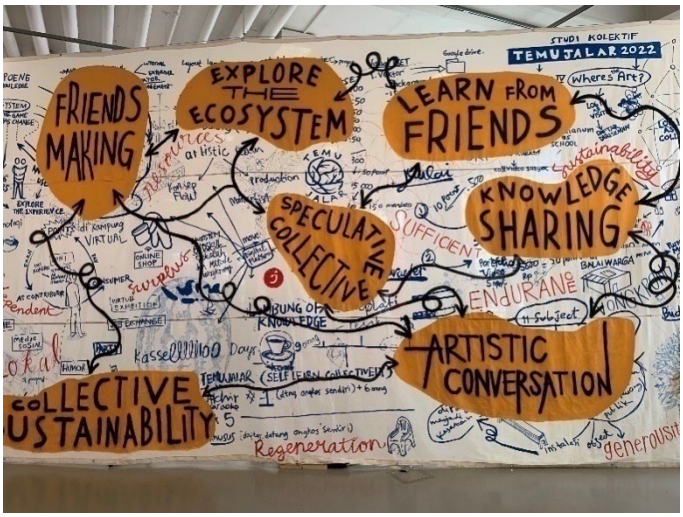

Abb. 5.1: Banner der Gudskul im Fridericianum. Foto: Marion Ackermann

Die Unmittelbarkeit des Handschriftlichen, welche die Echtheit und die Zeitzeugenschaft dokumentieren soll, die künstlerische und die Laien-Zeichnung, Mindmapping als Ergebnis kollektiver Denkprozesse, Netzwerkzeichnungen, wie sie gerade in zahlreichen Kunstausstellungen sehr präsent sind, Flipchart-Notizen als Dokumente kollektiver Zusammenkünfte fanden sich überall. Die Handschrift betonte wiederum Authentizität und Zugänglichkeit. Die Wertvorstellungen wurden in begleitenden Publikationen erläutert, in den offiziellen Führungen ausführlich dargelegt sowie in den die Ausstellungen begleitenden Texten immer wieder aufgerufen. Die nicht aus einem hermetischen Kunstkontext, sondern aus allgemeinen menschlichen Erfahrungen abgeleiteten, formulierten Wertvorstellungen erleichterten den Zugang und machten neugierig auf die Ausstellung.

237 „Ruangrupa“ bedeutet „Raumform“, gemeint ist: Kunst als soziale Raumform (in der europäischen Tradition liegt die Assoziation an Joseph Beuys‘ soziale Skulptur nahe).

Bei der documenta fifteen gab es einige Besonderheiten: Die entscheidenden Jahre der Vorbereitung der documenta in der Zeit 2020/2021 bis zur Eröffnung im Sommer 2022 fielen zusammen mit der weltweiten Pandemie und bedeuteten für alle Beteiligten eine weit über das normale Maß der Beanspruchung hinausgehende Herausforderung und Belastung. Das am Beginn jener Zeit entwickelte Logo mit den ausgestreckten Händen, die zur Freundschaft locken und „Berührung" versprechen, ist eine gelungene künstlerische Umsetzung. Überhaupt haben die vielfältigen Zeichnungen und Illustrationen, die überall in Erscheinung traten, insbesondere in den Publikationen, eine hohe künstlerische Qualität und dienten der anschaulichen Vermittlung des kuratorischen Konzepts.

Grundsätzlich lässt sich positiv hervorheben, dass Ansätze, die seit vielen Jahren im europäischen und internationalen Kunstbetrieb diskutiert und erprobt werden, bei der documenta fifteen in mutiger Konsequenz umgesetzt worden sind: das Anstoßen offener Prozesse, die mit einer Ernsthaftigkeit „gelebte" Publikumsorientierung, die Sichtbarmachung von nicht wahrgenommenen beziehungsweise verdrängten Perspektiven, einschließlich der in Teilen der Welt deutlicher ausgeprägten Verknüpfung von Kunst und Aktivismus oder die Erweiterung des Kunstbegriffs.[238] Die Vernetzungsstrategie führte zu einer beeindruckenden Komplexität und Vielstimmigkeit. Es gab hierzu viel Resonanz von eingeladenen Kollektiven oder Initiativen, zum Beispiel von der „OFF-Biennale Budapest", die sowohl in Venedig als Teil der Biennale als auch in Kassel als „lumbung.member" andocken konnte.[239] Die in den Diskursen der Dekolonialisierung formulierten Ideale hat man innerhalb der Konzeption der documenta fifteen versucht umzusetzen.[240] Dazu gehören vor allem die Haltungen, „kuratorische Macht abzugeben", Entgrenzung/„De-bordering"/Verschwimmen der Grenzen – dies betrifft ruangrupas Rolle[241] – und ein bewusster Vorgang des „Verlernens/to unlearn, des Sich in Perspektiven anderer Versetzens". In diese Situation wurde das Publikum gebracht. Hinter diesem Anspruch wird keine künftige documenta zurückbleiben können, in dieser Hinsicht ist die documenta fifteen wahrlich ein Game Changer.

238 Das erste Konzept, das Harald Szeemann vor 50 Jahren für die documenta 5 entworfen und dann verworfen hatte, weil er es als organisatorisch nicht umsetzbar und als nicht finanzierbar hielt, weist bemerkenswerterweise auf die documenta fifteen voraus: Er hatte eine radikale Abkehr vom musealen, staatlichen, institutionellen Prinzip einer statischen Ausstellung geplant, es sollten nur noch kreative Prozesse selbst dargestellt werden.

239 „Wir haben während dieses Prozesses wirklich viel gelernt und wissen sehr zu schätzen, wie Ruangrupa und das künstlerische Team es organisiert haben, dass sich jeder einzelne Teilnehmer selbst entfalten konnte." (Interview mit der off-Biennale Budapest, Kuratorin Katalin Székely, Art. HNA, 27.7.2022).

240 Bei ruangrupa durch einen Kontext aufgeladen, der transgenerationale gelebte Erfahrung der Befreiung vom holländischen Kolonialismus als Wissen in sich trägt.

241 Einerseits betont ruangrupa, dass es alle Entscheidungen an die eingeladenen Kollektive delegiert haben, andererseits ist doch eine recht große gestalterische Einheitlichkeit der documenta zu erleben.

5.2. Das kuratorische Konzept der documenta fifteen im Vergleich

Nach zwei Jahren Lockdown und pandemiebedingter Verschiebungen kam es im Sommer 2022 in ganz Europa zu einer Verdichtung von Mega-Ausstellungen, die künstlerische Positionen aus der globalen Kunstwelt zeigten. Dazu gehören die Biennalen in Venedig, Lyon und Istanbul, die Manifesta in Pristina/Kosovo und die documenta fifteen in Kassel. Was waren in diesen Ausstellungen die zentralen Themen, Übereinstimmungen und Unterschiede, wie ist das Konzept der documenta fifteen vor dieser Vergleichsfolie zu charakterisieren? Lässt sich ein „Zeitgeist" fassen? Was hat die verantwortlichen Kuratorinnen und Kuratoren angetrieben und konzeptionell geleitet?

Als ein Ergebnis lässt sich festhalten, dass Macht und Kraft der Kunst durch das Bild des Kollektivs beschworen wurde, und dass sich dies durch alle Ausstellungen zog. So wurde die Biennale von Lyon vom Kuratorenduo Sam Bardouil und Till Fellrath als ein „kollektives Statement" beschrieben, das von 200 Künstlerinnen, Künstlern und Kreativen durch Wort, Bild, Klang und Bewegung formuliert werde.[242] Bardouil und Fellrath gingen in ihrer Aussage noch weiter: Diese Künstler*innen würden eine Gemeinschaft resilienter Stimmen bilden, die ein Manifest für eine zerbrechliche Welt entwürfen.[243] Die Begrifflichkeiten von Fragilität und Resilienz und die Fragen nach Stärkung von individueller beziehungsweise gesellschaftspolitischer Widerstandskraft durch Kunst zogen sich wie rote Fäden durch die Ausstellungen des Sommers 2022.

Werfen wir einen Blick nach Pristina, wo die 14. Manifesta stattgefunden hat, kuratiert von Catherine Nichols. Die Kernaussage ihres Konzepts lautete: Es sei entscheidend, welche Welten Welten bildeten. Wie könne man Geschichten anders erzählen und neue Formen des kollektiven Erzählens finden?[244] Die Künstler*in wird hier zum „creative mediator" zwischen divergierenden Traditionen in einer aus diversen Fragmenten zusammengesetzten Gesellschaft, gespiegelt in der urbanen Umgebung. Fiktion und Fantasie werden als Mittel zur Konstruktion alternativer Geschichten benutzt. Schauen wir nach Istanbul, dem Schauplatz der 17. Biennale, diesmal kuratiert von einem Trio: Ute Meta Bauer, David Teh und dem Künstler Amar Kanwar. Die Hauptthemen drehten sich um wirtschaftliche, politische, soziale und ökologische Fragen, von der künstlerischen Zensur bis zur Urbanisierung, von zerbrochenen politischen Systemen bis zum Schrumpfen des städtischen Raums. Dass es auffallende Parallelen im Ansatz zur documenta gibt, hat sicherlich mit der Person Ute Meta Bauer zu tun, die Mitglied der Findungskommission der documenta war und wie David Teh in Singapur lehrt. Hier wird das Bild des „Komposthaufens" als Metapher eingeführt, ein etwas anderes Bild des Kollektivs: Verschiedenes wird zusammengeworfen, gärt, und bringt Neues, Fruchtbares hervor. Es geht

242 Im Original: „[…] collective statement authored through word, image, sound and movement by 200 artists and creatives […].": https://www.tabariartspace.com/exhibitions/99-the-16th-lyon-biennale-chafa-ghaddar/overview/.

243 Ebd. Im Original: „[…] community of resilient voices to draft a manifesto for a (fragile) world".

244 Im Original: „It matters what worlds world worlds: how to tell stories otherwise, new ways of collective storytelling.": https://manifesta14.org/news/manifesta-14-reveals-biennial-title/.

um die Vernetzung lokaler und internationaler Initiativen, die alle voneinander lernen sollen. Dies erinnert an das Konzept der documenta fifteen. Ebenso die auf Istanbul bezogene Aussage von Ute Meta Bauer: „Diese Biennale ist nicht für eingeflogene Kunsttouristen gemacht, sondern die Menschen vor Ort".[245] Die Verknüpfung der Kollektive mit lokalen Szenen und Menschen ist einer der herausragenden Aspekte des Profils der documenta fifteen. Beide Ausstellungen verbindet, dass (staatliche) Institutionen des Kunstbetriebs als Gegenbilder gezeichnet werden, von denen man sich abgrenzt: in der Türkei scheint es der einzige Weg zu sein, subversiv Kunstszenen zum Gedeihen zu bringen. Netzwerke als Schutz vor politischer Einflussnahme oder Verfolgung ist sicherlich ein Thema, das ruangrupa auch aus dem eigenen biographischen Hintergrund mitbringt.

Die hier genannten Großausstellungen folgen alle dem Prinzip der Dezentralisierung. Der urbane Ort, nicht in einer monolithischen Einheit, sondern in seiner Zerrissenheit, geprägt durch die Vielfalt kultureller Geschichte, bildet widersprüchlichste Schauplätze aus. Noch etwas Gemeinsames kennzeichnet die Präsentationen des Jahres 2022: die besondere Rolle der Archive, die sich satellitenartig als „Zeitkapseln" in die Ausstellungen einfügen. „Zeitkapseln" ist der offizielle Begriff für – vor allem von Künstlerinnen stammenden – Werkgruppen, die als historische Referenzen in die von Cecilia Alemani kuratierte Hauptausstellung der Venedig-Biennale eingestreut wurden.[246] In Venedig ging es um die Frage, wie sich die Definition des Menschen und des Menschlichen verändert hat. Archive als Zeitkapseln haben, so könnte man sagen, analog zum Begriff „autobiographische Wahrheit" in der Literaturwissenschaft, ihre eigene archivalische Wahrheit, stellen Zeitdokumente, unkuratiertes Rohmaterial dar, das immer wieder neu entdeckt und aktiviert wird, aber auch eine enorme (aktivistische) Sprengkraft entfalten kann. Vielfältige Stimmen der Unterdrückung sind darin geborgen, in Sedimenten abgelagert, als stumme Zeugen der Geschichte. Durch die Biennale in Istanbul ziehen sich Archive vom türkischen Feminismus bis hin zur Frauenbewegung in Tibet, in Lyon wird individuelle Geschichte einer einzelnen Person, Luise Brunet, als Zeitkapsel eingeflochten, in Kassel die Geschichte der Rom*nja und Sinti*zze, das Asia Art Archive (AAA), Black Archives, in dem unter anderem die Geschichte der Surinamesen in Holland erzählt wird, oder das vielbesprochene algerische Frauenarchiv Archives des luttes des femmes en Algérie. Spätestens mit dem sogenannten Archival Turn, den man mit der von Okwui Enwezor kuratierten documenta 11, 2002, verbindet, sind Archive ein fester Bestandteil zeitgenössischer Kunstausstellungen geworden. Was für eine wichtige Rolle der Archival Turn im Kunstkontext seitdem spielt, veranschaulicht zum Beispiel die „de-hierarchisierte" Präsentation von Picassos *Guernica* in der Reina Sofia, Madrid, im Kontext von rund 2000 Dokumenten.[247] Die „archivalische Wahrheit"

245 So Bauer gegenüber dem Berliner Tagesspiegel: Bloch, Werner (2022): Die 17. Istanbul-Biennale: Revolution der kleinen Schritte, 25.09.2022: https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-17-istanbul-biennale-revolution-der-kleinen-schritte-8682778.html.

246 Kunstforum (2022): Von den Künstler*innen lernen. Ein Gespräch mit der Kuratorin der 59. Biennale di Venezia 2022 von Heinz-Norbert Jocks: https://www.kunstforum.de/artikel/cecilia-alemani-von-den-kuenstlerinnen-lernen/.

247 Siehe https://guernica.museoreinasofia.es/en.

der Archives des luttes des femmes en Algérie als eine Sammlung historischer Dokumente und individueller Sichtweisen bedeutet, dass nicht dieses Archiv an sich einer kritischen Betrachtung unterzogen werden muss, sondern die Weise, wie es ausgestellt worden ist, und auf Grundlage welcher kuratorischer Intention.

5.3. Kritische Betrachtung des kuratorischen Konzepts

Auch wenn das kuratorische Konzept dem Zeitgeist entspricht und auf einem positiven, idealistischen Wertesystem beruht, das viele unmittelbar begeistert, weil es eine vielfältige, friedliche, freundschaftliche, gerechte Gemeinschaft aller Menschen beschwört, von Kollektiven spricht und zugleich individuelle Herangehensweisen wertschätzt, hat es auch problematische Implikationen. Es lädt dazu ein, Grenzlinien zu ziehen und Kontrastbilder zu erzeugen, die ein geradezu unversöhnliches Gegenüber definieren. Dazu gehört alles Institutionelle, der Staat und staatliche Finanzierung, der Kapitalismus, Europa und der Globale Norden sowie dessen ausbeutende Agenden, die Systeme des freien Kunstmarkts, die „hochkompetitiv, global expansiv, gierig und kapitalistisch, […] ausbeuterisch und extraktiv“[248] seien, die „gängigen Modelle der globalen Kunstwelt(en)“[249], „einzelne Sammler*innen und hegemoniale, vom Staat finanzierte Museen“[250]. Dies lässt sich präzise in der Passage des Handbuchs der documenta fifteen nachlesen, in der ruangrupa das „Gudskul Ecosystem“ erläutert:

> „[…] das als ein Kollektiv von Kollektiven feste Grundsätze hat und sich gleichwohl weiterentwickelt. Als wir vor diesem Hintergrund die Einladung erhielten, ein Konzept für die fünfzehnte Ausgabe der documenta vorzulegen, beschlossen wir, weiter unseren Weg zu gehen, statt uns in das seit Langem bestehende documenta-System zu integrieren. Wir erwiderten unsererseits die Einladung gegenüber der documenta und baten sie, Teil *unserer* Reise zu werden. Vor allem aber weigerten wir uns, uns von europäischen, institutionellen Agenden ausbeuten zu lassen, die nicht die unseren sind.“[251]

Als „wir“ wird definiert: „‚Wir‘ von ruangrupa, der Künstlerischen Leitung, und unserem verlängerten Arm, dem Künstlerischen Team. Dann bezieht er spiralförmig immer mehr Individuen und Kollektive mit ein, die sich unserer lumbung-Reise angeschlossen haben.“[252] Dazu gehörten 14 Initiativen, die schon vorher lumbung-Werte geteilt hatten, die sogenannten „lumbung inter-lokal member“. Weitere 50 Kollektive oder Individuen kamen als „lumbung-Künstler*innen“ hinzu. Die Vernetzungsinitiativen vor Ort wurden unter dem Begriff „lumbung Kassel“ gefasst.

