
Werner Fleischer

»Nie hätten wir uns
vorstellen können ...«

Gegenaufklärung statt Kunst:
Über die antisemitische *documenta fifteen*

I

Das Schlüsselbild der *documenta fifteen* stand auf dem zentralen Platz vor dem Kasseler Fridericianum, das »signature piece« *People's Justice* von der Gruppe *Taring Padi*. In ihm vereinigen sich Antikapitalismus, der Volkskampf als Weltenkampf, die Verherrlichung des Authentischen, der Antisemitismus gegen Juden und den jüdischen Staat und die Imagination des Letzten Gerichts als Endkampf auf Leben und Tod. Dass es um das Spezifische der indonesischen Gesellschaft gehen soll und um den Kampf gegen die Herrschaft von Suharto, macht das Werk gerade nicht zur Satire, wie es häufig verharmlosend zu hören war. Es ist im Stil von Demonstrationsbannern oder politischen Wandbildern gestaltet, seine Ausmaße vergleichsweise riesig, dem propagandistischen Zweck angemessen. Ein Fanal, das überwältigen und vor dem man staunend sich mobilisieren können soll. Der Feind des Volks erscheint hier wie der Widerschein des Nazismus: KGB, 007, Intel und Mossad entsprechen dem Feindbild des jüdischen Bolschewismus und angloamerikanischen Imperialismus. Die Konstellation verknüpft christliche und antiimperialistische Bildtopoi; das Ganze wird zu einer Art Rätselbild, in dem zugleich offenliegt, was die einzige Aufgabe des Rätsels zu sein hat: finde den Juden. Die Aufsteller mit Figurenbildnissen und Symbolen, die *Taring Padi* vor dem Banner platzierte, wirkten sodann auch wie eine inszenierte Masse, die wegen des vorzeitigen Abbaus nicht mehr zu Stande kommen konnte. Dies und die Verhüllung mit einem schwarzen Tuch, die Verhöhnung des Protests der Juden durch die Umbenennung des Werks zum *Denkmal der Trauer über die Unmöglichkeit eines Dialogs*, und die dann einsetzenden Stellungnahmen mit dem Streben nach einer Verunklärung der Sache selbst, erschienen insgesamt wie eine vorbereitete Kampagne von geübten Politikadern.

II

Die *documenta fifteen* verstand sich als Ort der kollektiven Herstellung von Gütern, die geteilt werden sollten. Das sei der bestimmende Inhalt und entscheide die Form der ausgestellten Kunstbeiträge. Die Veranstaltung wandte sich gegen den Kunstmarkt, der, weil als westlich verschrien, der Luxusmarkt der Reichen sei und ausschließlich der Befriedigung des eigenen Egos diene. »Kollektivität, gemeinsamer Ressourcenaufbau und gerechte Verteilung«¹ waren die Hauptanliegen von *Ruangrupas* Ausstellungs-konzept. Es »versammelt Ideen, Wissen, Arbeitskraft, Finanzmittel und andere gemeinsam nutzbare Ressourcen und baut auf bestimmten Werten, Ritualen und Organisationsprinzipien auf.«² »Die Arbeitsweise des Kollektivs beruht auf einem alternativen, gemeinschaftlich ausgerichteten Modell der Nachhaltigkeit in ökologischer, sozialer und ökonomischer Hinsicht, bei dem Ressourcen, Ideen oder Wissen geteilt werden, sowie auf sozialer Teilhabe.«³ Das deutsche Feuilleton verstand die Ansage: *Ruangrupa* vertrete »andere Lebensweisen und Gedankenwelten«, sie geben einen Blick gegen das »marktgetriebene Kunstverständnis«, »Gemeinschaft« statt »Konkurrenz in der westlichen Welt«.⁴ Gemeinwohl statt »durchökonomisierter Sharing Culture westlicher Industrienationen«.⁵ Auch das System des Kunstmarkts werde herausgefordert, denn »es geht um [...] gemeinsames Feiern, Essen, Produzieren und Diskutieren«.⁶ Es sei eine »Ausstellung, die auf Gemeinschaft und solidarisches

1 www.documenta-fifteen.de/ueber (letzter Zugriff, hier und im Folgenden: 2. 11. 2022). – »Grundsätze von Kollektivität, Ressourcenaufbau und gerechter Verteilung stehen im Mittelpunkt der kuratorischen Arbeit und prägen den gesamten Prozess – die Struktur, das Selbstverständnis und das Erscheinungsbild der *documenta fifteen*.« (Ebd.)

2 www.documenta-fifteen.de/lumbung.

3 www.documenta-fifteen.de/ueber.

4 Harry Nutt: Antisemitismus-Vorwürfe gegen Documenta – Indizien und Spekulationen häufen sich. www.fr.de/kultur/kunst/antisemitismus-vorwurfe-gegen-die-documenta-indizien-und-spekulationen-91256816.html.

5 Niklas Maak: Darüber reden wir nicht. www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/documenta-verweigert-sich-zum-israel-boykott-was-ist-in-kassel-los-17956969.html.