248 Ruangrupa et al. (2022), S. 17.
249 Ebd.
250 Ebd.
251 Ebd., S. 12.
252 Ebd., S. 9.

In diesem Prozess hätten die eigenen Grundsätze von ruangrupa und die der internationalen Netzwerke viel deutlicher herausgearbeitet werden müssen.[253] Das „wir" bedeutet auch, dass es ein „ihr" gibt. „Die documenta fifteen ist ein Versuch, die verschiedenen Wirklichkeiten aufeinanderprallen zu lassen […]."[254] Wurde im Laufe der öffentlichen Auseinandersetzung um die documenta vielfach kritisiert, es sei eine „deutsche" Diskussion und in Deutschland gebe es Vorbehalte gegenüber dem „global south" (der Begriff wurde während der documenta-Debatte inflationär verwendet), so muss man sich darüber klar werden, dass eine solche Frontstellung von Anfang an im Konzept der documenta fifteen lag. Vor diesem Hintergrund ist der von ruangrupa zentral gesetzte Begriff des „Gewinnens von Freunden" („Make friends not art"[255]) gewiss so zu lesen: Teilst Du unsere Werte, so bist Du unser Freund. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts lehrt jedoch, Begriffen wie „Frieden" und „Freundschaft" nicht vorbehaltlos zu vertrauen. Zu oft wurden diese missbraucht, etwa im Kalten Krieg; und die Ideologie des „Kollektivs" war in vielen Ländern mit Enteignung, Diktatur und Unrecht verknüpft. Umso dringender scheint es geboten, den Vermittlungsansatz der documenta fifteen („sobat-sobat" – Freunde) genauer zu untersuchen (siehe dazu unten Abschnitt 5.4).

Auch wenn die mediale Debatte in Deutschland sehr heftig und schonungslos geführt wurde, so gehören raue öffentliche Auseinandersetzungen bei so gut wie jeder documenta dazu und sind wesentlicher Bestandteil der Demokratie. Darauf scheinen die beteiligten Mitglieder von ruangrupa nicht ausreichend vorbereitet gewesen zu sein. Jedenfalls zogen sie sich nach der anfänglichen öffentlichen Entschuldigung immer mehr auf „lumbung" als einer Frontalposition zurück und bezeichneten die fachwissenschaftliche Begleitung von Beginn an als „censorship committee", gegen das mobilisiert wurde. Leider ist damit eine im Prinzip kluge, konzeptionelle, dialektische Ausgangsdisposition in der Antithese erstarrt.

Ruangrupa sind ihrem eigenen „de-kolonialen" Anspruch letztlich nicht gerecht geworden: den Blick auf die unerzählten Mikrogeschichten der Welt zu schärfen und sich deren Komplexität durch wie im Schneeballprinzip vervielfältigten, offenen Kollektivstrukturen anzunähern. Aber auch die Gastgeber Deutschland/Hessen/Kassel hätten ruangrupa auf andere Weise begleiten müssen. Dies wurde jedoch durch die Organisationsstrukturen der documenta gGmbH, Gesellschafterversammlung, Aufsichtsrat und Beirat erheblich erschwert (siehe hierzu Kapitel 6).

5.4. Das Vermittlungskonzept der documenta fifteen: sobat-sobat

Innovative Formen von Vermittlung sind wesentlicher Teil der Geschichte der documenta. Von Bazon Brocks „Besucherschule" seit der documenta 4, 1968, die dem grundlegenden Empowerment des Publikums diente, über die intensive Aktivierung des Publikums in direktem

253 Ebd., S. 16.
254 Ebd., S. 17.
255 Ebd., S. 9.

Kontakt mit Künstler*innen (durch die Prozess- und Aktionskunst der documentas 5 und 6 befördert) und dem von Beuys eingeführten Begriff der „permanenten Konferenz“ entwickelte sich in den siebziger Jahren die Basis für eine ausdifferenzierte Kunstvermittlung. Seit den Neunzigern wurde sie zu einem wesentlichen Teil der kuratorischen Konstellation der documenta. Von einer „Strategie des Entbergens bei der d X“, den „Gegenkanonisierungen“ bei der d 11, den „kritisch-reflexiven Praxen“ bei der d 12, „skeptischem Versammeln von situiertem Alltagswissen“ bei der d (13) sowie „dem Anspruch des Verlernens eigener Prämissen vom Süden her“ bei der d 14[256] lässt sich der Bogen zur documenta fifteen spannen.

Auf deren Vermittlungsplattform „Camp, Notes on education“, die Impulse für strukturelle Veränderungen im Bereich der kulturellen Bildung geben soll, lässt sich nachlesen, dass der kuratorische Ansatz von ruangrupa darauf ziele, Kunst im Alltag der Menschen zu verankern und mit der documenta fifteen einen Ort für gemeinsame Wissensproduktion zu schaffen. Es sei weiterhin darum gegangen, Fragen nach den freien und den institutionalisierten Sphären von Kunst und Kunstvermittlung aufzuwerfen.[257] Präzisere Beschreibungen des Vermittlungsansatzes lassen sich kaum finden. Die Kunstvermittler*innen nennen sich sobat-sobat, was im Indonesischen für „gute Freunde“ steht. Als gute Freunde sollen sie die Besucher und Besucherinnen durch die documenta geleiten. Aus den inzwischen zahlreichen Presseberichten über sobat-sobat geht hervor, dass die Kunstvermittler*innen eine sechswöchige Ausbildung durchliefen.[258] Sie erhielten Schulungen zum Thema Antisemitismus[259] und nahmen an Workshops und Gesprächen mit Künstler*innen und Mitgliedern von ruangrupa teil. Anschließend durften sie offenbar Arbeitsansatz und -methode frei wählen, so dass die Führungsformate je nach individuellen Stärken und Vorlieben ganz unterschiedlich ausfielen. Auf den Ausstellungsrundgängen unter dem Titel „Walks and Stories“ sollte es um kollektives Lernen gehen.

256 Kolb, Gila; Sternfeld, Nora (2019/2022): „Glauben Sie mir. Kein Wort.“ Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14: kubi-online.de.

257 Vermittlungsplattform-Eintrag vom 27.09.2021; siehe auch Interview mit Susanne Hesse, Leiterin der Education-Abteilung der documenta fifteen: „Besonders interessiert uns die Schnittstelle institutioneller versus nicht-institutioneller Strukturen und Methoden im Feld der Arts Education/Kunstvermittlung“: https://documenta.fliegendes-kuenstlerzimmer.de.

258 Philipps, Sina (2022): „Das ist auch das Potenzial daran: dass jeder machen kann, was ihm liegt“. Kunstvermittler Sobat-Sobat. So anders können Führungen auf der documenta aussehen. hessenschau, 01.09.2022: https://www.hessenschau.de/kultur/documenta/kunstvermittler-sobat-sobat-so-anders-koennen-fuehrungen-auf-der-documenta-aussehen,sobat-100.html

259 Über die Schulungen der Kunstvermittler*innen zum Thema Antisemitismus liegen öffentlich verschiedene Darstellungen vor. Während Philipps (2022) über aufklärende Seminare zum Thema durch die Bildungsstätte Anne Frank berichtet, zeichnet ein vielbeachteter Beitrag der Süddeutschen Zeitung ein Bild der Schulungen, das sie eher als Lehrgänge zur Abwehr von Antisemitismusvorwürfen erscheinen lässt: Baumsteiger, Moritz (2022): Wir machen Sie nun mit unseren Sicherheitsvorkehrungen vertraut. Süddeutsche.de, 14.07.2022: https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-guides-antisemitismus-1.5621517?reduced=true. Vermutlich handelt es sich um zwei unterschiedliche Veranstaltungen: Antisemitismus-Schulungen durch die Bildungsstätte Anne Frank und einen Vortrag der Dozentin Emily Dische-Becker zu „Debatten zu Israel-Palästina in Deutschland und im internationalen Vergleich“ (siehe hierzu die Darstellung von Frau Dische-Becker auf Twitter: https://twitter.com/Emilydische/status/1547866815790866433). Eine Frage im Fragenkatalog des Gremiums zu den Veranstalter*innen der Antisemitismus-Schulungen wurde von der Geschäftsführung nicht beantwortet.

Gäste der documenta fifteen konnten „eigene Ressourcen an Wissen und Erfahrungen einbringen, teilen und für andere verfügbar machen“ und damit „zum aktiven und gestaltenden Teil von lumbung Wissen“ werden. Im Kontrast zur anspruchsvollen Beschreibung, „composting knowledge“ sei „ein fortlaufendes experimentelles Netzwerk für Wissensproduktion“,[260] beschreiben sobat-sobat in einer improvisierten, durch die documenta und lumbung-Press ermöglichten Publikation mit dem Titel „Ever Been Friend-Zoned by an Institution?“ das Missverhältnis zwischen ihrer Anstellung bei der documenta gGmbH als „service providers“ (ihrer Meinung nach unter schlechten Bedingungen)[261] und der Erwartungshaltung „to practice art mediation as sobat-sobats – as friends“:

> „As a result, a statement on art education in accordance to which lumbung values was never formulated. The sobat-sobat were thrown into the Walks&Stories format without a common understanding of educational methodologies. Through the dedication and self-organization of the sobat-sobat, a plurality of practices has emerged nonetheless, forming a core experience of, with and for the documenta audiences.“[262]

Die Kunstvermittler*innen analysieren in dieser Publikation die Herausforderungen, die sie als besonders belastend empfunden hätten. Sie seien erstens auf sich allein gestellt gewesen, da sie auf drängende Fragen, besonders angesichts der zunehmenden Erhitzung der öffentlichen Debatten, keine Antworten bekommen hätten. Stattdessen sollte jeder individuell, situativ eine Lösung finden. Da es klassische Wissensvermittlung nicht gegeben habe, mussten sie selbst eine Antwort finden. Ruangrupa habe sich als „ein Kollektiv ohne Programm“ verstanden, und Farid Rakun antwortete auf die Frage, wie eigentlich die Besucher*innen in das vor allem auf gemeinschaftlichen Prozessen basierende Konzept der documenta fifteen passten: „Es gibt keinen großen Gedanken, den man verstehen müsste. Es gibt nur verschiedene Erfahrungen, die alle gleich viel wert sind.“[263]

Zweitens sei auch die neue institutionelle Verortung der Vermittlung in der documenta gGmbH problematisch gewesen. Im Kontext der finanziellen Schwierigkeiten der d14 stellte sich die documenta neu auf: Sabine Schormann erfüllte ihre Funktion als Geschäftsführerin mit dem Titel einer Generaldirektorin. Die Leitungen aller Bereiche (Vermittlung, Presse und Produktion) des Museums Fridericianum wurden auch für die documenta fifteen übernommen. Anders als bei vorherigen Ausgaben der documenta wurden diese Positionen ruangrupa als künstlerischer Leitung nun vorgegeben:

> „In Bezug auf die Kunstvermittlung bedeutete das konkret, der künstlerischen Leitung die Verantwortung für die Vermittlungsabteilung zu entziehen. Kunstvermittlung wurde damit – trotz

260 Alle Angaben auf dem Abschnitt zu „lumbung Wissen“ der Homepage von documenta fifteen: https://documenta-fifteen.de/lumbung-wissen/.

261 Escher, Alice; Marckwald, Anna; Steinke, Antonin; Lutz, Barbara et al (2022): Ever Been Friend-Zoned by an Institution? Kassel: Sobat Publications, S. 6.

262 Ebd.

263 Ebd., S. 22f.

jahrelanger Kämpfe des Feldes, um als integraler Bestandteil und gleichberechtigter Akteur innerhalb von Ausstellungen wahrgenommen zu werden – zum Add-on. Statt sich als Teil des künstlerischen Konzepts entwickeln zu können, lief sie so (wie so oft schon) Gefahr, bloße institutionelle Dienstleistung zu sein."[264]

Dass nun also zentrale Bereiche der künstlerisch-inhaltlichen Steuerung nicht bei der künstlerischen Leitung, sondern bei einer eher kaufmännisch ausgelegten Geschäftsführung der documenta gGmbH verortet wurden – womit eine lange währende Tradition der documenta unterbrochen wurde – ist sicherlich eine der Ursachen der Probleme bei der documenta fifteen. Ruangrupa, die qua definitionem institutionskritisch sind, haben, so könnte man sagen, Ausweichbewegungen unternommen, um gewünschte Prozesse in ihrem Sinn unmittelbar steuern zu können. In der Kommunikation haben sie sich statt des offiziellen Bereichs der Presse der lumbung-Press bedient.[265] In der Vermittlung führte das zu den oben beschriebenen Auflösungserscheinungen und einer wenig ausgeprägten Profilbildung bei der Vermittlung als Teil des kuratorischen Konzepts. Eine zentrale, zu diskutierende Frage der documenta fifteen ist unmittelbar mit diesem Strukturthema verbunden: Warum hat es trotz aller Vielfalt der künstlerischen Kollektive nicht doch einen einheitlicheren Ansatz der Vermittlung in der Ausstellung gegeben? Gestalterisch einheitlich gelöst sind immerhin die Beschriftungen und die Verknüpfung mit digitalen Vertiefungsebenen beziehungsweise Verkaufsplattformen. Als aber öffentlich zunehmend Kontextualisierungen gefordert wurden, wäre eine vertrauensvolle Beziehung der künstlerischen Leitung zur Vermittlung und deren Leitung[266] extrem hilfreich gewesen, zumindest um die Kollektive beim Abfassen der Texte und der notwendigen Multiperspektivität zu unterstützen. Es ist zu prüfen, ob Vermittlung und Kommunikation bei künftigen documentas eindeutig der künstlerischen Leitung zugewiesen werden, dann aber mit definierten Zugriffsrechten der Geschäftsführung im Falle eines Problems, um der Verantwortungsdiffusion in diesen Bereichen entgegenzuwirken. Auf jeden Fall sollte eine unmittelbare Verknüpfung zwischen kuratorischem Konzept und Vermittlung für die Zukunft unbedingt gegeben sein.

Der Kontrast zwischen der auf der documenta fifteen gepflegten Chill-out-Atmosphäre („nongkrong") in der lumbung-Community und den, zumindest in einigen Fällen, unvermittelt dargebotenen, harten und verstörenden Exponaten, ist besonders deutlich im Fall von *Tokyo Reels* im Hübner Areal zum Tragen gekommen. Hier hätte die Vermittlung eine besonders wichtige Rolle spielen können – ebenso wie eine Beratung der künstlerischen Leitung, dass an manchen Stellen Informationen zur Einordnung wichtig gewesen wäre, um einen vagen Zustand des „radical chic" zu vermeiden.

264 Ebd., S. 8.

265 Gespräch zwischen Alexander Farenholtz und dem Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta, 22.11.2022.

266 Die Leitung musste in kurzer Zeit aus einem kleinen, für das Fridericianum tätigen Vermittlungsteam ein sehr großes von etwa 130–150 Personen formen.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass die von ruangrupa geforderte Unmittelbarkeit der Erfahrung prinzipiell kein Konzept der Vermittlung zulässt, erst recht kein Konzept der Vermittlung eines definierbaren, statischen Wissens und somit auch keine Kontextualisierungen, bei denen eine festgeschriebene Perspektive und eine Autorität der Sprecherrolle definiert ist. Dies soll zunächst nur beschrieben sein, ohne jegliche Wertung. Es kommt hier in der Tat wie im documenta fifteen Handbuch eingangs dargelegt, zu einem Aufeinanderprallen zweier unvereinbar scheinender Modelle, die beide ihre eigene Gültigkeit beanspruchen. Ruangrupas Ansatz kommt in drei Manifestationen der documenta fifteen besonders deutlich zum Vorschein: Bei RURUKIDS, von Ruangrupa als eigene Initiative zur Einbeziehung von Kindern gegründet, wird innerhalb der Krippe ein Video von der brasilianischen Künstlerin und Pädagogin Graziela Kunsch gezeigt: es geht darum, dass in Anlehnung an Emmi Pikler ein Raum geschaffen wird, wo Erwachsene mehr von Babys lernen können, als sie den Babys beibringen. Im Fridskul wird das Fridericianum unter Beteiligung des von ruangrupa mitbegründeten Kollektivs Gudskul als Schule zum offenen Ort für alle Künstler*innen, wo die Trennung von Kunst und Leben aufgehoben wird. Als drittes wäre das documenta-Begleitbuch „Gehen, finden, teilen“ zu nennen, in dem verschiedenste Künstler*innen fünf individuelle Zugänge und Sichtweisen entsprechend der Lumbung-Werte in wunderschönen Zeichnungen umgesetzt haben.

5.5. Nachträgliche Eingriffe: De-Installation, Unsichtbarmachung, Kontextualisierung

Die bewusste (und explizit gewünschte) Teilhabe des Publikums, das Zeigen noch offener, nicht abgeschlossener Ausstellungsprozesse zählt längst zum Praxistableau des zeitgenössischen Kuratierens und folgt von seinem Ansatz her einer starken Vermittlungsmaxime. Da, wo Themen in ihrer Spannbreite sehr komplex werden, schafft ein prozessual motiviertes Grundprinzip offene Diskussionsräume, lässt Mehrstimmigkeit zu und gibt die Möglichkeit des Sichkritisch-Positionierens.