6 Niklas Maak: Abhängen lernen. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 19. Juni 2022.

Handeln setzt, die Ressourcen teilen statt Wettbewerb zwischen Egos fördern soll. Das ist das Prinzip von Ruangrupa«, hieß es begeistert. Ihr Kunstbegriff sei nicht kompatibel mit Europa, denn man sei gegen die »Mechanismen des westlichen Kunstmarkts«,⁷ freute sich etwa Elke Buhr im »Magazin für Kunst und Leben«, *Monopol*.

»lumbung« war das wortgewordene Schlüsselbild der Schau, »das indonesische Wort für eine gemeinschaftlich genutzte Reisscheune, in der die überschüssige Ernte zum Wohle der Gemeinschaft gelagert wird.«⁸ Die Wunschvorstellung der *schaffenden* Künstlertruppe, die mit ihrer Hände Arbeit Werke herstellt. Der Arbeitskult, der sich als Aktivismus und Selbstverwirklichung auf der *documenta* zu erkennen gab, dass also gekocht und gedruckt und unterrichtet und versorgt wurde, und die Vorstellung einer Kreislaufwirtschaft verband sich mit einer Verkündung, dass nun geerntet werden könne. Es gab ein unausgesprochenes Ressentiment gegen Kunst als Produkt *geistiger* Tätigkeit, das sich auch in den Versuchen zur Bildung einer Bewegungssprache zeigte, die nie nur ironisch gemeint war. In diesen sektiererisch anmutenden Sprechempfehlungen einer einfachen Sprache entstammten die teilnehmenden Gruppen »ekosistems«,⁹ zudem gab es die Onlinegesprächsreihe »lumbung konteks«, in der »wir gegenseitig von unseren jeweiligen ökologischen, ökonomischen und Bildungsmodellen lernen können.«¹⁰ In der ersten Ausgabe sprach dann auch das »lumbung member« *The Question of Funding* »über ihre Arbeit und deren Beziehung zu Land«. Dieses »lumbung member« nimmt »Lieder und Klänge, deren Rhythmus direkt dem Boden entspringt, zum

7 Elke Buhr: Antisemitismus-Polemik gegen die Documenta geht nach hinten los. Online abrufbar: www.monopol-magazin.de/antisemitismus-polemik-gegen-die-documenta-geht-nach-hinten-los.

8 www.documenta-fifteen.de/lumbung.

9 Im Glossar auf der Website heißt es: »Ökosystem ist der indonesische Begriff für Ecosystem, der in Anlehnung an den ökologischen Begriff des Ökosystems entwickelt wurde, aber nicht mit diesem gleichzusetzen ist. ›Ökosystem‹ oder ›Ecosystem‹ beschreibt kollaborative Netzwerkstrukturen, durch die Wissen, Ressourcen, Ideen und Programme geteilt und vernetzt werden.« (www.documenta-fifteen.de/glossar/?entry=ekosistem.)

10 www.documenta-fifteen.de/news/documenta-fifteen-stellt-neue-gespraechsreihe-lumbung-konteks-vor.

Ausgangspunkt, um über zivilgesellschaftliche Arbeit nachzudenken, und darüber, wie es klingt, gemeinsam gegen Enteignung zu kämpfen.«¹¹ *The Question of Funding* zeigte unter anderem das antisemitische Werk *Guernica Gaza*, dessen eindeutige Hetze und Schmähung bis zum Ende der *documenta* offen ausgestellt werden durften. Dass der Antisemitismus der Holocaustleugner durch die Gleichsetzung der israelischen Armee mit der Wehrmacht im Stil der Agitprop-Collage auf die ansonsten verschriene westliche Kunstgeschichte anspielt und sich an Picasso bedient, soll die Lüge aufwerten und gilt wohl dennoch als Akt der Kunstfreiheit.

Seit dieser *documenta* weiß man also, dass es auch ›schaffende‹ und ›raffende‹ Kunst gibt. Das Schaffende gegen das Raffende als bildgewordenes Ressentiment gegen Abstraktionen. Statt die Zurichtung des Subjekts in der kapitalistischen Gesellschaft zu kritisieren, nahm man auf der *documenta fifteen* von jeder Rede vom Individuum abstand und verdoppelte den Zustand der Gleichen und Austauschbaren der Waren- und Passhüter in den Zustand der Gleichen und Austauschbaren eines »lumbung members« – einer erträumten absoluten Identität also, die endlich, da sie vermeintlich nicht so halt- und wurzellos wie das Individuum der kapitalistischen Gesellschaft sei, so etwas wie totale Gemeinschaft verspreche. Man ersehnt sich einen anderen, quasi vorkapitalistischen Markt und vernetzt lieber Gemeinschaften anstelle nationaler Märkte, die durch die jeweiligen Staaten reguliert werden können. Die Überwindung des Kapitalismus scheitere aber nicht mangels eigener Ideen, sondern an der noch immer nicht erfolgten Überwindung des (Neo-) Kolonialismus, der bis heute herrsche. Den gebe es zwar im allgemeinen, werde aber noch einmal ›personifiziert‹ in einem einzigen Staat: Israel. Damit rechtfertigt man reinen Gewissens die Holocaustleugnung in den ausgestellten Werken.