Nachträgliche Eingriffe durch die künstlerische Leitung, beispielsweise durch das Abhängen (wie im Fall von *People’s Justice*, Kap. 3.1) oder Überkleben von Kunstwerken (wie im Fall von *All Mining is Dangerous*, Kap. 3.1), das „Unsichtbarmachen“ künstlerischer Aussagen, müssen differenziert und kritisch betrachtet werden: Sie können nur in einem Prozess des Aushandelns, der Moderation zur Gesellschaft hin, dem Überzeugen der Künstler*innen erfolgen, in grundsätzlich größter Zurückhaltung, minimalinvasiv. Gerade ruangrupa hätte nicht zuletzt aufgrund ihres eigenen Wertesystems und ihrer spezifischen Perspektive diese Moderationsaufgabe annehmen sollen.

In einer frühen Phase der öffentlichen Auseinandersetzung, die mit dem Abhängen der zentralen Installation von Taring Padi aufgrund antisemitischer Bildsprache einherging, erschien die Haltung ruangrupas mit der öffentlichen Entschuldigung zunächst kooperativ. Ein Wendepunkt war das Scheitern des Moderationsprozesses durch Meron Mendel, der als

Vermittlungsexperte eingeschaltet worden war und die Gesprächssituation mit dem Kuratorenteam ruangrupa scharf kritisierte:

> „Es ist sehr schwer, so einen Dialog zu starten, wenn die documenta schon läuft, die Skandale schon da und die Gemüter aufgeheizt sind. Wir haben die Chance verpasst, vor der documenta zwischen Januar und Juni einen Dialog zu starten. Im Nachhinein verstehe ich auch, man hätte nicht den kleinen ideologisierten Teil der Künstler ansprechen müssen, sondern den Großteil derer, die mitgewirkt haben und keine festgefahrene Ideologie haben, was den Israel-Palästina-Konflikt angeht. Diese Chance wurde eindeutig verpasst."[267]

Die Krise der documenta verschärfte sich jedoch insbesondere durch den darauffolgenden Rückzug der international hochgeschätzten Künstlerin Hito Steyerl, die durch ihre innere Unabhängigkeit und ihren unablässigen Kampf gegen jegliche Form von Diskriminierung für viele eine Instanz geworden ist. Sie hatte, vom Kollektiv INLAND eingeladen, mit ihrer immersiven Installation *animal spirit* eine der beeindruckendsten künstlerischen Beiträge für die documenta fifteen geschaffen.[268] Anfang Juni erschien Hito Steyerls Vortrag, den sie eigentlich bei der geplanten Diskussionsreihe „We need to talk / Wir müssen reden"[269] im Vorfeld der Ausstellung hätte halten wollen, als Gastbeitrag auf Zeit-Online.[270] In dem Essay argumentiert Steyerl, eine „möglichst abstrakte Anrufung des Globalen" habe in der postkolonial inspirierten Kunstszene „eine Auseinandersetzung mit Deutschlands Gegenwart und Vergangenheit" weitgehend ersetzt. „Das war praktisch, denn Deutschland erschien wie ein neutrales Gebiet, eine Tabula rasa, auf der kulturell die restliche Welt verhandelt werden konnte – eine Perspektive, die deutschen Soft-Power-Ambitionen durchaus entgegenkam".[271] Man habe dagegen die Chance vertan, die postkoloniale Perspektive auf Deutschland zu übertragen und sich entschlossen mit der Rolle der Minderheiten in Deutschland und den Problemen von Antisemitismus und Rassismus zu befassen. Die documenta fifteen werde nun mit diesen Themen im eigenen Land konfrontiert, die man völlig unterschätzt habe. Weiterhin fordert sie in diesem Zusammenhang eine Aufarbeitung der Geschichte der documenta. Sie kritisiert die sich zuspitzende gesellschaftliche Debatte, bei der man gezwungen werde, sich einem Lager

---

267 Interview mit Meron Mendel in der Online-Ausgabe der Hessenschau: https://www.hessenschau.de/kultur/meron-mendel-grossteil-der-documenta-kuenstler-wurde-zu-unrecht-in-mitleidenschaft-gezogen,mendel-interview-documenta-102.html].

268 Ihre komplexe Installation nahm zentrale Themen der documenta auf: Den Einfluss menschlicher Emotionen wie Furcht und Gier auf die weltweite Ökonomie oder der Energieverbrauch des globalen Datentransfers. Ihre Arbeit wurde nach dem Abbau in Kassel im Kunsthaus Graz gezeigt: https://youtu.be/RM8YQsqTR-g.

269 Der Titel ist identisch mit dem in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Albertinum 2018ff. gehaltenen öffentlichen Streitgesprächen zum Bilderstreit um die Repräsentanz ostdeutscher Kunst. Dieses Format hatte auf konstruktive und versöhnliche Weise zur Bewältigung eines gesellschaftlichen Konfliktes beigetragen.

270 Steyerl, Hito (2022): Kontext ist König, außer der deutsche. Zeit-Online,03.06.2022: https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-06/documenta-15-postkoloniale-theorien-kunst-kontextualisierung

271 Ebd.

zuzuordnen. Rassismus und Antisemitismus seien gewiss unterschiedliche und eigenständige Phänomene, aber doch in der Realität der Alltagserfahrung oft miteinander verknüpft.[272]

Insgesamt wird in der kritischen Analyse des kuratorischen Konzepts und der kuratorischen Entscheidungen damit deutlich, dass gerade der eigentlich so mutige Ansatz von ruangrupa, institutionelle Grenzen zu sprengen und Räume für unkontrollierte, offene Prozesse zu schaffen – ein Modell, von dem Harald Szeemann bereits vor 50 Jahren geträumt, aber es noch nicht umzusetzen gewagt hatte[273] – in vielerlei Hinsicht genau an jenem Anspruch gescheitert ist. Fraglos gehört das produktive Scheitern zur Kunst und wird die documenta fifteen als wichtiges Format in die Geschichte eingehen.

272 Ebd.

273 Siehe oben Fußnote 238.

6. Rechtliche Rahmenbedingungen und Governance der documenta fifteen

6.1. Rechtliche Rahmenbedingungen

Die in der documenta fifteen aufgetretenen Probleme lassen sich im Wesentlichen nicht mit Mitteln des Rechts lösen. Trotzdem muss sich der vorliegende Bericht auch juristischen Fragen zuwenden. Dies ist zum einen der Fall, weil die documenta eine eigene Rechtsform hat, deren Beschreibung es überhaupt erst möglich macht, die Verantwortlichkeiten für alle in Frage stehenden Ereignisse zu beschreiben (6.1.1). Zum anderen spielte in der öffentlichen Debatte eine mitunter etwas diffuse Berufung auf verschiedene Grundrechte wie Kunstfreiheit, Menschenwürde oder die Diskriminierungsverbote eine wichtige Rolle. Deswegen ist zu klären, wer sich im Rahmen einer staatlich geförderten Ausstellung auf Grundrechte berufen kann (6.1.2), und welches Handeln die anwendbaren Grundrechte schützen. Grundrechte wirken dabei nicht nur als Freiheitsrechte, sondern auch als Pflichten des Staates, namentlich in der Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus, wobei der in diesem Zusammenhang viel diskutierte BDS-Beschluss des Deutschen Bundestages allerdings keine Rolle spielen dürfte (6.1.3). Aus dem Nebeneinander von grundrechtlich gebotenen Rechten und Pflichten entsteht für die documenta eine organisationsinterne Spannung, die einer die Positionen beider Seiten schonenden Auflösung bedarf (6.1.4). Diese Überlegungen zur Rechtslage erlauben drei konkretere Schlüsse (6.1.5): zum Umgang mit den Filmen von *Tokyo Reels* (b), dann zur Beurteilung des Handelns der Geschäftsführung der documenta gGmbH während der documenta fifteen im Ganzen (d) und schließlich zu einer rechtlichen Vororientierung der Reform der documenta-Organisation (e).

6.1.1. Rechtsform und Organisationsstruktur

Die Ausstellung „documenta“ wird von der documenta gGmbH, einer gemeinnützigen Gesellschaft in Privatrechtsform veranstaltet, deren satzungsmäßiger Zweck laut Gesellschaftsvertrag (i. d. F. v. 11.11.2016) in der Durchführung der Ausstellungen und in der Archivierung ihrer Tätigkeit besteht. Diese Gesellschaft ist die Trägerstruktur, in deren Rahmen wechselnde künstlerische Leitungen die verschiedenen documentas organisiert haben und organisieren. Die Gesellschaft hat drei Organe: Gesellschafterversammlung, Aufsichtsrat und Geschäftsführung.

Die Gesellschafterversammlung besteht aus zwei Gesellschaftern: der Stadt Kassel und dem Land Hessen. Weil die Mehrheitsregel gilt und beide Gesellschafter über je eine Stimme in der Versammlung verfügen, kann diese nur im Konsens entscheiden. Die Gesellschafterversammlung entlastet die anderen Organe und beschließt eine Geschäftsordnung für den Geschäftsführer oder die Geschäftsführerin, die dessen oder deren Aufgaben näher definiert.

Der zwölfköpfige Aufsichtsrat besteht aus fünf Vertreter*innen der Stadt Kassel, deren Oberbürgermeister kraft Amtes Vorsitzender ist, und fünf Vertreter*innen des Landes Hessen. Zwei weitere Mitglieder können auf Vorschlag der Kulturstiftung des Bundes von der Gesellschafterversammlung bestellt werden. Mitglieder des Aufsichtsrats sind im Moment allein staatliche Amtsträger*innen wie die Hessische Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst, andere Vertreter*innen des Landes und der Stadt Kassel. Die Kulturstiftung des Bundes hat seit 2018 keine Stellen mehr im Aufsichtsrat besetzt, ist aber über diese Frage offensichtlich im Gespräch mit der neuen Geschäftsführung.[274]

Zu den Aufgaben des Aufsichtsrates gehört ausweislich des Gesellschaftsvertrags die Bestellung und Abberufung der Geschäftsführung, deren Überwachung mit Blick auf die Gesellschaftszwecke sowie die Bestellung und die Definition von Anstellungsbedingungen für die künstlerische Leitung der documenta und die Bestellung von „künstlerischen Komitees für die Gestaltung der Ausstellungen".

Der Geschäftsführer ist dem Aufsichtsrat gegenüber berichtspflichtig. Er vertritt die Gesellschaft nach außen. Vor allem leitet er die Organisation der gGmbH und ihren nicht einfach zu durchschauenden Unterbau. Dieser besteht aus verschiedenen Abteilungen und Zweckbetrieben, namentlich aus einem Archiv, aus dem Museum Fridericianum, aus einem wissenschaftlichen Institut, aus einer technischen Abteilung, einer Verwaltungsabteilung und einem Artistic Team, das der künstlerischen Leitung zuarbeitet.

Der Aufsichtsrat beruft vor jeder neu anstehenden documenta eine Findungskommission, die diesem eine neue künstlerische Leitung vorschlägt. Die letzte Findungskommission schlug dem Aufsichtsrat im Februar 2019 das Künstlerkollektiv ruangrupa als künstlerische Leitung vor. Der Aufsichtsrat nahm diesen Vorschlag an. Zwischen ruangrupa und der Geschäftsführung wurde unter dem Vorbehalt der Zustimmung des Aufsichtsrats eine vertragliche Vereinbarung über ihre Arbeit an der documenta fifteen geschlossen.

Diesem Vertrag zufolge übernimmt ruangrupa die Pflicht zur Entwicklung eines künstlerischen Konzepts und ist „exklusiv verantwortlich für die Auswahl der einzuladenden KünstlerInnen" (1.1). Zu den einzeln aufgezählten Pflichten der künstlerischen Leitung gehört auch die Einhaltung der deutschen Gesetze (1.3). Die künstlerische Leitung ist zudem gegenüber der Geschäftsführung berichtspflichtig (1.7). Der Aufsichtsrat hat die Findungskommission der documenta fifteen durch Beschluss vom 22. Februar 2019 auf Vorschlag der Geschäftsführung als Beirat etabliert.[275] Deren Mitglieder blieben während der Ausstellung in Kassel präsent und in Kontakt mit der künstlerischen Leitung.

274 Interview von Andreas Hoffmann mit dem Norddeutschen Rundfunk (2023): Neuer documenta-Chef Andreas Hoffmann: „Eine große Herausforderung", 13.01.2023: https://www.ndr.de/kultur/kunst/Neuer-documenta-Chef-Andreas-Hoffmann-Eine-grosse-Herausforderung,documenta260.html.

275 Der Aufsichtsrat begründete die Einrichtung damit, dass er die exzellenten Netzwerke und das internationale Renommee der Mitglieder der Findungskommission nutzen wolle, um die künstlerische Leitung, die

Die documenta gGmbH ist damit eine feste Struktur, in die durch eine Entscheidung des Aufsichtsrats eine immer neue künstlerische Leitung für eine Ausstellung eingebaut wird. Diese Leitung ist zugleich Teil der Organisation und gegenüber dieser verselbstständigt, was sich auch darin zeigt, dass die Rechtsbeziehungen zwischen künstlerischer Leitung und documenta gGmbH durch einen Vertrag geregelt sind. Diese Vertragsbeziehung macht die künstlerische Unabhängigkeit und die damit notwendige Verselbstständigung der künstlerischen Leitung verbindlich.

6.1.2. Anwendbarkeit von Grundrechten

In der beschriebenen Struktur betraut eine von staatlichen Gebietskörperschaften getragene Gesellschaft private Künstler mit einer künstlerischen Aufgabe. Die rechtlichen Beziehungen zwischen beiden Seiten werden zunächst wie beschrieben durch einen privaten Vertrag konstituiert. Damit müssen die Rechtsbeziehungen aber nicht erschöpft sein. Auch in der öffentlichen Debatte spielt die mögliche Bedeutung von Grundrechten eine wichtige Rolle. Können sich die Beteiligten auf Grundrechte berufen?

Grundrechte berechtigen – im Normalfall private – Grundrechtsträger und verpflichten den Staat, Art. 1 Abs. 3 GG. Sie berechtigen Grundrechtsträger zur freien Ausübung der Kunst, Art. 5 Abs. 3 GG, und sie verpflichten den Staat unter anderem dazu, niemanden wegen seiner Herkunft zu diskriminieren, Art. 3 Abs. 2 GG. Die selbstverständlich wirkende Grenze zwischen Berechtigung und Verpflichtung, zwischen privater Freiheit und staatlicher Gebundenheit, bedarf aber im Rahmen der staatlichen Kunstförderung der Erläuterung.

Grundrechts*verpflichtet* sind in jedem Fall die Gesellschafter der gGmbH, denn es handelt sich um staatliche Körperschaften, die sich dieser elementaren verfassungsrechtlichen Verpflichtung nicht durch Vertrag oder Gesetz begeben können. Dies gilt auch für die Handlungen des Aufsichtsrates und diejenigen der Gesellschaft im Ganzen. Es ist allgemein anerkannt, dass auch staatliches Handeln in Privatrechtsform nicht von der Grundrechtsverpflichtung befreit. Eine Gesellschaft, die allein staatlichen Gesellschaftern gehört, ist grundrechtsdogmatisch nicht anders zu behandeln als der Staat.

Auf der anderen Seite ist ebenso anerkannt, dass Personen, die eine künstlerische Aufgabe erfüllen, die der Staat geschaffen hat, indem Orchester und Theater gegründet oder Ausstellungen organisiert wurden, sich, obwohl diese Personen mehr oder minder intensiv in einer staatlichen Organisation aufgehoben sind, auf die Kunstfreiheit berufen können.[276] Dies gilt für

---

Geschäftsführung, aber auch sich selbst beraten zu lassen und hoffte, dass die Mitglieder auch als Mediatoren in Konflikten und im Kontakt mit den Medien helfend zur Seite stehen könnten.

276 Bethge, Herbert (2018), in: Sachs, Grundgesetz, Beck: München, Art. 5 Rn. 192 f. Germelmann, Claas Friedrich (2013): Kultur und staatliches Handeln, Tübingen: Mohr, S. 182. Hufen, Friedhelm (2011), in: Merten/Papier: Handbuch der Grundrechte in Deutschland und Europa, 1. Aufl., Heidelberg: C.F. Müller § 101 Kunstfreiheit, S. 862 f. Kadelbach, Stefan (1997): Kommunaler Kulturbetrieb, Freiheit der Kunst und Privatrechtsform, NJW 1114 (1116). Karpen, Ulrich; Hofer, Katrin (1990): Zur Verwaltung großer Bühneninstitute, VerwArch 81, 557 (576). Kunig, Philip (1982): Bühnenleiter und Kunstfreiheitsgarantie, DÖV 765 (767). Repkewitz, Ulrich (1990): Nochmals: Zur Verwaltung großer Bühneninstitute, VerwArch 81, 578 (580).

fest angestellte Kunstschaffende und umso mehr für vertraglich beauftragte Künstler*innen. Klar ist dies auch bei der künstlerischen Leitung der documenta der Fall. Diese hat den Auftrag, nach ihren eigenen Vorstellungen eine Kunstausstellung zu organisieren. Damit ist Handeln auch im Rahmen dieses staatlichen Auftrags von der Kunstfreiheit geschützt. Obwohl dieses Ergebnis grundrechtsdogmatisch eines gewissen Begründungsaufwands bedarf, ist es im Ergebnis doch unbestritten.

Gleiches gilt ebenso deutlich aber *nicht* für die Geschäftsführung der documenta gGmbH. Ihre Aufgabe besteht zwar in der Tat in der Ermöglichung von Kunst, konkret der Ausstellung und anderer diese Ausstellung begleitender Organisationen, doch arbeitet die Geschäftsführung selbst nicht künstlerisch. Andernfalls müsste sie auch die künstlerische Verantwortung für die Ausstellung übernehmen. Gleiches gilt auch für die künstlerische Abteilung in der Organisation der documenta gGmbH, das Artistic Team. Dieses unterstützt die künstlerische Leitung bei ihrer konkreten Arbeit, aber es übt keine eigene künstlerische Tätigkeit aus. Im Übrigen bleibt das Artistic Team, auch wenn es konkret für die künstlerische Leitung arbeitet, als Vertragspartner der gGmbH, letztlich der Geschäftsführung weisungsunterworfen.[277] Die gGmbH kann nicht durch die Ausgestaltung von Honorarverträgen die Zahl freier künstlerischer Akteure beliebig vermehren, sondern bleibt für das Handeln der angestellten Vertragspartner jenseits der künstlerischen Leitung verantwortlich. Dies gilt auch für die Findungskommission, die, wie es sich aus dem Einsetzungsbeschluss ergibt, eben keine genuin künstlerische Tätigkeit wahrnimmt, sondern vermitteln und beraten soll.

Die Linie zwischen grundrechtlicher Freiheit einerseits, staatlicher Verantwortung und Grundrechtsverpflichtung andererseits verläuft damit durch die Organisation der documenta gGmbH hindurch. Das ist aber keine ungewöhnliche Konstellation, sondern für staatlich getragene Kulturorganisationen durchaus üblich. Der Schutz künstlerischer Freiheiten im Rahmen staatlicher Organisationen bedarf einer internen Grenzziehung, damit auch hier Kunstfreiheit möglich ist, ohne den Staat von seinen Bindungen zu lösen. Dieser Logik ist die in der Kulturorganisation verbreitete organisatorische Unterscheidbarkeit zwischen allgemeiner Verwaltung und künstlerischem Bereich geschuldet, die sich eben auch in der documenta gGmbH findet. Für einen effektiven Schutz der Kunstfreiheit ist es notwendig, diese Bereiche selbstständig und unterscheidbar zu organisieren.

6.1.3. Konkrete Bedeutung von Grundrechten

a) Kunstfreiheit

Soweit sich die künstlerische Leitung auf die Kunstfreiheit berufen kann, ist sie vor staatlichen Zugriffen weitgehend geschützt, also auch vor Entscheidungen der documenta gGmbH. Dieser Schutz bewegt sich grundsätzlich im Rahmen der zwischen der documenta gGmbH und der künstlerischen Leitung getroffenen vertraglichen Vereinbarungen. Das heißt, dass aus der

277 Zum Mitspracherecht der Geschäftsführung siehe unten 6.1.5.

Kunstfreiheit keine über die vertragliche Vereinbarung hinausgehenden Ansprüche folgen, auch wenn es grundsätzlich denkbar erscheint, dass eine solche Vereinbarung im Lichte der Kunstfreiheit auszulegen ist. Diese Frage stellt sich aber angesichts der umfassenden Rechte, die der künstlerischen Leitung in der Vereinbarung eingeräumt werden, im Fall der documenta nicht. Dieser Schutz der Kunstfreiheit umfasst die gesamte künstlerische Arbeit, also die kuratorische Konzeption, die Programmgestaltung, die Einladungspolitik, in die einzugreifen grundsätzlich niemand berechtigt ist.

Dies wirft die Frage nach Grenzen der Kunstfreiheit auf. Solche Grenzen werden sich zunächst aus dem, wenn auch seinerseits im Lichte der Grundrechte auszulegenden Strafrecht ergeben. Darüber hinaus gelten solche Grenzen im vorliegenden Fall bei einer allgemeinen Verpflichtung auf das deutsche Recht, dessen Beachtung die künstlerische Leitung, wie gesehen, vertraglich ausdrücklich zugesichert hat. Solche gesetzlichen Regelungen werden allerdings in aller Regel als allgemeine Gesetze keinen direkten Bezug zu künstlerischen Inhalten haben, sondern im verfassungsrechtlichen Sinn als „allgemeine Gesetze“ funktionieren. Es geht um Fragen wie Versteuerung, Pandemieschutz oder Straßenrecht im öffentlichen Raum, die im Normalfall wenig Konfliktpotential bergen.

b) Insbesondere: antisemitische Äußerungen

Die vorliegend strittige Frage liegt dagegen in der Behandlung von antisemitischen Exponaten oder kuratorischen Tendenzen. Völlig unabhängig von der schwierigen Frage, wie sich Antisemitismus und Rassismus theoretisch und praktisch zueinander verhalten, gelten juristisch grundsätzlich alle folgenden Überlegungen auch für rassistische Äußerungen. Das mögliche Nebeneinander von Antisemitismus und Rassismus soll die Unterschiede zwischen beiden Phänomenen nicht einebnen, aber wohl den Umstand verarbeiten, dass die rechtliche Missbilligung beider Phänomene auf einer ganz ähnlichen verfassungsrechtlichen Grundlage steht und aus den verfassungsrechtlichen Diskriminierungsverboten folgt.

Die Reichweite des Schutzes der Kunstfreiheit entspricht dabei in aller Regel der Reichweite des Schutzes der Meinungsfreiheit. Beide Grundrechte sind unterschiedlich konstruiert, in ihrer Bedeutung durch die Rechtsprechung und die Wissenschaft aber stark einander angeglichen worden. Es ist also in aller Regel nicht entscheidend zu klären, ob eine bestimmte Äußerung als Kunst oder als politische Meinungskundgabe zu verstehen ist, um ihren verfassungsrechtlichen Schutz zu bestimmen.[278] Gerade zu Grenzphänomenen wie Karikaturen, Satire, Happenings liegt eine große Fülle an Rechtsprechung vor, für die diese Grenze keine entscheidende Rolle spielt.[279] Vielmehr ist es vergleichsweise einfach, zwei entscheidende

278 Das Bundesverfassungsgericht lässt eine Abgrenzung zwischen Kunst- und Meinungsfreiheit teilweise dahinstehen, BVerfGE 68, 226 Rn. 17. BVerfGE 87, 209 Rn. 124. BVerfGE 102, 347 Rn. 73.

279 Zum Schutz engagierter bzw. politischer Kunst: BVerfGE 30, 173 Rn. 52. BVerfGE 75, 369 Rn. 19. BVerfGE 81, 278 Rn. 45. Zu den besonderen Konflikten zwischen politischer Kunst und Ehrschutzfragen Buscher, Jens Michael (1997): Neuere Entwicklungen der straf- und ehrenschutzrechtlichen Schranken der Meinungsfreiheit und der Kunstfreiheit, NVwZ 1057 (1062).

Gemeinsamkeiten in der Reichweite des Schutzes beider Grundrechte herauszuarbeiten, die auch für die Konstellation der documenta fifteen von Bedeutung sind:

Zum Ersten ergeben sich Grenzen der Kunstfreiheit wie auch der Meinungsfreiheit nicht aus dem Inhalt einer Äußerung als solcher, die als Ausdruck einer bestimmten Gesinnung in die Welt tritt. Vielmehr muss eine Äußerung den Verlust anderer Rechtsgüter bewirken, wie es beispielsweise im Fall einer beleidigenden Herabwürdigung der Fall ist, damit sie nicht mehr von einem der Grundrechte geschützt ist. In aller Regel ist dies in zwei Konstellationen der Fall: zum einen, wenn einzelne oder mehrere konkret eingegrenzte Personen durch eine Äußerung in ihren Rechten verletzt werden, sei es durch Abwertung, sei es durch die Verbreitung unwahrer Inhalte; zum anderen, wenn durch die Äußerung die konkrete Gefahr eines gewaltsamen öffentlichen Konflikts droht. Diskriminierende Äußerungen oder Werke als solche, die Gruppen abwerten, ohne eine solche Wirkung zu haben, werden diesen Qualifikationen in aller Regel nicht genügen und damit nicht aus dem Grundrechtsschutz herausfallen.[280]

Zum Zweiten ist zu beachten, dass bei der Ermittlung von Grenzen der Kunst- und Meinungsfreiheit auf Besonderheiten der Kommunikation, insbesondere auf die Möglichkeit von Mehrdeutigkeit und Kunstspezifik zu achten ist. So hat das Bundesverfassungsgericht festgehalten, dass im Fall mehrdeutiger Äußerungen, jedenfalls wenn gegen diese präventiv vorgegangen werden soll, darauf zu achten ist, ob es auch andere Möglichkeiten gibt, eine inkriminierte Äußerung zu deuten, so dass diese rechtlichen Einschränkungen entgehen kann.[281] Bei der Deutung einer Äußerung sind alle plausiblen Bedeutungsalternativen zu prüfen. Mit Blick auf die Kunstfreiheit hat das Gericht eine „kunstspezifische" Deutung inkriminierter Werke verlangt.[282] Konkret folgt daraus, dass eine Beurteilung von Ausstellungen sich immer auf die verschiedenen Ebenen von Werk, Ausstellungskontext und kuratorischer Haltung einzulassen hat, bevor versucht werden kann, Grenzen der Kunstfreiheit zu rechtfertigen. Eine Ausstellung von beleidigenden Werken kann ihren beleidigenden Gehalt aus einer bestimmten kuratorischen Haltung gegenüber diesen Werken heraus verlieren – oder beibehalten. In aller Regel wird die Ausstellung eines Werks „als solche" die Grenzen der Kunstfreiheit nicht verletzen, eben weil das Werk durch die Form der Ausstellung selbst gerahmt und gefiltert ist.

Dies ist hier auch angesichts des verfassungsrechtlichen Gebots einer meinungsfreiheitsfreundlichen Auslegung von Äußerungen wichtig. Auf der einen Seite ist das Verdikt des Antisemitismus selbst auch von der Meinungsfreiheit geschützt, wie das Bundesverfassungsgericht erst kürzlich ausdrücklich festgestellt hat,[283] auf der anderen Seite kann der Staat ein

280 BVerfG, Beschluss der 2. Kammer des Ersten Senats vom 7. Juli 2020 – 1 BvR 479/20, Rn, 14 f. BVerfG, Stattgebender Kammerbeschluss vom 22. Juni 2018 – 1 BvR 2083/15. BVerfG, Stattgebender Kammerbeschluss vom 9. November 2011 – 1 BvR 461/08.

281 BVerfGE 43, 130. BVerfGE 93, 266 Rn. 126. Zu verfassungskonformen Auslegungsdirektiven bei (mehrdeutigen) Äußerungen: Grimm, Dieter (1995): Die Meinungsfreiheit in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts, NJW 1697 (1700 f.). Zur Vermutung der Zulässigkeit der freien Rede BVerfGE 54, 129 Rn. 29.

282 BVerfGE 119, 1 (27 ff.).

283 BVerfG B. v. 11. 11. 2021, 1 BvR 11/20.

solches Urteil nicht unter den gleichen Bedingungen fällen wie eine private Person, weil er sich nicht auf die Meinungsfreiheit berufen und ein solches Urteil vielmehr auch einen Eingriff in das Persönlichkeitsrecht der so beurteilten Person darstellen kann. Hier entsteht die Asymmetrie, die den Grundrechtsschutz auszeichnet. Grundrechte schaffen private Freiheitsgrade und staatliche Bindungen.

c) Pflichten des Staates

Die Rechte aus Kunst- und Meinungsfreiheit ermächtigen also nur die künstlerische Seite der organisierten staatlichen Kunstförderung. Dagegen kann sich der Staat – und das bedeutet hier konkret die documenta gGmbH jenseits der künstlerischen Leitung – nicht auf die Grundrechte des Grundgesetzes berufen. Im Gegenteil sind die Organe – Gesellschafterversammlung, Aufsichtsrat, Geschäftsführung und die dieser unterstellten Organisation – als staatliche Stellen besonderen Pflichten unterworfen. Zu diesen Pflichten gehört auch ein hier in Frage stehendes Verbot, sich selbst in Ausübung einer staatlichen Tätigkeit diskriminierend, etwa antisemitisch, zu äußern, das sich aus dem verfassungsrechtlichen Diskriminierungsverbot des Art. 3 Abs. 2 GG ergibt. Wie weit die Pflichten aus den speziellen und allgemeinen Gleichbehandlungsprinzipien gehen, inwieweit sich aus diesen weitere, konkretere rechtliche Gebote zur Bekämpfung von Antisemitismus ergeben, kann für die vorliegende Frage offenbleiben. Jedenfalls ist klar, dass staatliche Stellen nicht frei darin sind, diskriminierende Inhalte zu fördern, sondern grundsätzlich bei der Förderung auf ihre Verpflichtungen zu achten haben. Dies gilt in eingeschränkterem Maße auch für die politischen Vorgaben, die durch die demokratisch legitimierten Regierungen von Bund und Ländern gemacht werden. Die politische Entscheidung der aktuellen Bundesregierung wie auch ihrer Vorläuferinnen zugunsten einer besonderen Beziehung zum Staat Israel aus historischer Verantwortung stellt keine autoritäre Staatsräson dar, sondern ist das Ergebnis einer demokratisch legitimierten Entscheidung, die für andere staatliche Entscheidungen zumindest als Orientierung in Betracht zu ziehen ist. Das bedeutet keine Verpflichtung des Staates auf die Förderung unkritischer Kunst, aber es bedeutet zumindest einen rechtlich legitimierten politischen Vorbehalt gegenüber Aussagen, die das Existenzrecht Israels in Frage stellen.

d) BDS-Beschluss

Viel zitiert ist in diesem Zusammenhang der sogenannte BDS-Beschluss des Deutschen Bundestages, der unter anderem die Empfehlung ausspricht, Anhängern des BDS keine öffentlichen Räume zur Verfügung zu stellen. „Nähe“ zum BDS wird auch einigen Mitgliedern der künstlerischen Leitung der documenta fifteen zugeschrieben. Was folgt angesichts dieses Umstands aus dem Beschluss?

Während die politische Diskussion um den Beschluss sehr umstritten verlaufen ist, waren sich die rechtswissenschaftliche Begleitung ebenso wie die Rechtsprechung ungewöhnlich einig. Als ein sogenannter „schlichter Parlamentsbeschluss“ entfaltet dieser keine rechtliche Bindungswirkung. Aber auch wenn sich eine staatliche Stelle die Maßstäbe des Beschlusses zu eigen macht, wie es in mehreren Fällen passiert ist, genügt dies aus zwei Gründen nicht den

verfassungsrechtlichen Vorgaben an die Vergabe öffentlicher Einrichtungen: *Zum Ersten* ist das Kriterium der „Nähe“ zu einer Bewegung nicht hinreichend, um einen Grundrechtseingriff zu rechtfertigen. „Nähe“ und verwandte Begriffe sind politische Kategorien, keine einer sanktionierbaren rechtlichen Zurechnung. Als rechtlich bedenklich zu bewertende Einstellungen müssen vielmehr individuell nachgewiesen sein. *Zum Zweiten* ist eine Gesinnung ohne Rechtseinbuße – entsprechend der oben angeführten Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts zu antisemitischen Äußerungen – nicht hinreichend, um Grundrechte einzuschränken. Das bedeutet, dass mit dem BDS-Bezug eine Beschränkung des öffentlichen Friedens oder der Rechte Dritter belegt werden muss. Damit fällt eine „BDS-Nähe“ als solche als ein Ausschlusskriterium bei der Vergabe öffentlicher Leistungen aus verfassungsrechtlichen Gründen aus. Dieses Ergebnis wurde zuletzt vom Bundesverwaltungsgericht letztinstanzlich bestätigt.[284]

6.1.4. Eine Kollisionslage und ihr Ausgleich

Die Rechte aus der Kunst- und Meinungsfreiheit und die Pflichten aus den Diskriminierungsverboten und den darüber hinaus gehenden politischen Vorgaben sind nicht nur nicht deckungsgleich, sie können sogar miteinander in Widerspruch geraten. Dieser Widerspruch ist zunächst der Normalfall einer liberalen Demokratie, in denen der Staat weniger frei in seinen Äußerungsmöglichkeiten ist als die Bürger*innen. Dass sich diese Kollision auch dort ergeben kann, wo der Staat Kunst fördert, ist ebenso wenig überraschend. Staatliche Kunstförderung kann diesen Widerspruch nicht ausschließen, sie darf, will sie die Kunstfreiheit nicht hinwegfördern, nicht nur solche Kunst fördern, die den politischen und rechtlichen Standards staatlichen Handelns entspricht. Umgekehrt kann sie sich nicht unter Berufung auf die Kunstfreiheit ihren anderen Pflichten entziehen. Dieser Konflikt verdichtet sich in der staatlichen Kunstförderung und konkret in der Organisation der documenta gGmbH. Das bedeutet nicht, dass es ausgeschlossen wäre, einen solchen Konflikt nicht zum Ausgleich zu bringen. Zu diesem Ausgleich bedarf es aber der Beachtung verschiedener Orientierungspunkte.