III

Es ist der Kitsch, durch den diese Gewalt ihre Form erst erhält. Er verdoppelt in der Abbildung die falsch eingerichtete Wirklichkeit und erkennt sie

11 Ebd.

als Schicksal an. Sie erscheint selbst wie ein Stück unbeherrschte Natur und wird als Schmuck des Elends der Länder des ›globalen Südens‹ affirmiert. Die Verhimmelung der eigenen Herkunft und die Preisung des Eigentlichen ist dieser kitschigen Inszenierung dienlich. Das Authentische ist darüber hinaus idealerweise ländlich, oder die Simulierung des Dorfes im Slum – jedenfalls richtet es sich gegen das Urbane. Handwerk und Naturalienwirtschaft werden gepriesen. Die Sorge um den Clan prägt das ausgeprägte Werben um Kollektivität als Grundlage für ein affirmatives Bildprogramm in der Idylle der Reisscheune. Die Fetischisierung der eigenen Haltung und die von unten anbefohlene gute Laune fungieren als soziale Elemente.

Die von Saul Friedländer in seinem Buch *Kitsch und Tod* ausgewiesenen Faktoren des Kitsches waren allesamt auf der *documenta fifteen* zu bestaunen. Eine archaische Utopie und die böse Moderne. Ein Ritus des Übergangs, der Initiation. Ein Geburtsakt der Reinigung. Uralte Kulte, legendäre Völker. Die Wurzel gegen das Wurzellose. Das Nicht-Erwachsen-Werden. Der Appell an vergangene Mythen, die eine immerwährende Gegenwart verkünden sollen. Trommeln und Blasmusik nahmen bei der Eröffnung den Singsang vieler Beiträge vorweg, der Gebeten ähnlich von der Öffentlichkeit besonders gepriesen wurde. Dem Kitsch stand als passendes Gegenstück und »Kurzschlussverbindung«, als »Juxtaposition«,¹² die Ästhetisierung historischer Ereignisse in Bildern der Faszination von Tod und Zerstörung zur Seite. Die Bilderarrangements der Kollektive, die wie der Geist aus der Flasche immer weitere Kollektive mobilisierten, und sich schon in der bloßen Zahl als eine Masse (circa 1500 Künstler, wieviel es tatsächlich waren, weiß keiner), als eine Macht exponierten, ästhetisierten das Elend der Armen und Unterdrückten als apokalyptische Vision eines Endkampfes zwischen Böse und Gut. Die von der Gruppe *Subversive Film* veranstaltete Filmreihe *Tokyo Reels* wurde mit dem Kunstlabel einer Dokumentation im Arthouse-Kinosaal versehen, um den Mord an Ju-

den auf dem Tel Aviver Flughafen durch japanische Antisemiten als Heldengeschichte des ›Widerstands‹ legitimieren zu können. Eine aktualisierte Version von *Kitsch und Tod*, und der *Widerschein des Nazismus*, so der Untertitel von Friedländers Buch, reichte bis in die Gegenwart nach Kassel, ins Jahr 2022, im dortigen Ringelreihen auf der Halfpipe und dem Aufruf ›Free Palestine‹.

Statt einer kritischen Stellungnahme zu dem Unsinn, vielleicht ja auch zu Warenform und Verdinglichung in der Moderne, spielte die *documenta* das Spiel mit und organisierte als Alternative zum üblichen Kunstmarkt den Direktverkauf als Fair-Trade-Markt.

IV

Die gelobte Produktivität der Kollektive banalisiert Kunstproduktion zum selbstverständlichen Herstellen von evidenten Aussagen, denen niemand widersprechen kann – und vor allem soll. Da es die Antworten schon gibt, ist Kunst auch nicht in erster Linie eine geistige Auseinandersetzung mit den Fragen an Sache, Objekt, Material und Verfahren, sondern spiegelt das allen ohnehin bereits Bekannte wider, so wie es das linke Engagement ebenso verlangt wie der Kulturstolz einer Gruppe oder einer Nation. Das erzeugte den Effekt der gegenseitigen Indifferenz der verschiedenen Beiträge dieser Schau. Denn dem Durchschnittsbesucher der Ausstellung dürfte halbwegs bekannt gewesen sein, dass die Weltordnung im Allgemeinen und im Besonderen aus katastrophalen Zuständen und Entwicklungen besteht, und dass sich der Reichtum Deutschlands unter anderem seiner vorteilhaften Stellung in der Welt zum Nachteil anderer Länder und Regionen verdankt. Auch deswegen wirkte die *documenta* extrem angepasst, der ›globale Süden‹ eine unterkomplexe, falsche Terminologie, auf dem geistigen Stand des Kolonialherren verfasst, der seine Unterworfenen heimholt und antanzen lässt, um im vergleichsweise reichen Deutschland sich selbst etwas vorspielen zu lassen.

Das alles kompensierte nur mühsam der Vitalismus des Mitmachens als aufgedrängte Form dieser Ausstellung, in der der Betrachter genötigt wurde, zum Akteur zu werden: als Statist einer Inszenie-

12 Saul Friedländer: *Kitsch und Tod*. Frankfurt am Main 1999, S. 33 ff. Siehe hierzu Till Gathmann: *Der Fall Beuys. Analer Charakter und Werkkrise: Bundesrepublik Deutschland*. In: *sans phrase* 3/2013.

rung eines Gesamtkunstwerks, der sich nur blamieren kann. Entweder durch Überidentifikation (die Kleidung des Kollektivs tragen, von dem Austausch schwärmen, sich dumm machen) oder durch die Peinlichkeit, in die Erwachsene sich begeben, wenn sie wissentlich wie Kleinkinder reden und handeln – oder eben als Spielverderber.

Der als Aktivismus angepriesene Echoraum der Gegenaufklärung, die *documenta fifteen*, sah Kunst als eine positive Aktion, in der Menschen in einer Gemeinschaft als Produzenten von Botschaften Freude empfinden. Kunst ist das, was sie aussagt und sie hat zugleich identisch mit den Interessen ihrer Produzenten zu sein. Und sie soll unmittelbar einleuchtend sein, was auch für die angewandten Bildmittel und Materialien gilt. Die extreme Reduktion auf Verständlichkeit (auf sogenannte Perspektiven) und der Anspruch auf eine Form von Nützlichkeit im Sinne des Anliegens, das ausschließlich vom Kollektiv vertreten wird, lässt Kunst als Element von Aktion und definiertem Inhalt erscheinen, deren Formen Widersprüche weder für sich, gegen sich oder in sich zulassen können. Aber auch der Widerspruch zur Gesellschaft wird damit annulliert, denn ihr entspringt das Werk schließlich, sie ist Teil der Positivität, sie ist das Kollektiv, und der Widerspruch gilt einer als Kraft, oder Subjekt mit Kraft, vorgestellten außerhalb des Kollektivs befindlichen Macht. Positive Kunst, die weiß, was sie will und ist und was sie zeigt, trägt die Feinderklärung per se schon in sich. Die *documenta* war antiwestlich und antikapitalistisch, und viele Stimmen in der deutschen Öffentlichkeit waren sich in diesem Punkt mit den Kuratoren einig. Daher musste sie den inhärenten Antisemitismus, wenn sie ihn denn überhaupt thematisierte, auch abspalten und auf einzelne Figuren konzentrieren.

V

Eine Kunstkritik, die einzelne Werke dieser *documenta* diskutiert, läuft Gefahr, das Ganze als solches zu rechtfertigen. Alle Beiträge auf ihr waren, wie in einer konzertierten Aktion, dem organisierten antisemitischen Programm der diversen Beiräte, Kuratoren und Organisatoren insofern untertan, als sie zu keinem Zeitpunkt die Gefolgschaft verweigerten.

Nur die Künstlerin Hito Steyerl fand die Courage, sich gegen den Mob zu stellen und ihre Arbeiten von der Ausstellung zurückzuziehen. Ihre Kritik bezog sich ausdrücklich auf den Antisemitismus der *documenta* und die ihrer Auffassung nach fatale »Alternative« von Rassismus oder Antisemitismus. Sie kritisierte die Abwesenheit einer historisch-kritischen Sicht auf die *documenta* und auf die postnazistische Gesellschaft. Sie betonte, dass sich der Reichtum in Deutschland dem Nationalsozialismus verdankt – ein Zusammenhang, den sie auch für den Kunstbetrieb am Beispiel der Sammlung Stoschek aufzeigte.

War mit Beuys und den grünen Themen der völkisch-anale Charakter der Unmittelbarkeit der Nationalsozialisten als mögliche Form gesellschaftlicher Reproduktion durch die Kunstszene in Deutschland rehabilitiert,¹³ so hat seit den 1990ern die poststrukturalistische Kampagne dem Angriff auf Israel – und mit diesem gegen die Juden – den Weg bereitet. Die als Öffnung gegen Eurozentrismus und den Westen firmierenden *documenta 10* und *documenta 11* in den Jahren 1997 und 2002 nahmen als Ausdruck von authentischer Kultur und Stimme der Unterdrückung bereits »Werke« auf, die antiimperialistisches und postkolonialistisches Engagement zur Schau stellten. Das Verständnis, das der Kurator der *documenta 2002*, Okwui Enwezor, den antisemitischen Anschlägen von 9/11 entgegenbrachte und sein Bekenntnis, er sei nicht *Charlie*, nach dem Terroranschlag am 7. Januar 2015 auf die Redaktion von *Charlie Hebdo*, war jener Faden, der dann 2012 von dem Kurator Artur Zmijewski und seinem Konzept der Bewegungskunst als »angewandter Gesellschaftskunst« auf der *Berlin Biennale* aufgenommen wurde. Deren explizite antizionistische Stoßrichtung kulminierte in dem Werk der Künstlerin Yael Bartana, den israelischen Juden vorzuschlagen, nach Polen »zurückzukehren«. Auch die *Berlin Biennale* des Kurators Kader Attia von 2022, wie immer finanziert durch die Bundeskulturstiftung, war ein Hochfest der BDS-Bewegung.