Zum Ersten muss der nicht-künstlerische Teil der Organisation seine auch grundrechtlich ausdefinierte Aufgabe als spezifisch verpflichtete staatliche Stelle zur Ermöglichung von Kunst auch praktisch annehmen. Dies gilt für Gesellschafterversammlung, Aufsichtsrat und Geschäftsführung gleichermaßen. Das bedeutet konkret, dass sich der staatliche Teil der Organisation, namentlich die Geschäftsführung, nicht einfach mit der künstlerischen Leitung identifizieren kann. Die Geschäftsführung, noch einmal, genießt keine Kunstfreiheit und ist an die oben genannten verfassungsrechtlichen und politischen Vorgaben gebunden. Diese muss sie auch gegenüber der künstlerischen Leitung vertreten. Umso mehr ist sie dazu verpflichtet,

284 BVerwG, Urteil vom 20. Januar 2022 – 8 C 35/20. VGH Hessen, 04.12.2020 – 8 B 3012/20. Entsprechend im Ergebnis VGH München (4. Senat), Urteil vom 17.11.2020 – 4 B 19.1358. OVG Lüneburg, Beschl. v. 27.3.2019 – 10 EME 48/19. VG München, Beschl. v. 19. Juli 2021 – M 7 E 21.3679. VG Köln, Beschl. v. 12.9.2019 – 14 L 1765/19. VG Oldenburg, Urt. v. 27.9.2018 – 3 a 2012/16. Vgl. auch die Aufhebung eines französischen Strafurteils durch den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte, Baldassi and Others v. France (application no. 15271/16) v. 11.6.2020.

wenn sie von den anderen Organen der Gesellschaft dazu aufgefordert wird, dies zu tun. Jenseits der gesellschaftsrechtlichen Vorgaben folgt die Geschäftsführung damit auch ihrer Verpflichtung, die Rechtsbindung der documenta gGmbH durchzusetzen.

Zum Zweiten aber kann können die Pflichten der Geschäftsführung gegenüber der künstlerischen Seite nicht einfach durchgesetzt und vollstreckt werden, ohne die Kunstfreiheit zu verletzen. Die Durchsetzung solcher Pflichten unterliegt dem Maßstab der Verhältnismäßigkeit. Deswegen muss sich die Geschäftsführung auf einer ersten Stufe an die künstlerische Leitung wenden und ihr informell ihre Sicht der Dinge vorstellen, um mit ihr in einem Austausch der Standpunkte zu kommen. Kommt es dabei zu keiner Einigung, hängt es von der Beurteilung der in Frage stehenden Kunstwerke ab, welche Möglichkeiten die staatliche Seite wahrnehmen kann, unter Umständen auch wahrnehmen muss. Im Fall antisemitischer Exponate, die ohne distanzierende kuratorische Kommentierung gezeigt werden, kann sich die staatliche Seite jedenfalls öffentlich von diesen distanzieren. In noch schwerwiegenderen Fällen kann eine solche Distanzierung auch in einer räumlichen Nähe zu den Exponaten erfolgen, um den bestehenden Pflichten zur Bekämpfung des Antisemitismus nachzukommen.

6.1.5. Anwendungen

a) People's Justice

Diese Rekonstruktion findet sich im Umgang mit dem Kunstwerk *People's Justice* von Taring Padi bestätigt. Dass das Werk antisemitische Figuren enthielt, war unbestritten. Die Geschäftsführung und die künstlerische Leitung sorgten gemeinsam für die Abhängung des Exponats. Weil die Möglichkeit antisemitischer Exponate schon lange im Vorhinein öffentlich diskutiert wurde, erschien der Verantwortung der Geschäftsführung damit aber nicht Genüge getan zu sein. Die Geschäftsführerin wurde im Einvernehmen von ihren Aufgaben entbunden. So sehr man die Ausstellung eines antisemitischen Exponats kritisieren mag, kann man doch auch anerkennen, dass hier eine institutionelle Verantwortungsstruktur funktioniert hat und Verantwortung übernommen wurde. Als Vorbild für die weitere Entwicklung hat dies allerdings nicht gewirkt.

b) Tokyo Reels

Für das Gremium war ein solcher Punkt bei der Beurteilung der Filme von *Tokyo Reels* aus den an anderer Stelle dieses Berichts (3.2) ausgeführten Gründen erreicht, die hier im Kontext der rechtlichen Betrachtung noch einmal kurz angeführt werden sollen. Die Filme zeigen eine einseitige und oftmals gewaltsame Sicht des israelisch-palästinensischen Konflikts, der die Zuschauenden dazu einlädt, Israel als Aggressor und israelische Soldat*innen als Kombattanten gegen friedliche palästinensische Zivilisten zu verstehen. Insbesondere werden die Israelis als Soldat*innen ohne Gesicht, die Palästinenser*innen als vulnerable Individuen dargestellt. Die Filme sind von anti-israelischen und antisemitischen Kommentaren in der Tonspur begleitet, vor allem aber bleiben einseitige und verzerrende politische Wertungen der Filme völlig unkommentiert oder unkorrigiert. Damit handelt es sich um aggressive politische Propaganda,

die sich die künstlerische Leitung in ihrer grundsätzlich affirmativen Haltung zur gezeigten Kunst im Ganzen zu eigen zu machen schien.[285]

Der verfassungsrechtliche Punkt ist nun der Folgende: Auch das Ausstrahlen solcher Filme im Rahmen einer Ausstellung wird grundsätzlich von der Kunst- und der Meinungsfreiheit geschützt. Auf der anderen Seite löst eine solche Darstellung aber auf Seiten der staatlichen documenta-Organisation die rechtliche Befugnis aus, sich in Form einer öffentlichen distanzierenden Kontextualisierung gegen diese Darstellung zu wenden und von der künstlerischen Leitung zu verlangen, ihrerseits eine solche Kontextualisierung vorzunehmen. Wegen der starken und direkten Wirkung der Filme auf die Zuschauerschaft erscheint es auch gerechtfertigt, eine solche Kontextualisierung in einem engen räumlichen Zusammenhang mit dem Ausstrahlen der Filme anzubringen. Die Filme bewegten sich zumindest hart an der Grenze zur Aufhetzung.

In einer deswegen notwendig gewordenen Kontextualisierung mag man einen Eingriff in die Kunstfreiheit sehen, weil das Werk der Ausstellung jetzt nur noch in einer bestimmten Rahmung erscheint. Dieser wiederum erscheint durch die genannten Pflichten gerechtfertigt. Man kann die Rechtsfrage theoretisch noch weiterdenken und *zum Ersten* die Frage aufwerfen, ob der Staat eine solche Kontextualisierung vornehmen darf oder vornehmen muss, wobei schwer vorstellbar ist, dass jemand befugt wäre, diese Pflicht einzuklagen. *Zum Zweiten* könnte man prüfen, ob der Staat die Aufforderung, eine solche Kontextualisierung vorzunehmen, auch gegenüber der künstlerischen Leitung durchsetzen dürfte, etwa indem die Ausstrahlung ohne eigene Kontextualisierung geschlossen würde, womit auch der Eingriff in die Kunstfreiheit intensiviert wäre. Beide Fragen sollen hier angesichts der tatsächlichen Ereignisse als hypothetische Fragen offenbleiben.

c) Andere diskutierte Exponate

Für die anderen hier diskutierten Exponate, die oben ausführlich analysiert werden, erscheint es notwendig, noch einmal an die soeben entwickelten Maßstäbe der Beurteilung von Kunstwerken *durch den Staat* zu erinnern. Während sich eine wissenschaftliche Begutachtung ebenso wie die allgemeine Öffentlichkeit frei ihr eigenes Bild über die Frage machen kann, ob Exponate oder Ausstellungszusammenhänge antisemitisch sind, sind staatliche Stellen, zumal wenn sich an diese Beurteilung Handlungen anknüpfen lassen sollen, an bestimmte hermeneutische Vorgaben gebunden (oben, 6.1.3). Dies hat auch Rückwirkungen auf die Frage, inwiefern eine staatlich eingesetzte Ausstellungsleitung in eine Ausstellung intervenieren kann. Es ist, etwa mit Blick auf die Exponate der Archives des luttes des femmes en Algérie (3.4), eine Sache zu fragen, ob archivierte Materialien antisemitisch sind, ob die Archivierung dieser Materialien antisemitisch ist und inwieweit Gleiches schließlich auch für die Ausstellung der Archivierung behauptet werden kann. Jede Ebene der Darstellung bedarf einer eigenen Einordnung. Erst der Kontext der Ausstellung kann es dann nahelegen, der Ausstellung einen

285 Ruangrupa et al. (2022), S. 16 f.

bestimmten, etwa antisemitischen Charakter zuzusprechen. Zugleich sind Ambivalenzen der Interpretation im Zweifelsfall so auszulegen, dass zu einem staatlichen Eingriff in die Kunstfreiheit nicht ermächtigt wird. Solche Ambivalenzen scheinen in der Deutung mancher Karikaturen der Archives und von *Guernica Gaza* auf. Bezieht sich der Stern auf dem Panzer in der Karikatur auf das jüdische Volk oder auf den Staat Israel? War der Hinweis auf „Guernica" ein solcher auf das deutsche Kriegsverbrechen in Spanien oder auf das Kunstwerk Picassos, das diese Verbrechen darstellte? Gerade wenn Werke Produkte von Beteiligten in politischen Konflikten sind, wird man deren Recht auf polemische Distanznahme hoch veranschlagen. Generell gilt zudem, dass polemische Karikaturen gegen die „andere Seite" von den Kommunikationsfreiheiten als elementare Ausdrucksform geschützt sein müssen.[286] Dies legt es jedenfalls bei diesen Kunstwerken nahe, ein Einschreiten der documenta für nicht in gleicher Weise gerechtfertigt zu halten wie in den anderen hier genannten Fällen.

d) Zum Handeln der Geschäftsführung der documenta fifteen

Vor dem Hintergrund der entwickelten rechtlichen Vorgaben erscheint das Handeln der Geschäftsführung der documenta fifteen nach allem, was wir davon wissen, rechtlich problematisch, ja im Einzelfall wohl sogar pflichtwidrig. Klar ist, dass die Geschäftsführung auch Verantwortung für ihren Austausch mit der künstlerischen Leitung übernehmen muss. Dass dies auch die Organisation so sieht, zeigt sich an der Vertragsauflösung mit der ersten Geschäftsführerin. In diesem Fall haben die Verantwortungsstrukturen funktioniert.

Dass die Geschäftsführung es für notwendig hielt, einige Exponate auf eine mögliche Strafbarkeit hin begutachten zu lassen,[287] zeigt im Übrigen, dass sie eine gewisse Vorstellung von diesen Pflichten hatte, auch wenn es in diesem Fall nur um Selbstschutz gegangen sein dürfte, hätte doch im Fall der Strafbarkeit die Frage der Beihilfe im Raum gestanden. Dagegen ist klar, dass sich die Pflichten der Geschäftsführung nicht auf die Abwehr von Straftaten beschränken könnte, die letztlich jeder organisatorisch zuständigen öffentlichen Stelle obliegt.

Darüber hinaus erkennen wir im Handeln der Geschäftsführung während der documenta fifteen über die wechselnde Geschäftsführung hinweg aber keine eigenständige Willensbildung oder Handlungsbereitschaft, die über eine grundsätzlich affirmative Haltung zugunsten der künstlerischen Leitung hinausgehen würde. Das erscheint angesichts der Aufgabenstellung der Geschäftsführung und auch des habitualisierten Selbstverständnisses der documenta gGmbH zwar nicht überraschend. Die Geschäftsführung dient der Ausstellung und die Ausstellung ist maßgeblich das Werk der künstlerischen Leitung (auch wenn die künstlerische Leitung der documenta fifteen eine solche klare Zurechnung ebenso klar zurückweisen würde). Die documenta gGmbH hat auch keine Erfahrung mit kritischer Selbstdistanzierung, selbst die

286 Vgl. ganz unabhängig von rechtlichen Fragen (oder sogar als Warnung vor der Verrechtlichung der Hermeneutik): Erhard Schüttpelz (2022): Ikonografie am Scheideweg. Ein Dialog zur documenta fifteen, In: Merkur-Blog, 31.08.2022: https://www.merkur-zeitschrift.de/2022/09/02/ikonografie-am-scheideweg-ein-dialog-zur-documenta-fifteen-31-august-2022/.

287 Dem Gremium liegt ein Gutachten der Kanzlei *Nagel Schlösser* (Hannover) vor.

Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit, etwa in Hinsicht auf die nationalsozialistische Vergangenheit von Gründungsfiguren oder antisemitische Exponate in früheren documentas, wurde letztlich von anderen Institutionen wie dem Deutschen Historischen Museum und externen Positionen übernommen.[288] Diese Erklärungen sind aber keine Rechtfertigung dafür, dass in der konkreten Situation einer angespannten öffentlichen Diskussion, die die documenta fifteen durchgehend begleitet hat, die Geschäftsführung keine Bereitschaft erkennen ließ, ihre oben beschriebenen Pflichten wahrzunehmen, die sich im Ergebnis auch gegen die künstlerische Leitung hätten richten können.

Besonders flagrant wurde dies in der Weigerung der Geschäftsführung, auf die Aufforderung des Aufsichtsrates hin die Ausstrahlung der Filme von *Tokyo Reels* mit einem kontextualisierenden Text zu versehen. Diese Aufforderung wurde im Ergebnis nicht ausgeführt, womit die Geschäftsführung sowohl ihre gesellschaftsrechtlichen Pflichten im Kontext der documenta gGmbH als auch ihre öffentlich-rechtlichen Bindungen als materiell staatlich handelnder Akteur verletzte. Ein weiteres Problem ergibt sich beim Umgang mit dem Artistic Team. Mitglieder des Teams haben sich während der Laufzeit der documenta fifteen immer wieder auch öffentlich geäußert und sich auch öffentlich gegen die Untersuchung gewendet, die diesem Bericht zugrunde liegt, namentlich in einem vom gesamten Team gemeinsam mit der künstlerischen Leitung unterschriebenen, sehr aggressiv formulierten Aufruf.[289] Dass die Geschäftsführung es zulässt, dass eigene Mitarbeitende gegen Entscheidungen der Gesellschafter polemisieren, ist aber nicht nur seltsam, sondern eben Ausdruck eines Missverständnisses über die Rolle der Geschäftsführung, deren Aufgabe nicht schlicht darin bestehen kann, den Kurator*innen bedingungslos zu folgen. Dieser Bewertung kann auch nicht der Hinweis auf die Vertragsbeziehungen des Artistic Teams entgegengehalten werden, die zudem uneinheitlich ausgestaltet sind. Grundsätzlich steht es der Geschäftsführung nicht frei, sich auf künstlerische Freiheit berufende Beteiligte einfach zu vermehren.

Im Ergebnis problematischer erscheint aber das den rechtlichen Vorgaben nicht entsprechende Selbstverständnis der Geschäftsführung im Ganzen. Diese Vorgaben schränken das Handeln der Geschäftsführung nicht sonderlich ein, aber sie geben vor, dass sich die Geschäftsführung in Respekt vor der Kunstfreiheit als Vertreterin des Gemeinwohls verstehen muss, nicht als bloße Anwältin der künstlerischen Leitung.

e) Zensurverbot und Reformprojekt

Zur Reform der Strukturen der documenta wird an anderer Stelle noch einigen zu sagen sein. Aus der in diesem Abschnitt zu wählenden verfassungsrechtlichen Perspektive ist aber vorsorglich darauf hinzuweisen, dass der Rechtsgedanke des Zensurverbots auch für die

288 Gross, Raphael mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss, Dorothee Wierling (Hg.) (2022): documenta. Politik und Kunst, Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. München: Prestel.

289 Siehe auch die Äußerungen von Gertrude Flentge, Mitglied des Artistic Teams: https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/antisemitismus-kommissionsbericht-der-documenta-15-100.html.