13 Siehe hierzu Till Gathmann: Der Fall Beuys. Analer Charakter und Werkkrise: Bundesrepublik Deutschland. In: *sans phrase* 3/2013.

Die antisemitische Projektion braucht im Grunde gar keine reale Abbildung. Ein Wort oder eine Anspielung genügt, und das Bildprogramm läuft im Kopf ab und in den Phantasmen des antisemitischen Bewusstseins. Dass die *documenta* dennoch mit großem Aufwand erreichte, alle Wahnbilder live und in Farbe vorzuführen, wird sie als die »antisemitische Kunstschau in die Geschichte eingehen« (Josef Schuster) lassen. Die Initiatoren dieses Ereignisses sind die postkolonialen Bewegungen, Erben der antizionistischen Antiimperialisten, die wiederum verbündet waren mit der antizionistischen Sowjetunion, dem Maoismus, dem panarabischen und islamischen Antisemitismus.

Die *documenta* ließ den gesamten ideologischen Ballast ab, den die linken Bewegungen heute mit sich im Antisemitismus herumtragen. In antikapitalistischer Gestik und Rhetorik war man ganz einvernehmlich und völlig selbstverständlich gegen den Westen. Der Universalismus ist nicht der Gedanke an die freie Assoziation künftig freier Menschen, sondern gilt als eine einseitige neokoloniale Propaganda zur Beherrschung unterdrückter Kulturen und Völker. Der Ablehnung eines Allgemeinen entspricht die des Individualismus. Er ist ebenfalls Mittel zum Zweck der Unterdrückung, indem er, als neoliberaler Egoismus verstanden, die Solidarität in und zwischen den Völkern untergräbt. Positiv gilt der *documenta* dagegen die Besonderheit der eigenen Kultur, und ihre Bedrohung ist Antrieb in diesem redundanten ›Feld‹ der permanenten Identitätsbildung. Da das Universelle und das Individuelle von der *documenta* gleichermaßen abgelehnt werden, dennoch aber tatsächlich Realität bilden, objektiv existieren, und, aufeinander beziehend sich gegenseitig vermittelnd erst konstituieren, muss die *documenta* auch jegliche Vorstellung von dieser Vermittlung ablehnen. Es gibt ein ausgeprägtes Ressentiment gegen Abstraktion und damit gegen das Geistige. Die Beziehungen sollen unmittelbar zwischen allen Beteiligten sein, in den Beiträgen, zwischen Abbild und Abgebildetem – kurzum: sie sollen unmittelbar die Welt sein oder sie von der Vermittlung erlösen.

Die Vorstellung, Kunst sei verpflichtet zum Engagement, entspricht dem Selbstverständnis vieler heute mit Kunst Beschäftigter, die, sobald herauskommt, dass man was mit Kunst macht, sich selbst erklären müssen, was sie sind und zu was sie arbeiten. Dass nicht Reflexion das Werk erst Werk werden lässt, sondern Praxis, gilt als *state of the art*. Der Einwand, dass Kunstproduktion die individuelle Auseinandersetzung um eine Sache sei, die sich in Fragen und als widersprüchlicher, rätselhafter Prozess des Denkens erfahren lässt, wird denunziert und als Marotte verwöhnter Westler verworfen.¹⁴

Betrifft Kunst zumindest Reflexion über Material, Mittel und Form, und besinnt sich ein Werk auf die Sache, die es selbst ist, stellen sich mithin Fragen bei der Betrachtung eines Werks wenigstens zur Machart und des vorgegebenen Verhältnisses von Form und Inhalt; doch die ausgestellten Werke auf der *documenta* wissen immer schon, was sie sind. Sie sind Antworten auf Fragen, die keiner gestellt hat, weil die Antworten ohnehin alle kennen. Und dort ist nichts, was nicht bereits allein von den Fakten her bekannt ist – jeder Gedanke an Transzendenz wird aufgegeben. So wird das Werk *Return to Sender* von *The Nest Collective* dafür gelobt, dass es den Müllexport Europas und der USA nach Afrika kritisiere, indem es den Müll wieder zurückschicke, nun nach Kassel, und schlüssig die schlimmen Folgen des Exports in Dokumentar- und Interviewfilmen erläutere. Nun wird der eine oder andere dieses Detail des Weltmarkts vielleicht nicht gekannt haben, aber dass dieser ›gerecht‹, ›fair‹ und ›rücksichtsvoll‹ sei, wird nie jemand ernsthaft angenommen haben. Auch in diesem Fall rennt man offene Türen ein, selbst bei den Produzenten des Mülls. Die Kunstplattform macht die Sache jedoch zu einer ästhetischen. In den Kleiderballen und Metallhaufen, die auf den Wiesen der Kasseler Aue standen, machte man aus Verrücktheiten und Verheerungen der Verwertungslogik des Kapitals ein Spektakel, wie aus dem Slum von Nairobi, den das

14 Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft siehe auch Aljoscha Bijlsma: »Denunziation und Antizipation sind in ihr synkopiert«. Zum Verhältnis von Theorie der Kunst und Kritik der Gesellschaft bei Theodor W. Adorno. In: Johann Dvořák, Alex Gruber, Florian Ruttner (Hg.): *Unabgeholte Hoffnung. Kritische Theorie, Moderne und Ästhetik*. Wien 2021.