Kunstfreiheit gilt.[290] Art. 5 Abs. 1 S. 3 GG verbietet grundsätzlich allgemeine staatliche Vorabkontrollen grundrechtlich geschützter Kommunikation. Dem Staat ist es nicht erlaubt, in einer umfassenden Vorab-Kontrolle den Kunstbetrieb auf unangemessene politische Präferenzen hin zu untersuchen. Etwas anderes kann nur gelten, wenn sich konkrete Hinweise für eine antisemitische Tendenz oder ähnliches in einem konkreten Ausstellungszusammenhang abzeichnen. Dann kann das Verbot einzugreifen, schnell in eine Pflicht der staatlichen Träger umschlagen, mit der künstlerischen Leitung in Kontakt zu treten und Einwände zu formulieren. Einen allgemeinen Verdacht gegen die Kunstszene und eine damit verbundene umfassende Kontrolle bleibt dagegen ausgeschlossen. Im konkreten Fall wird es für die Träger nicht immer leicht sein, diese Grenze einzuhalten und zwischen einer zu frühen Verletzung der Kunstfreiheit und einer zu späten Verletzung von Aufsichtspflichten richtig zu entscheiden. Öffentliche Kritik ist insoweit wie bei allem staatlichen Handeln sinnvoll, sie wird es sich aber oft zu leicht machen, wenn sie dieses Problem verkennt. Für den Fall der documenta fifteen bleibt es aber dabei, dass in dem Moment zu Beginn der Ausstellung, in dem die antisemitischen Figuren von Taring Padi enthüllt wurden, das Publikum wegen einer bereits lange im Vorhinein begonnenen Diskussion über mögliche Probleme bei der Ausstellung darüber nicht mehr überrascht war. Dass sich die Leitung der documenta angesichts dieses Diskussionsstands umfassend im Vorhinein über die Frage antisemitischer Exponate hätte informieren und dies gegenüber der künstlerischen Leitung hätte thematisieren müssen, steht daher außer Frage.

6.2. Governance der documenta fifteen

Die Governance der documenta fifteen besteht aus einer hybriden Konstellation, in der öffentliche Verwaltung und private Akteure zusammenarbeiten. Diese Kooperation wird durch gesellschafts- und andere privatvertragliche Regelungen, die die Organisation und die zu erbringenden Leistungen der Partner definieren, und durch öffentlich-rechtliche Sonderbindungen geregelt.

Für die documenta fifteen ist das auf der öffentlichen Seite die Documenta gGmbH, die als dauerhafte Trägerstruktur fungiert, und andererseits die jeweilige wechselnde künstlerische Leitung auf der privaten Seite, die einen Vertrag über Konzeption, Organisation und Durchführung der jeweiligen Weltausstellung schließen. Solche hybriden Konstellationen sind in Kunst und Kultur keineswegs ungewöhnlich, weil dort eine Vielzahl von zivilgesellschaftlichen Akteuren aktiv an der Ermöglichung von Leistungen mitarbeitet und gerade im Bereich der Kunst der beständige Austausch von Anbietern auch gewünscht ist, um Kreativität und Originalität zur Geltung zu verhelfen.

290 Bethge (2018), in: Sachs (Hg.) Grundgesetz, 8. Aufl., Beck: München, Art. 5 Rn. 129. Kilian, DÖV 2020, 1 (7 f.). Schulze-Fielitz, Helmuth (2013): in: Dreier, Horst (Hrsg.) Grundgesetz Bd. I, 3. Aufl., Tübingen: Mohr, Art. 5 Abs. 1-2 Rn. 173.

Allerdings bergen diese Konstellationen regelmäßig Schwierigkeiten für die Kontrolle und Zurechenbarkeit von Verantwortung in der Leistungserbringung. Diese Schwierigkeiten ergeben sich sowohl aus der Komplexitätssteigerung, die durch Private in öffentlichen Organisationen erzeugt wird, als auch durch unterschiedliche Handlungslogiken und Zielvorstellungen, die in diesen Arrangements aufeinanderprallen.[291] Das Gelingen hybrider Arrangements ist mithin relativ voraussetzungsreich. Sie benötigen gleichzeitig Distanz und Nähe zwischen den Vertragspartnern. Distanz, um Kontrolle und Verantwortlichkeiten überhaupt herstellen zu können, und Nähe, um zu verhindern, dass die beiden Seiten völlig unabhängig voneinander agieren und darüber Konflikte in der Gesamtaufgabenerfüllung erzeugen. Gefragt sind klare Aufgabenverteilungen und Weisungsrechte einerseits und Verfahren der Konfliktbearbeitung andererseits, um dennoch auftretende Probleme und Kollisionen transparent und effektiv bearbeiten zu können.

Auch im Kontext der documenta fifteen lassen sich diese in hybriden Governance-Konstellationen angelegten Spannungsverhältnisse beobachten (6.2.1). Mit ihnen gehen typische Folgeprobleme in der Governance einher, die auch für die Vorfälle während der documenta fifteen von Bedeutung sind. Da ist zum einen eine *Informalisierung von Governancestrukturen*, um die Komplexität des hybriden Arrangements besser bearbeitbar zu machen (6.2.2). Zum anderen und eng damit verbunden eine *Verantwortungsdiffusion zwischen den verschiedenen Akteuren und Organen* innerhalb des hybriden Arrangements, die letztlich mit dazu führte, dass Probleme nicht rechtzeitig erkannt und nur zögerlich, häufig erst in Reaktion auf erheblichen öffentlichen Druck und nicht problemangemessen bearbeitet wurden (6.2.3). Das soll nicht heißen, dass die Probleme der documenta fifteen gleichsam unabwendbar gewesen wären, aber doch darauf aufmerksam machen, dass die Governancestruktur der documenta einer gründlichen Revision bedarf. Vorschläge dazu werden anschließend im Abschlusskapitel dieses Berichts entwickelt.

6.2.1. Aufgabenteilung zwischen den Akteuren im hybriden Arrangement der documenta

a. Aufgabenteilung zwischen documenta gGmbH und Privaten (ruangrupa)

Für die documenta fifteen hat die documenta gGmbH auf Vorschlag der Findungskommission im Februar 2019 einen Vertrag mit ruangrupa geschlossen, der dem Kurator*innenkollektiv die künstlerische Leitung für die Konzeption und Ausrichtung der Ausstellung überträgt, während die gGmbH für die organisatorischen Leistungen in diesem Zusammenhang zuständig ist (im Sinne der Personalbestellung und -verwaltung, der kaufmännischen Rechnungsprüfung und der Kommunikation nicht nur der Ausstellung, sondern gleichermaßen des Archivs, des Fridericianums und des documenta-Instituts).

291 Seibel, Wolfgang (2017): Hybride Arrangements, Verantwortung und Pragmatismus: Infrastrukturmanagement und Behördenversagen in Fall der Loveparade-Katastrophe von 2010. In: Daase/Junk/Kroll/Rauer (Hg.): Politik und Verantwortung. Baden-Baden: Nomos, 123-142.

Innerhalb der gGmbH kommt diese Aufgabe, wie oben bereits dargestellt, der Geschäftsführung zu, die sich gegenüber den anderen beiden Organen, der Gesellschafterversammlung und dem Aufsichtsrat, verantworten muss. Hierbei ist insbesondere der Aufsichtsrat der Form nach entscheidend, weil es ihm obliegt, die Geschäftsführung zu bestellen und abzuberufen, dafür Sorge zu tragen, dass sie die Gesellschaftszwecke erfüllt und schließlich auch verantwortlich dafür ist, die künstlerische Leitung (auf Vorschlag der ebenfalls vom Aufsichtsrat bestellten Findungskommission) zu bestellen und die Bedingungen dieser Bestellung festzulegen.

Die Herausforderungen dieses hybriden Arrangements lassen sich knapp darstellen: Die Vertragspartner sind einer gemeinsam zu erbringenden Gesamtleistung verpflichtet (der erfolgreichen Organisation und Durchführung der Ausstellung), tun dies aber aus unterschiedlichen Rollenverständnissen und unter rechtlich divergierenden Voraussetzungen. Wie wir oben im Abschnitt zu den rechtlichen Rahmenbedingungen der documenta fifteen bereits ausgeführt haben, kann sich die private Seite in ihrem Handeln beispielsweise auf das grundgesetzlich verbürgte *Recht* der Kunstfreiheit berufen, während dies der öffentlichen Seite nicht zusteht. Sie unterliegt vielmehr grundrechtlichen *Pflichten*, die sich etwa aus dem Gleichheitsgrundsatz und dem Diskriminierungsverbot des Art. 3 GG ergeben. Die unterschiedlichen rechtlichen Positionen entsprechen den teils divergierenden Zielen und Rollen der Akteure. Während die private Seite frei sein soll, sich ganz auf den künstlerischen Erfolg der Ausstellung zu fokussieren, müssen Vertreter*innen der öffentlichen Hand ihr Handeln immer auch an nicht-künstlerischen Kriterien ausrichten, wie etwa Geboten der Wirtschaftlichkeit oder der Nichtdiskriminierung. Diese Konstellation zeichnet somit schon Zielkonflikte vor, die regelmäßig Reibungsverluste erzeugen. Hier sind von den Beteiligten Bereitschaft zur Konsenssuche und Rollenübernahme gefragt, um eine grundsätzliche Übereinstimmung über die Grundlagen der gemeinsamen Aufgabe zu erzeugen und beizubehalten. Diese Aufgabe gestaltet sich umso schwieriger, je komplexer die Struktur ist. Bei der documenta ist hier in Anschlag zu bringen, dass die Trägerstruktur in Ruhezeiten, das heißt zwischen den Ausstellungen, circa 60 Mitarbeiter*innen aufweist, aber im Ausstellungsjahr bis weit in den vierstelligen Bereich anwächst. Schon das ist eine enorme Herausforderung für die Trägerstruktur, die sich noch einmal verschärft, wenn sich auch auf der privaten Seite die Ansprechpartner*innen vervielfachen und Verantwortung abgelehnt wird, wie mit ruangrupa geschehen (dazu unten mehr).

b. Verantwortungsstrukturen in der öffentlichen Trägerstruktur

Über diese Problematik hinaus gibt es weitere Herausforderungen, die mit der Organisationsstruktur der gGmbH selbst zusammenhängen und hier insbesondere der Ausgestaltung von Gesellschafterversammlung und Aufsichtsrat, denn in beiden finden sich gegenwärtig nur Vertreter*innen des Landes Hessen und der Stadt Kassel. Das ist für die Gesellschafterversammlung selbst unproblematisch, weil Land und Stadt die einzigen Gesellschafter sind. Anders sieht es dagegen für den Aufsichtsrat aus, der nach Satzung mindestens zwei Plätze für Vertreter*innen der Kulturstiftung des Bundes vorsieht, die aber seit 2018 nicht mehr besetzt sind und somit eine zwar nicht personenidentische, aber funktionsidentische Zusammensetzung

aufweist, die die kritische und kontrollierende Funktion des Gremiums unterläuft.[292] Hinzu kommt eine Verantwortungsverteilung zwischen Geschäftsführung und künstlerischer Leitung, die keine Verfahren der Konfliktlösung vorsieht und die Rolle der öffentlichen Hand auf wirtschaftliche und technische Aspekte beschränkt. Eindeutige Kontroll- und Weisungsbefugnisse der Geschäftsführung sind in der Geschäftsordnung der Geschäftsführung und im Kuratorenvertrag nur in budget- und haftungsrelevanten Fragen – etwa denen der Sicherheit – vorgesehen. Daneben existiert ein Bereich mit geteilter Verantwortung zwischen künstlerischer Leitung und Geschäftsführung, der vor allem die Schnittflächen von künstlerischen und wirtschaftlichen Fragen – beispielsweise die Auswahl des Verlags für den Ausstellungskatalog – und die Öffentlichkeitsarbeit betrifft. Auch hier sind keine Verfahren für Konflikte zwischen den Organen vorgesehen, die über ein Gebot zum regelmäßigen Austausch und zur Dialogbereitschaft hinausgehen. In einem dritten Bereich, der im engeren Sinne künstlerische Fragen der Auswahl der Künstler*innen und der Ausstellungsgestaltung betrifft, ist eine exklusive Verantwortung der künstlerischen Leitung vorgesehen, die sich nicht auf die Auswahl des Personals des Artistic Teams erstreckt, an dessen Auswahl die Geschäftsführung beteiligt wird.[293] In diesem Bereich hat die durch den Geschäftsführer vertretene öffentliche Hand keinerlei Mitwirkungs- oder Kontrollbefugnisse, die über eine Verpflichtung zum regelmäßigen Austausch und zum „gegenseitigem Respekt, Wohlverhalten und Loyalität“ hinausgeht.[294]

6.2.2. Informalisierung als Reaktion auf Komplexität

Die Komplexität von hybriden Arrangements erwächst aus dem Zusammenspiel privater und öffentlicher Akteure, die divergierende Handlungslogiken, Ziele, Rechtsregime und damit auch -pflichten mit sich bringen. Statt klarer Hierarchien, wie sie für öffentliche Ordnungen typisch sind, steht die kooperative und arbeitsteilige Aufgabenerfüllung im Vordergrund, so dass von allen Beteiligten viel Bereitschaft zu Kompromiss und Verständigung erwartet werden muss, was wiederum Entscheidungsprozesse stark belasten kann. In hybriden Arrangements kommt es daher häufig zu Informalisierungsprozessen, das heißt Routinen und Verfahren bis hin zu

---

292 Der Bund hatte sich 2018 im Zuge der Auseinandersetzungen über die wirtschaftlichen Probleme der documenta 14 aus dem Gremium zurückgezogen, jedoch an der finanziellen Förderung festgehalten. Dieser Schritt wird mittlerweile von der Bundesregierung selbst als Fehler bezeichnet. In einer Antwort der Bundesregierung (Bundestags-Drucksache 20/3353 vom 05.09.2022) auf eine kleine Anfrage der AfD-Bundestagsfraktion (Bundestags-Drucksache 20/3045 vom 08.08.2022) heißt es hierzu: „Der von der Bundesregierung in der vorherigen Legislaturperiode im Jahr 2018 gemeinsam mit der Kulturstiftung des Bundes beschlossene Rückzug aus dem Aufsichtsrat der documenta bei gleichzeitigem Festhalten an einer Bundesförderung war ein Fehler. Eine künftige finanzielle Förderung des Bundes muss deshalb mit einer unmittelbaren Einbindung in die Strukturen der documenta und wirksamen Mitbestimmungsrechten einhergehen.“

293 Die genauen Befugnisse der künstlerischen Leitung in der Auswahl und Verwendung des Personals des Artistic Teams sind nicht eindeutig geklärt. Ein Mitwirkungsrecht des Geschäftsführers in der Auswahl ist im Kuratorenvertrag in § 1.2 vorgesehen, nicht aber in der ausführlicheren Anlage „Information on Framework and Conditions for Artistic Director of d15“. Die Geschäftsordnung der Geschäftsführung sieht hingegen in § 2 ein grundsätzliches Weisungsrecht der künstlerischen Leitung gegenüber dem Personal der documenta vor, das in Absprache mit dem Geschäftsführer auszuüben ist.

294 § 1.1, 12 Kuratorenvertrag.

Organen außerhalb der bestehenden Satzungen oder Geschäftsordnungen, um diesen Problemen zu begegnen.[295]

Solche Informalisierungsprozesse lassen sich auch in der documenta gGmbH beobachten. Zum einen haben die Fragebögen und Gespräche, die das Gremium mit Vertreter*innen der gGmbh geführt hat, deutlich gemacht, dass es an vielen Stellen keine belastbaren Verfahren gab, um Reibungsverluste aufzufangen. So existierten beispielsweise bis zur documenta fifteen keine Verfahren, um mit Beschwerden von Besucher*innen oder auch nur Mitarbeiter*innen umzugehen. Diese wurden erst im Kontext der öffentlichen Empörung über die Ausstellung und das Fehlverhalten innerhalb der Organisation im Frühsommer/Sommer 2022 entwickelt.[296]

Auch die generelle Zusammenarbeit zwischen Geschäftsführung, künstlerischer Leitung und Artistic Team (d. h. der Supportabteilung für die künstlerische Leitung) setzte eher auf informelle Routinen statt auf belastbare Verfahren und Abläufe. Dies zeigt sich auch schon an der unklaren Stellung des Artistic Teams, die in den Solidarisierungsbekundungen einiger Mitglieder des Artistic Teams mit ruangrupa und dem lumbung-Kollektiv gegen die documenta gGmbH manifest wurde.[297] In Gesprächen des Gremiums wurde geäußert, dass es gerade lange personelle Kontinuitäten innerhalb der gGmbH waren, die diese informellen Abläufe ermöglichten und stabilisierten. Sie sorgten aber auch dafür, dass es umso schwieriger wurde, mit neuen Problemlagen umzugehen oder diese auch nur richtig einzuschätzen. Zu stark scheint der Blick nach innen auf die gewachsenen Verbindungen und Standards gerichtet zu sein.