Wajukuu Art Project für die Besucher präsentierte. Hier wird zudem eine Dokumentation der Gruppe gezeigt: man hört den Sound der Straßen, es ist Malerei zu sehen, eine skulpturale Installation, ein Objekt ist aus Messern gebaut. »Die Hauptvision des Kollektivs ist laut ihrer Website die Schaffung von Arbeitsplätzen durch die Herstellung und den Verkauf von Kunstwerken und die Schaffung von Räumen, in denen Kinder (Wajukuu ist Kiswaheli für Enkelkinder oder andere Verwandte der zweiten Generation) sich kreativ ausdrücken können. Es ist offensichtlich, dass in dieser Vision nur wenig Platz für etwas anderes als die Vision selbst ist«,¹⁵ so Eric Otieno Sumba in den *Texten zur Kunst*, der dann auch die Rezeption des Projekts als Kunstwerk im westlichen Sinne für unangemessen befindet. Der ambitionierten Malerei, die Shabu Mwangi beitrug, kann man nur wünschen, dass sie seinem Kritiker zum Trotz sich im westlichen Kunstmarkt von diesem »Kontext« emanzipiert.

Der seit langem anhaltende Trend, Dokumentationen zu den Arbeiten als Kunstbeitrag in Ausstellungen zu präsentieren, wurde auf der *documenta* fortgesetzt. Es gab entsprechende Filme, Videos, Texttafeln, Vitrinen mit Objekten und Dokumenten, und vor allem Archive. Insbesondere letztere gelten als Quelle von Authentizität und Wahrheit *parexcellence*. Neben dem Kunstvorbehalt wurde denn auch ein verquerer Historismus, ein Geschichtsvorbehalt, für die antisemitische Agitation in Anspruch genommen. Dies galt für die filmischen Lobpreisungen der Terrorattentate gegen Israel durch das Filmprogramm *Tokyo Reels* des Kollektivs *Subversive Film* aus Ramallah / Brüssel, für die Präsentation der antisemitischen Bilderreihen in der Zeitschrift *Présence des femmes* durch das Kollektiv *Archives des luttes des femmes en Algérie* und wurde auch für *Taring Padi* in Anspruch genommen, dessen Werk *People's Justice* als Ausdruck des Widerstands gegen das Regime Suhartos zu sehen sei.

The Black Archives aus Amsterdam sammeln Materialien zur Geschichte von Menschen surinamischer und afrikanischer Abstammung in den Niederlanden. Zur Präsentation hatte die Gruppe ein

dreiteiliges Bücherregal mit einer Auswahl von Büchern als eine Präsenzbibliothek aufgestellt und davor eine Sesselgruppe platziert. Die Regalbretter waren mit Stichworten beschriftet: »Free Palestine« verkündet auf einem Brett das Schlagwort für ein Sammlungsgebiet des Archivs, mit Titeln von Angela Davis oder *Black Power and Palestine*.

VII

Die Welt des »globalen Südens« findet ihr Bild im wahnhaften Drang zum Weltsouverän: Die Teilnehmer kamen nicht aus Staaten, sondern aus Zeitzonen. Zentral ist die Mitgliedschaft in einer Gemeinschaft. Diese organisiert Lebensunterhalt, Unterkunft, Netzwerke. Sie machen Projekte in Kultur und Bildung. Das Kollektiv ist das zentrale Kunstwerk der *documenta*, als eine Gesamtinstallation, das »eigentliche« Werk. Das Kollektiv der Kollektive, mit einem Zentralkollektiv wie einem Politbüro mit Beirat. Diese Parallelstruktur von Gruppen und die Unklarheit der Zuständigkeit war wesentlich für die Kontinuität der antisemitischen Ausstellung, die diese *documenta* insgesamt darstellte. Die Mehrstimmigkeit von Entschuldigungen, Beschwichtigungen, Zurückweisungen, Ausflüchten, Begründungen, Beschuldigungen unterlief die Versuche, dem Antisemitismus entgegenzutreten, ihm habhaft zu werden. Auch ganz praktisch sollte es der Politik, hätte sie gewollt, schwierig gemacht werden, die *documenta* vorzeitig zu beenden. Ähnlich funktionieren die Sprachregelungen in den diversen Stellungnahmen, Briefen usw., die den offensichtlichen Antisemitismus hinter postkolonialem und menschenrechtlichen Jargon verschwinden ließ. Das irritierte Publikum konnte mit Rassismussvorwürfen für sich gewonnen werden. Vor allem mit dem israelbezogenen Antisemitismus stieß man auf offene Ohren. Selbstverständlich dürfe man Israel kritisieren, hieß es bis zum Bundeskanzler in seiner immerhin erfolgten Absage eines Besuchs der Schau. In diesem Zusammenhang fiel der Direktor der Bildungsstätte Anne Frank, Meron Mendel, mit fragwürdigen Äußerungen auf.¹⁶ Erst bezeichnete er die

15 www.textezurkunst.de/de/articles/eric-otieno-sumba-documenta-sell-the-vision.