Jenseits dieser gewachsenen Informalisierung, die keineswegs einzigartig für die documenta ist, sondern die in vielen Organisationen anfällt und auch als Schmiermittel innerorganisatorischer Kooperation betrachtet wird,[298] gab es mit der 15. Auflage der documenta einen weiteren Schub an Informalisierung. Auch das ist wenig überraschend, denn das hybride Arrangement documenta wurde mit der Beauftragung eines Künstlerkollektivs, das dezidiert auf informelle und horizontale Kooperation setzte (lumbung-Konzept; vgl. Kapitel 5) nochmals komplexer. Nun hatte man es nicht mehr mit einem konkreten Ansprechpartner zu tun, sondern mit einem pluralistischen Kollektiv, das wiederum sukzessive weitere Kollektive hinzuzog, so

295 Vgl. Kohler-Koch, Beate (2012): Politische Gesellschaft und demokratische Reformierbarkeit der EU. In: Asbach/Schöfer/Selk/Weiß (Hg.): Zur kritischen Theorie der politischen Gesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag, S. 237–254. Mayntz, Renate (1998): Informalisierung Politischer Entscheidungsprozesse. In: Görlitz/Burth (Hg.): Informale Verfassung. Baden-Baden: Nomos, S. 55–66. Daase, Christopher (2018): Institutionalisierte Informalität. Ein Governance-Modus für ungewisse Zeiten. In: Albert/Deitelhoff/Hellmann (Hg.): Ordnung und Regieren in der Weltgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 309–326.

296 Gespräch zwischen Alexander Farenholtz und dem Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta, 22.11.2022.

297 So wurde der offene Brief des lumbung-Kollektivs gegen die Einsetzung des wissenschaftlichen Beratungsgremiums durch die Gesellschafter vom 22.07.2022 von (namentlich nicht genannten) Mitgliedern des Artistic Teams mitgezeichnet. Dies offenbart ein Rollenverständnis, das sich eher mit der künstlerischen Leitung und den eingeladenen Künstler*innen identifiziert als mit der documenta gGmbH.

298 Kohler-Koch, Beate (2012): Politische Gesellschaft.

dass eine erhebliche Multiplikation von Akteuren und Positionen entstand, die es erstmal zu koordinieren galt, um eine gemeinsame Arbeitsgrundlage für die kooperative Aufgabenerfüllung zu schaffen.

Konkretester Ausdruck dieses jüngsten Informalisierungsschubs ist eine neue Organisationseinheit, der „documenta Kommission" getaufte Beirat, der im Gesellschaftervertrag nicht vorgesehen ist. Dieser Beirat stellt faktisch eine Umwidmung der Findungskommission dar, die den Gesellschaftern ruangrupa als künstlerische Leitung vorgeschlagen hat. Laut Protokoll der Aufsichtsratssitzung vom Februar 2019 war diese Umwidmung getragen von der Überzeugung, dass „die sehr erfahrenen, weltweit gut vernetzten und hochrenommierten Mitglieder dem Aufsichtsrat, der Geschäftsführung und der künstlerischen Leitung begleitend und beratend zur Seite stehen. Das gilt etwa gegenüber kritischen Fragestellungen von Seiten der Medien, als Mediatoren bei möglichen Konflikten, die zwischen der künstlerischen Leitung und der Gesellschaft entstehen […]".[299]

Auf Basis der Gespräche und der Dokumente, die dem Gremium zur Verfügung standen, scheint die Begleitung und Beratung durch diesen Beirat allerdings primär der künstlerischen Leitung, das heißt ruangrupa zugute gekommen zu sein. Letztes Beispiel war die öffentliche Stellungnahme des Beirats angesichts der Forderung des wissenschaftlichen Gremiums wie auch der Gesellschafter, die Präsentation von *Tokyo Reels*[300] vorläufig zu stoppen. Der Beirat verurteilte diese Forderung scharf und sprach von einer Instrumentalisierung von Antisemitismus, um Kritik am Staat Israel und seiner Besatzungspolitik abzuwehren.[301] Damit stellte sich der Beirat dezidiert gegen Aufsichtsrat und Gesellschafter. Als Mediator oder Beratungsorganisation der documenta in toto fungierte der Beirat mithin nicht, sondern verschärfte eher die Konflikte in der documenta. Dieses Versagen der documenta-Kommission als Beratungsgremium der documenta gGmbH erscheint uns jedoch nicht zufällig, sondern als Folge einer Fehlkonstruktion: Durch die personelle Identität von Findungskommission, die für die Auswahl der künstlerischen Leitung verantwortlich ist, und Beirat, ist eine neutrale Beratung der Organe der documenta gGmbH in Konflikten mit der künstlerischen Leitung unwahrscheinlich. Ein Beirat, der die künstlerische Leitung ausgewählt hat, wird dieser besonders gewogen sein. Er hat zudem die eigene Reputation betreffende Anreize, ihr Handeln unkritisch zu beurteilen und zu ihren Gunsten zu agieren.

6.2.3. Verantwortungsdiffusion in der documenta gGmbH

Obgleich die Satzung der documenta gGmbH eine Aufgabenteilung und damit auch Verantwortungsstruktur vorsieht, kann das Gremium nicht umhin zu bemerken, dass die realen

299 Protokoll des Aufsichtsrats der documenta gGmbH vom 22.02.2019.

300 Presseerklärung des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta vom 10.09.2022: https://www.documenta.de/de/press#press/3046-presseerklrung-des-gremiums-zur-fachwissenschaftlichen-begleitung-der-documenta-fifteen.

301 Statement der Findungskommission vom 15.09.2022: https://www.documenta.de/de/press#press/3051-statement-der-findungskommission.

Verantwortungszuweisungen und vor allem -zurückweisungen diesem Bild nicht entsprechen. Auch das ist in hybriden Arrangements zunächst nicht untypisch, weil unterschiedliche Handlungslogiken und Zielvorstellungen klare Zuweisungen beziehungsweise ihre Umsetzung sowie Unterstellungsverhältnisse erschweren. In der documenta fifteen zeigten sich diese Probleme allerdings in besonders eklatanter Form.

Das beginnt, wie oben dargestellt, mit der Grundentscheidung, die künstlerische Leitung einem Künstlerkollektiv zu übertragen, das von Beginn an offenlegt, dass sein kuratorisches Verständnis gerade auf die Abgabe von Verantwortung und Kontrolle (in ihrem Duktus: von Macht) abzielt.[302] Ruangrupa will die Vermachtung des internationalen Kunstmarktes durchbrechen und setzt darum auf eine radikal horizontale Struktur des Kuratierens. Sie laden weitere Kollektive ein, an der documenta fifteen mitzuwirken, die wiederum ermächtigt werden, ihrerseits weitere Einladungen an Künstler*innen auszusprechen und erklären gerade die Vielfalt und Brüche zum Ziel ihres Ausstellungskonzepts. Unabhängig davon, wie einzelne Mitglieder des Gremiums die Zielgerichtetheit und das kreative Potential dieses Konzepts bewerten, ergeben sich aus ihm gravierende Probleme, weil damit die Kontrolle über die Inhalte der Ausstellung aufgegeben wird. Auch ohne einzelne Entscheidungswege im Detail nachvollziehen zu können, ist beispielsweise erkennbar, dass diese kuratorische Auswahl beziehungsweise Nicht-Auswahl zu auffälligen Einseitigkeiten in der Zusammensetzung der Ausstellung geführt hat. Vergleichsweise viele Werke beschäftigen sich mit dem arabisch-israelischen Konflikt. Nahezu in allen diesen Werken wird, wie bereits gezeigt, eine einseitig kritische bis hin zu dezidiert israelfeindliche Haltung zum Ausdruck gebracht. Da das lumbung-Konzept von ruangrupa auch Kontextualisierungen als unnötige Anmaßungen beziehungsweise Beeinflussungen versteht,[303] bleibt diese Einseitigkeit über weite Strecken vollkommen unkommentiert. Nur die öffentlichen Skandalisierungen können daran etwas ändern (Abhängung von *People's Justice* von Taring Padi; spätere Kontextualisierung im ruruHaus) und selbst diese verhallen immer stärker, je mehr sich die künstlerische Leitung nach außen abschottet und nur noch in ihr eigenes lumbung-Netzwerk kommuniziert, unterstützt von einem Beirat, der als Findungskommission ruangrupa für die Rolle der künstlerischen Leitung ausgewählt hat.

Aus Sicht des Gremiums ändert der bewusste – oder zumindest behauptete – Verzicht auf Kontrolle nichts an der kuratorischen Gesamtverantwortung ruangrupas, die in ihrer Funktion als künstlerische Leitung der documenta fifteen begründet liegt. Allein die künstlerische Leitung hatte die Möglichkeit, aus einer Gesamtperspektive auf die Ausstellung zu blicken. Auch wenn sie bewusst auf einen solchen Überblick verzichtet haben sollte, bleibt sie für die Zusammensetzung und Präsentation der Ausstellung verantwortlich. Ruangrupas Gesamtverantwortung wird auch dadurch belegt, dass der im kuratorischen Konzept angelegte Verzicht auf

302 Siehe hierzu Ruangrupa et al. (2022), S. 16.
303 Vgl. oben Abschnitt 5.4.

Kontrolle über die Ausstellung von der künstlerischen Leitung selbst als „ein hochriskanter Schritt“ empfunden wurde.[304]

Dass ruangrupa dieses Prinzip der organisierten Verantwortungslosigkeit[305] in der Praxis nicht durchhalten konnte beziehungsweise gar nicht durchhalten wollte, zeigt die Episode um das Werk *Never Ending Hats* des Düsseldorfer Nachwuchskünstlers Leonard Schmidt-Dominé, das die Kontinuität des Antisemitismus auf der documenta durch die Montage von drei jeweils einen Hut tragenden Figuren belegen sollte: Werner Haftmann, eine Gründungsfigur der documenta mit Nazi-Vergangenheit, der Künstler Joseph Beuys, dem immer wieder eine Nähe zur völkischen Esoterik vorgeworfen wurde, und die judenfeindliche Karikatur aus Taring Padis *People’s Justice* aus der documenta fifteen.[306] Ganz im Sinne von ruangrupas kuratorischen Schneeballkonzept war Schmidt-Dominé von dem Künstlerkollektiv Feinmechanik Kassel zur Beteiligung an der Ausstellung eingeladen worden. Die Präsentation seines Werks wurde dann aber in letzter Minute von Mitgliedern von ruangrupa und von ihnen beauftragten Mitarbeiter*innen der documenta unterbunden. Dies zeigt deutlich, dass ruangrupa keineswegs prinzipiell inhaltlich begründete Eingriffe in die Ausstellung ablehnte, sondern diese sehr konsequent umsetzte, wenn es sie für geboten hielt. Im Umkehrschluss legt das den Schluss nahe, dass ruangrupa die Präsentation antiisraelischer und antisemitischer Exponate auf der documenta fifteen billigte. In der Praxis hatte man es also nicht wirklich mit einem System des bewussten Verzichts auf Kontrolle und Verantwortung zu tun, sondern mit einer selektiven Verantwortungslosigkeit, die in konsequente Kontrolle umschlagen konnte, wenn es von der künstlerischen Leitung gewünscht wurde. Dieser Eindruck einer letztlich sogar recht straffen inhaltlichen Führung durch die künstlerische Leitung, die auch die augenfällige inhaltliche Homogenität der Ausstellung erklären würde, wurde uns im Gespräch mit der Geschäftsführung bestätigt.[307]

Spätestens an diesem Punkt würde man aber auch erwarten müssen, dass die Geschäftsführung eingreift und Verantwortung übernimmt, doch genau hier versagt das hybride Arrangement documenta komplett. Nachdem die vorangegangene Geschäftsführung, Generaldirektorin Schormann, sich nach dem Taring Padi-Vorfall von ihrem Amt im Einvernehmen mit Gesellschaftern und Aufsichtsrat zurückzog, kam Mitte Juli 2022 Alexander Farenholtz als Interimsgeschäftsführer ins Amt. Diese Aufgabe war alles andere als dankbar. Farenholtz musste er sich in der Mitte der Ausstellung ohne eigene Hausmacht und auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen Autorität in einer Organisation verschaffen, die durch personelle Kontinuität und informelle Abläufe gekennzeichnet ist. Das führte eventuell auch dazu, dass er ein

304 Ruangrupa et al. (2022): documenta fifteen, S. 16.

305 Dazu Seibel, Wolfgang (2016): Verwaltung verstehen? Eine theoriegeschichtliche Einführung. Berlin: Suhrkamp.

306 Allerdings bildete Schmidt-Dominé aufgrund einer Verwechselung nicht Haftmann, sondern den unbescholtenen documenta-Gründer Arnold Bode ab.

307 Gespräch zwischen Alexander Farenholtz und dem Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta, 22.11.2022.

sehr eingeschränktes Verständnis von dem Verantwortungsbereich seiner Position hatte. Er verstand die Rolle der Geschäftsführung als eine moderierende zwischen Gesellschaftern beziehungsweise Aufsichtsrat und künstlerischer Leitung und verortete die eigene Rolle als die eines Dienstleisters, der die Infrastruktur für eine gelingende Ausstellung zu liefern hat. Damit einher ging ein primär kaufmännisches Verständnis der Verantwortung der Geschäftsführung. Das Augenmerk lag – vielleicht auch wegen der schlechten Erfahrungen mit der documenta 14 – darauf, wirtschaftlichen Schaden zu verhindern, nicht aber oder zumindest nicht primär darauf, politischen Schaden von der documenta abzuwenden. Die Verantwortung des Geschäftsführers für die Inhalte der Ausstellung beginnt nach seiner Auffassung erst dann, wenn der Verdacht besteht, dass (straf-)rechtliche Normen verletzt werden und insofern ein materielles Haftungsrisiko für die documenta besteht.[308] Aus dieser Perspektive ist es nur folgerichtig, dass – neben informellen Gesprächen mit der künstlerischen Leitung – die einzige Reaktion der Geschäftsführung auf die Antisemitismusvorwürfe bezüglich des Archives des luttes des femmes en Algérie und der Filmkompilation *Tokyo Reels* in der Beauftragung eines strafrechtlichen Gutachtens bestand. Dieses Rollenverständnis wird von den einschlägigen Verträgen und Geschäftsordnungen der documenta gGmbH zumindest nicht ausgeschlossen, stellenweise sogar nahegelegt. Ob es aber der Verantwortung, die mit der Leitung einer der größten und bedeutendsten Kunstausstellungen der Welt einhergeht, gerecht wird, kann nach den Vorfällen der documenta fifteen mit guten Gründen bezweifelt werden. Aus Sicht des Gremiums ist es nicht hinnehmbar, dass die Geschäftsführung – als Vertreterin der öffentlichen Hand – in der Governance-Struktur der documenta nicht über die Instrumente verfügt, in das Ausstellungsgeschehen einzugreifen, wenn Kunstwerke jenseits der Schwelle des Strafrechts grundlegende Verfassungsnormen wie das Diskriminierungsverbot verletzen. Interventionen müssen sorgfältig gegen den Wert der Kunstfreiheit abgewogen werden, aber sie dürfen nicht unmöglich sein. Dass dies de facto bereits so gehandhabt wurde, haben die Reaktion der Geschäftsführung unter Frau Schormann auf die eindeutig antisemitischen Darstellungen in Taring Padis Werk *People's Justice* gezeigt. So hatte Frau Schormann in ihrer Presseerklärung vom 23. Juni 2022 etwa eine externe Beratung durch Meron Mendel und die systematische Prüfung der gesamten Ausstellung auf weitere kritische Werke angekündigt, die nach ihrem Ausscheiden nicht mehr realisiert wurden. Unabhängig davon, für wie angemessen und praktikabel man diese Maßnahmen erachtet, zeigen sie deutlich, dass sich eine vollständige Verortung der Verantwortung für die Ausstellungsinhalte bei der künstlerischen Leitung im Ernstfall nicht durchhalten lässt. Aus Sicht des Gremiums wäre es daher geboten, hier formelle Zuständigkeiten der Geschäftsführung zu etablieren. Zumindest müsste aber als mildestes Mittel ein Recht der Geschäftsführung der documenta auf die Kontextualisierung und gegebenenfalls kritische Kommentierung von Werken etabliert werden, die in Konflikt zu grundlegenden Verfassungsprinzipien stehen. Die selbstauferlegte Sprachlosigkeit der Geschäftsführung

308 Alexander Farenholtz erklärte hierzu in Antwort auf den Fragenkatalog des Gremiums: „Die aktuelle Geschäftsführung fühlt sich nicht berufen zu beurteilen, welchen Charakter Exponate der documenta fifteen haben dürfen und welchen nicht. Das obliegt aus ihrer Sicht allein der Künstlerischen Leitung."

angesichts eindeutig antisemitischer Werke ist nicht mit ihren Pflichten als Vertreterin der öffentlichen Hand zu vereinbaren.

In Gänze zum Vorschein kam das zurückhaltende Rollenverständnis der Geschäftsführung durch ihre passive Reaktion auf die Aufforderung von Gesellschaftern und Aufsichtsrat Mitte September 2022, die Filmreihe *Toyko Reels* zu stoppen, bis eine angemessene Kontextualisierung verfügbar sei. Die Geschäftsführung hat sich dieses Votum weder zu eigen gemacht noch gegenüber ruangrupa versucht, es umzusetzen. Sie begründete das mit der Auffassung, dass eine Umsetzung zu einer Schließung der documenta fifteen geführt hätte, weil eine Solidarisierungswelle der Künstler*innen zu erwarten gewesen wäre, die in der Folge das Ende der Ausstellung bedeutet hätte.[309] Die Weigerung der Geschäftsführung, tätig zu werden, und die zumindest stillschweigende Hinnahme der folgenden Plakataktion durch ruangrupa und anderer auf der documenta kommen einer Pflichtverletzung sehr nahe. Zugleich, und damit kommen wir zur letzten Ebene, hatten Gesellschafter und Aufsichtsrat wenig Handhabe, da „nur" ein Interimsgeschäftsführer im Amt war, der zu diesem Zeitpunkt (zwei Wochen vor Ende der Ausstellung und wenig mehr vor seinem Vertragsende) kaum zu steuern war.