16 Auch an anderer Stelle bekam die *documenta* Unterstützung. Ein Beitrag im Blog des *Mercur* vom 19. August 2022 unterstellte

Präsentation des Werks von *Taring Padi* als »Unfall« und behauptete, da Indonesien keine Beziehungen zu Israel hätte, habe *Ruangrupa* überhaupt keinen Israeli einladen können. Zudem bekundete er, das *Guernica Gaza* nicht antisemitisch sei. Mendel sprach von den »kleinen Antisemiten« der *documenta*, worauf der israelische Botschafter darauf hinweisen musste, dass es keinen »kleinen«, sondern nur den ganzen Antisemitismus gibt. Die Verharmlosung unterschlägt seine Totalität; auch in der Suggestion, Antisemitismus sei Reaktion und Folge, wo er doch tatsächlich immer der Grund für ein Verhalten und Handeln ist. Der Antisemit entscheidet sich, Antisemit zu sein.

Das Maß der Kritik der *documenta fifteen* ergibt sich durch die auch in den Abschlusserklärungen der Kuratoren und der Findungskommission ausgedrückte Feindschaft gegen den israelischen Staat. So sieht *Ruangrupa* und mit ihnen eine große Zahl von unterzeichnenden Kollektiven und Mitwirkenden in der IHRA-Erklärung »eine problematische Definition, die eine Verquickung von Kritik am Staat Israel und Kritik am Zionismus mit Antisemitismus zulässt.« Und weiter heißt es: »Widerstand gegen den Staat Israel ist Widerstand gegen den Siedlerkolonialismus, der Apartheid, ethnische Säuberung und Besetzung als Formen der Unterdrückung einsetzt.«¹⁷ Die Findungskommission, die *Ruangrupa* berief, meint, dass »der von Medien und Politiker*innen auf das gesamte Team der *documenta fifteen* ausgeübte Druck unerträglich geworden [ist]. Mit dieser Stellungnahme wollen wir ihre harte Arbeit und außerordentliches Engagement verteidigen. Wir lehnen Antisemitismus ebenso ab wie des-

sen derzeitige Instrumentalisierung, die der Abwehr von Kritik am Staat Israel und seiner derzeitigen Besetzungspolitik palästinensischer Gebiete dient.«¹⁸ Das bestätigt die antisemitische BDS-Kampagne, die im Kultur- und Kunstbereich stark vertreten ist. Allein das »Plädoyer« der *Initiative GG 5.3 Weltoffenheit* und der Brief *Wir können nur ändern, was wir konfrontieren* wurde massenhaft unterstützt. Es wird denn auch versucht, auf die gegenwärtige und zukünftige Kunstproduktion und -ausbildung fortgesetzten Einfluss zu nehmen. Das zeigt auch die Berufung von *Ruangrupa* an die Hochschule für Bildende Künste (HFBK) in Hamburg, an die Kunsthochschule Kassel und die Einladung zu einer Ausstellung im Künstlerhaus Wien. Auch andere Kollektive dürfen nun darauf hoffen, von jenen Kuratoren eingeladen zu werden, die für diese *documenta* in der Findungskommission verantwortlich waren. Darüber hinaus haben sich in einem offenen Brief etliche Direktoren von Kunstinstitutionen, Kuratoren und Künstler nicht etwa kompromisslos gegen den Antisemitismus gestellt, sondern im Gegenteil, sie haben die *documenta* vehement verteidigt. Der Brief bezeichnet die *documenta* als ein »großartiges Projekt«, das man nicht pauschal verdammen, nicht vorverurteilen oder unter Generalverdacht stellen solle. Allen Beteiligten gelte »unser großer Respekt«.¹⁹ Dieses Statement erschien unmittelbar nach dem Abbau des Werks von *Taring Padi* und nach dem Bekanntwerden weiterer antisemitischer Werke. Bezeichnenderweise sagt die Stellungnahme zu den künstlerischen Beiträgen und dem Konzept nichts anderes als *Ruangrupa* selbst.

In einer Umfrage des Kunstmagazins *Art* unter Museumsleitern und Kuratoren äußerten sich von den elf befragten Beiträgern nur der Direktor des Museum Kunstpalast vorsichtig kritisch unter Bezugnahme auf den Antisemitismus. Es gibt dagegen bei den anderen Befragten zum Teil euphorisches Lob mit zum Teil absurdesten Argumenten, die einen staunen lassen ob des kollektiven Verlustes von Urteilskraft. So teilte der Intendant der

18 www.documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/statement-der-findungskommission.

19 www.change.org/p/zur-unterstuetzung-der-documenta-fifteen-in-support-of-documenta-fifteen.

Deichtorhallen Hamburg, Dirk Luckow, mit, er habe die *documenta* »als Aufbruch« erlebt. »Politische und menschliche Alternativmodelle standen im Fokus. So konnte ich die Lebenswelt der Künstler*innen des Wajukuu Art Projects aus Nairobi über ihre Wellblech-Vertunnelung der documenta-Halle nachvollziehen.« Eva Kraus, Intendantin der Bundeskunsthalle Bonn, gab zu Protokoll: »Die Ghetto Biennale in St. Kunigundis war ein großartiges Erlebnis, insbesondere, als plötzlich BKM Claudia Roth mit den G7-Kulturminister*innen in der Voodoo-Präsentation stand.« Hilke Wagner, Direktorin des Albertinum Dresden, sagte: »Die Kraft und Bedeutung von gemeinschaftlichem, netzwerkendem und kollektivem Denken und Handeln und Sich-Begegnen zu spüren, war für mich das Wichtigste. Um Einzelwerke geht es auf dieser documenta ja nicht ...«.²⁰ Einige der Spitzenfunktionäre der Kunstszene drohten den USA und dem Westen mit dem gar nicht so symbolisch gemeinten Untergang. Ob es sich dabei um Lust an Selbsterstörung handelt? Fast sieht es so aus, als erfasse der Krisencharakter des Kapitals mit der Kulturindustrie auch die Grundlagen der Kunst. Man behauptet, das radikal Andere jenseits des Kunstmarktes zu sein und schafft darüber das ab, was Kunst überhaupt erst möglich macht.

»Nie hätten wir uns vorstellen können«, sagte Daniel Botmann vom Zentralrat der Juden, »dass ein Bild wie ›People's Justice‹ von Taring Padi auf dem zentralen Platz in Kassel auf der documenta gezeigt werden könnte. Jede Diskussion zur Frage der Interpretation, der Kunstfreiheit oder des kulturellen Zusammenhangs erübrigt sich hier. Das ist Judenhass in reinster Form. Und leider ist im Rahmen der documenta 15 dieses Bild als antisemitisches Werk kein Einzelfall.«²¹ Natan Sznajder ergänzte: »Die Befürchtung, dass jüdische Menschen in Deutschland ihren Standort verlieren könnten, ist keine ganz neue Entdeckung. Zuletzt scheint sich bei ihnen der Eindruck verdichtet zu haben, dass sie von der kulturellen Elite des Landes im Stich gelassen werden.«²²

20 Alle Zitate stammen aus *art. Das Kunstmagazin* vom September 2022.

21 www.juedische-allgemeine.de/politik/die-documenta-muss-neu-gedacht-werden.

22 www.zeit.de/2022/26/antisemitismus-documenta-kassel-berlin-israel.

Alex Gruber

Revisionismus von links

Der ›multidirektionale‹ Angriff auf das Holocaustgedenken und den jüdischen Staat

Laut Eigenauskunft ist das Goethe-Institut das »weltweit tätige Kulturinstitut der Bundesrepublik Deutschland«, das der Pflege »der internationale[n] kulturelle[n] Zusammenarbeit« verpflichtet ist und sich »für die Verständigung zwischen Deutschland, Europa und der Welt ein[setzt]«,¹ während sich die Rosa-Luxemburg-Stiftung als Parteistiftung der Bundestagspartei Die Linke dem »Engagement für Frieden und Völkerverständigung, für soziale Gerechtigkeit und ein solidarisches Miteinander«² verpflichtet fühlt. Just diese beiden sowohl staatstragenden als auch zivilgesellschaftlich aktiven Organisationen waren es, die am 9. November 2022, dem 84. Jahrestag des Novemberpogroms, in Tel Aviv eine Veranstaltung mit dem Titel »Den Schmerz der Anderen begreifen. Holocaust, Nakba und deutsche Erinnerungskultur« veranstalten wollten, auf der die Autorin Charlotte Wiedemann ihr neues Buch *Den Schmerz der anderen begreifen. Holocaust und Weltgedächtnis* präsentieren sollte.

Darin sollte es um das »politisch umkämpfte Terrain« des »Erinnern[s] in Israel« gehen, wo Juden »den Fokus auf den Holocaust« richteten, während sich Palästinenser »hingegen auf das Schicksalsjahr 1948« konzentrierten, »als Hunderttausende Opfer von Flucht und Vertreibung durch jüdische Kämpfer wurden – arabisch als Nakba (Katastrophe) bezeichnet«. Nach Protesten, unter anderem vom israelischen Außenministerium, dem israelischen Botschafter in Deutschland, Ron Prosor und dem Direktor von Yad Vashem, Dani Dayan, wurde die Veranstaltung erst vom 9. auf den 13. November verlegt, um dann auf unbestimmte Zeit verschoben zu werden. Zugleich reichte das Goethe-Institut

1 Goethe-Institut: Aufgaben und Ziele. www.goethe.de/ins/de/de/uun/auf.html (letzter Zugriff: 16. 11. 2022).

2 Rosa-Luxemburg-Stiftung: Mehr über uns. www.rosalux.de/stiftung/mehr-ueber-uns (letzter Zugriff: 16. 11. 2022).