Schließlich muss auch gefragt werden, warum die Organe Gesellschafter und Aufsichtsrat erst so spät auf die Antisemitismusvorfälle und -kritiken reagiert haben. Schon im Januar 2022, also weit vor Ausstellungseröffnung, gab es Warnungen und Hinweise auf mögliche Probleme. Aber erst in Reaktion auf die konkreten Vorfälle nach Ausstellungseröffnung wurde eine fachwissenschaftliche Begleitung eingesetzt. Zu diesem Zeitpunkt war die Debatte bereits verhärtet. Auch hier sehen wir eine Verantwortungsdiffusion, deren Ursache auch darin liegen könnte, dass die Organe der gGmbH funktionsidentisch besetzt sind und daher ihre Kontrollfunktionen eventuell nur eingeschränkt wahrnehmen. Es fehlen fachkundige *externe* Stimmen im Aufsichtsrat, die frühzeitig hätten intervenieren und beispielsweise darauf hinweisen können, dass eine rein strafrechtliche Prüfung von Antisemitismusvorfällen dem Problem nicht angemessen ist. Ohne diese Stimmen waren die Mitglieder der Organe auf die Einschätzungen langjähriger Mitarbeiter*innen der documenta gGmbH angewiesen, die, wie oben dargestellt, sehr nach innen gewandte informelle Abläufe und Standards entwickelt hatten.

309 So Alexander Farenholtz im Gespräch mit dem Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta, 22.11.2022.

7. Konsequenzen für die zukünftige Organisationsstruktur der documenta

Die documenta fifteen war ein Lernprozess für Veranstalter und Publikum, der neue Erfahrungen in Kunst und Kunstvermittlung ermöglichte, doch zugleich offenlegte, wie wenig die documenta auf neuere Entwicklungen in der Kunstszene und ihrer politischen Umwelt vorbereitet ist. Das Konzept der Dezentralisierung und der Machtabgabe, mit dem das Kurator*innenkollektiv ruangrupa antrat, fand keine organisatorische Entsprechung. Der sich lange ankündigende Konflikt um Antisemitismus traf intern auf nur unzureichende Vorbereitungen. Klare Verantwortungsstrukturen fehlten ebenso wie Verfahren der Konfliktbearbeitung.

In diesen strukturellen Schwächen liegt nach Einschätzung der Autor*innen dieses Berichts eine Ursache für die Probleme der documenta gGmbH. Weder reagierte diese öffentlich in angemessener Weise auf die Antisemitismusvorfälle, noch nahm sie die Zumutungen ernst, die die Vorfälle für die jüdische Gemeinschaft in Deutschland bedeuteten. Jüdinnen und Juden mussten erleben, dass sich die documenta trotz aller frühzeitigen Hinweise nur schleppend und in Reaktion auf die öffentliche Skandalisierung mit dem Thema Antisemitismus zu beschäftigen begann und selbst dann nur mit erheblichem Widerstand. Wie wir in diesem Bericht darlegen, haben öffentliche Kulturinstitutionen die Pflicht, sich mit antisemitischen Vorfällen auseinanderzusetzen. Dieser Pflicht steht die Kunstfreiheit nicht entgegen.

Aus diesen Problemen ergeben sich aus unserer Sicht die folgenden Konsequenzen für eine Reform der documenta:

Verantwortung und Kontrolle

Der Aufsichtsrat der gGmbh besteht zurzeit aus politischen Repräsentant*innen der beiden Gesellschafter, der Stadt Kassel und dem Land Hessen. Die Kulturstiftung des Bundes hatte nach der letzten documenta 2018 auf die ihr zustehenden Sitze verzichtet. Beide Praktiken erscheinen uns problematisch: Unabhängig von den Gründen für den Verzicht sollte die Kulturstiftung ihre Sitze wahrnehmen, denn dem Aufsichtsgremium fehlt im Moment eine gesamtstaatliche und gesamtgesellschaftliche Perspektive. Zugleich sollte der Aufsichtsrat auch professionalisiert werden. Vertreter*innen des Kunstbetriebs sollten Sitze im Aufsichtsrat einnehmen. Die homogene Zusammensetzung allein aus politischen Repräsentant*innen unterläuft die kritische Aufgabe des Gremiums und verhindert eine effektive Kontrolle. Fachperspektiven aus dem Kunstbereich, die helfen könnten, etwaige Probleme frühzeitig zu erkennen und mit ihnen umzugehen, fehlen bisher.

Ebenso wichtig ist aus Sicht des Gremiums eine Stärkung der Geschäftsführung gegenüber der künstlerischen Leitung, die mehr mit dem Verständnis ihrer Aufgabe als mit rechtlichen Befugnissen zu tun hat. Das bisherige Rollenverständnis einer rein dienstleistenden Geschäftsführung, die sich primär den kaufmännischen Aspekten der Ausstellungsorganisation und -durchführung widmet, ist im Ernstfall unzureichend. Das hat die documenta fifteen belegt.

Zum einen könnten Kollisionsregeln entwickelt werden, die der Geschäftsführung Interventionsrechte an die Hand geben für den Fall, dass grundlegende Normen verletzt werden, ohne dass die künstlerische Leitung einschreitet. Dies setzt eine konsequente und klare Aufteilung von Zuständigkeiten zwischen Verwaltung und künstlerischer Leitung voraus. Dazu müssten die Bereiche Kunstvermittlung, Presse und Produktion (wieder) in die Verantwortung der künstlerischen Leitung übergehen, während zugleich aber Interventionsrechte für die Geschäftsführung im Falle groben Fehlverhaltens ausdefiniert werden.

Zum anderen wäre eine Doppelstruktur denkbar, in der die Geschäftsführung mit eine*r kaufmännischen Direktor*in und eine*r künstlerischen Intendant*in besetzt ist, die mit klar abgegrenzten Portfolios gleichberechtigt nebeneinander stehen. Der Intendanz würde die Aufgabe zukommen, für die öffentliche Seite Widerspruch zu formulieren und Kontexte zu erläutern, wenn sich ähnliche Vorfälle wie bei der documenta fifteen wiederholen.

Das Grundproblem aber lässt sich durch organisatorische Regeln angehen, jedoch nicht vollständig beheben. Es ist auch eine Frage des Selbstverständnisses: Viele der Beteiligten der gGmbH scheinen der Meinung gewesen zu sein, dass sie der künstlerischen Leitung einen Gefallen tun, wenn sie dieser nicht widersprechen oder sie sogar in dem Glauben bestärken, dass alles, was sie tut, der Kunstfreiheit nützt. Dies war ein Irrtum, der die Organisation im Ganzen beschädigt hat.

Problematisch erscheint in diesem Zusammenhang auch die Informalisierung von Strukturen, die dazu beiträgt, eine Verantwortungszuweisung zu erschweren. Ein bedeutsamer Fall war die Umwidmung der Findungskommission, die ruangrupa vorgeschlagen hatte, zu einem im Gesellschaftervertrag der documenta gGmbH nicht vorgesehenen ständigen Beirat der documenta fifteen. Zwar sollte diese sogenannte documenta-Kommission nach Vorstellung des Aufsichtsrats ruangrupa und die Geschäftsführung beraten.[310] Tatsächlich erschien die Kommission nach außen aber nicht als Vermittler, sondern nur als Verstärker der Konfliktlagen. Für die Zukunft sollte die Arbeit der Findungskommission mit der erfolgten Berufung der künstlerischen Leitung abgeschlossen sein. Falls sich die Notwendigkeit eines zusätzlichen Beirats zeigt, sollte dieser unabhängig, ohne personelle Überschneidungen eingerichtet werden.

Zudem bedarf die Binnenstruktur der documenta gGmbH der Strukturierung. Ein Organigramm wurde erst auf Bitten des Gremiums erstellt. Das Artistic Team hat bis in die Weisungsbefugnisse eine unklare Rolle zwischen künstlerischer Leitung und documenta gGmbH. Auch wenn dieses die künstlerische Leitung unterstützen soll, bleibt die Geschäftsführung für ihren Status und damit auch deren Äußerungen verantwortlich. Besonders zu regeln ist die Öffentlichkeitsarbeit. Während die künstlerische Leitung für sich sprechen kann, steht es ansonsten allein der Geschäftsführung zu, sich öffentlich über Angelegenheiten der documenta zu äußern.

310 Siehe oben Kapitel 6.1.1.

Schließlich hat die documenta gGmbH ein allgemeines Organisationsproblem, für das es keine einfache Lösung gibt, das aber besser reflektiert werden sollte. Die Organisation arbeitet als kleine Einheit, deren Personalstärke sich vor der eigentlichen Ausstellung um mehr als ein Hundertfaches vergrößert. Schon die kaufmännischen Probleme der documenta 14 zeigten, dass es der Organisation auch an einem institutionellen Gedächtnis fehlen könnte.

Konfliktbearbeitung: Verfahren, Definitionen und Standards

Bis zum Sommer 2022 verfügte die documenta gGmbH nicht über Konflikt- und Beschwerdeverfahren. Diese wurden erst entwickelt, als die öffentliche Debatte bereits im Gang war.

Für die Zukunft ist entscheidend, solche Verfahren auszuarbeiten und zu institutionalisieren. Dazu gehört auch die Einrichtung einer Ombudsstelle, die außerhalb der gGmbH liegt. Gerade für eine Struktur wie die documenta, die zwischen den Ausstellungen über sehr wenige Mitarbeiter*innen verfolgt, dann aber jeweils im Vorfeld der Ausstellungen auf ein Vielfaches anschwillt, ist es zentral, dass es vertrauenswürdige Anlaufstellen für Beschwerden gibt und dass diese in ausdefinierten Verfahren verlaufen. Damit solche Verfahren im Konfliktfall auch anwendbar sind, bedarf es darüber hinaus einer Verständigung auf Definitionen für und Standards des Umgangs mit Antisemitismus und anderen Formen der Diskriminierung, die sich nicht in Vorgaben des Strafrechts erschöpfen.

Kuratorische Strukturen: Auswahl und Organisation

Das Grundprinzip, dass die künstlerische Leitung allein für Konzeption und Durchführung der Ausstellungen verantwortlich ist, gehört zum Kern der documenta. Zu diesem Kern gehört auch, dass die Auswahl der künstlerischen Leitung eine Frage künstlerischer Kompetenz sein muss, die ohne politische Intervention abzulaufen hat. Die Einrichtung einer politisierten Vorauswahl würde die Reputation der documenta zerstören. Viele Probleme der documenta haben mit einer gewissen Selbstgenügsamkeit der Organisation zu tun, deren Organe sich – etwa in der Dynamik zwischen Findungskommission und künstlerischer Leitung oder zwischen einer lokalen Öffentlichkeit und der stark kommunal geprägten Aufsichtsratsstruktur – wechselseitig in ihren Überzeugungen verstärkten, anstatt Konflikte nach außen zu moderieren. Das legt eher eine Diskontinuität in den künftigen Verfahren nahe. Von allen Formen der Kooptation, in denen „Ehemalige“ an der Rekrutierung künftiger künstlerischer Leitungen beteiligt werden, ist abzuraten. Der jetzige Vorschlag, ehemalige künstlerische Leitungen um Vorschläge für zukünftige Findungskommissionen zu bitten, ist von dieser Problematik nicht betroffen. Sie sollte für zukünftige Verfahren aber immer mitbedacht werden, um zu verhindern, dass es zu einer Selbstfortschreibung kommt, wo Innovation zu suchen wäre.

Darüber hinaus sollten auch die Rahmenbedingungen des Kuratierens künftig besser kommuniziert und die Grenzen kuratorischer Verantwortlichkeit vertraglich besser geklärt werden. Namentlich mit Blick auf Künstlerkollektive, die, wie in Kapitel 5 dargestellt, eine bedeutende Rolle in Kunstausstellungen spielen, ist es wichtig, zentrale Ansprechpartner*innen zu identifizieren und in die Pflicht zu nehmen, damit sich nicht wiederholt, was auf der documenta

fifteen zu beobachten war: eine zunehmende Vervielfältigung von sich öffentlich äußernden Akteuren.

Für Ausstellungen, die einen offenen Prozess des Kuratierens vorsehen, in dem Kurator*innen weitere Unterkurator*innen einsetzen, die wiederum Künstler*innen einladen, muss eine für alle nachvollziehbare Einladungspolitik sichergestellt werden. Die Information, wer wen aus welchen Gründen eingeladen hat, sollte für die Öffentlichkeit leicht zugänglich sein.

In der Sache erscheint eine bessere Kontextualisierung von Exponaten ebenso geboten wie ein internes Review-System. Erstere sollte ohnehin Standard sein, wann immer zeitgeschichtliche oder politisch sensible Aspekte gezeigt werden, die starke Reaktionen erzeugen und ohne Einordnung Anlass zu Missverständnissen bieten. Auf der documenta fifteen hätte eine Offenheit der künstlerischen Leitung für Kontextualisierungen, die den Problemlagen der deutschen Öffentlichkeit gerecht werden, viele Konflikte abmildern können.

Reviews wiederum werden in solchen kuratorischen Strukturen wichtig, um den Gesamtblick auf eine Ausstellung nicht zu verlieren. Die Tatsache, dass auf der documenta fifteen keine erkennbaren jüdischen Künstler*innen ausstellten und dass alle Werke, die den Nahostkonflikt thematisieren, israelfeindlich bis hin zu antisemitisch sind, illustriert die Bedeutung einer gesamtkuratorischen Perspektive. Reviews durch externe Beratungsgremien oder aber ein*e künstlerischen Intendant*in könnten hier Abhilfe schaffen.

Jüdische Perspektiven ernst nehmen und Sensibilität für Antisemitismus in Institutionen steigern

Die Auseinandersetzung mit Antisemitismusvorwürfen und Antisemitismus auf der documenta fifteen war über weite Strecken von Ignoranz, Verharmlosung und Abwehr geprägt. Jüdische Perspektiven fanden wenig Berücksichtigung im Umgang mit diesen Vorwürfen oder wurden direkt zurückgewiesen, mit der Geste, es nicht so gemeint zu haben, Gegenvorwürfen, es handele sich um Rassismus, der Unterstellung einer Übersensibilität oder der Vorhaltung, hier werde die deutsche Schuld aufgrund der Shoah instrumentalisiert. Das bezieht sich gleichermaßen auf die künstlerische Leitung, ruangrupa, wie auch auf die Geschäftsführungen. Auch auf politischer Ebene wurden begründete Argumente zum Antisemitismus beziehungsweise zum Umgang mit Antisemitismus nicht immer hinreichend berücksichtigt.

Der Vertrauensverlust in den Aufarbeitungswillen deutscher Kulturinstitutionen, der sich damit verbindet, wird nur langfristig rückgängig gemacht werden können. Um das überhaupt erreichen zu können, sollte jüdischen Perspektiven zukünftig ein höheres Gewicht darin zukommen, einen präventiven Umgang mit Antisemitismus zu entwickeln. Dabei wird es auch wichtig sein, Kulturinstitutionen besser für Antisemitismus zu sensibilisieren. Eine Antisemitismusdefinition als Maßgabe der Handlungen für die gesamte Organisation und ihrer Instanzen wäre dafür ein wesentlicher Baustein. Wichtig wäre in diesem Kontext darauf zu achten, dass auch der israelbezogene Antisemitismus davon abgedeckt wird. Vor allem aber sollten jüdische Perspektiven dann Gehör finden und mitbedacht werden, wenn es um den Umgang

mit Antisemitismus geht, denn sie sind mit den Auswirkungen von Antisemitismus direkt konfrontiert.

***

Das leitet zum letzten Aspekt unserer Empfehlungen über, denn das Gremium ist der Überzeugung, dass die Ereignisse auf der documenta fifteen notwendig über diese hinausweisen und eine gesellschaftliche Debatte über Antisemitismus und Kunst beziehungsweise allgemeiner Diskriminierung und Kunst dringend erfordern. Was eine Gesellschaft aushalten will, wie sie Kunst versteht und welche Erwartungen sie an diese richtet, wird insbesondere in einer Phase, in der der Kunstbegriff und auch die Kunstvermittlung in ihren Konturen immer mehr aufweichen, von zentraler Bedeutung sein, um Vorfälle wie jene auf der documenta fifteen zu vermeiden. Dieser Bericht kann diese Debatte nicht ersetzen, er kann sie bestenfalls mitanstoßen. Daran ist den Mitgliedern des Gremiums sehr gelegen.