

# Denunciation Masks

*Antisemitische Momente in der  
zeitgenössischen Kunst*

Samuel Fischer-Glaser

Zulassungsarbeit zum Ersten Staatsexamen in Kunstpädagogik  
(Lehramt an Gymnasien) an der Akademie der Bildenden Künste  
München, 2022

Prüferin: Prof. Dr. Maria Muhle

DENUNZIERENDE MASKEN

DENUNCIATION MASKS

Antisemitische Momente in der zeitgenössischen Kunst

Samuel Fischer-Glaser  
ZULASSUNGSARBEIT  
zum Ersten Staatsexamen in Kunstpädagogik (Lehramt an Gymnasien)  
an der Akademie der Bildenden Künste München  
bei Prof. Dr. Maria Muhle  
München 2022

## INHALT

HINWEIS UND DANK	S. 4
EINLEITUNG	
<i>Schreimann</i> und die Absenz antisemitischer Bilder	S. 5
KAPITEL 1	
1. Repression und Repräsentation: Was stellt das antisemitische Bild dar?	S. 10
1.1 Die Widersprüchlichkeit antisemitischer Bilder	S. 10
1.2 Begriffsklärung: Eine „jüdische/Moderne“	S. 10
1.2.1 Die „Moderne“ bei Theodor W. Adorno/Max Horkheimer	S. 10
1.2.2 Die „jüdische Moderne“ bei Dan Diner und Enzo Traverso	S. 10
1.3 Aufstieg und Diffusion	S. 11
1.3.1 Antisemitismus und Rassismus: Moïse Postone/Andrea Trumann	S. 12
1.3.2 Moïse Postone/Karl Marx: Arbeit und Wert im antisemitischen Bild	S. 13
1.4 Vitalismus und Biologismus	S. 15
1.4.1 Das Konkrete: Donna V. Jones/Ezra Pound	S. 15
1.4.2 Barbara Spackman: <i>Mafarka</i> und die Geburt der Maschine	S. 15
1.4.3 Die <i>Jüdin</i> (f.)	S. 16
1.4.4 Zirkulation und Vaterschaft	S. 17
1.4.5 Gerhard Scheit: Das Unheimliche in der Figur <i>des Juden</i>	S. 18
1.4.6 Zeev Sternhell: Die Figur <i>des Juden</i> als Marxist	S. 19
1.5 Die Realität der Abstraktheit	S. 21
KAPITEL 2	
2. Das Ende der jüdischen Moderne	S. 23
2.1 Niedergang des Antisemitismus	S. 23
2.2 Gründung Israels und der <i>Israeli</i> als daraus resultierende Figur	S. 24
2.3 Ironischer Aufgriff und identitätspolitischer Dissens: Philip Rantzer / Jordan Wolfson	S. 23
2.3.1 Philip Rantzer: Der <i>Jude</i> als autobiografische Reflexion	S. 25
2.3.2 Jordan Wolfson: Identitätspolitische Distinktion	S. 27
2.4 Maskerade: LD50 und die Folgen	S. 30
2.4.1 Nick Land: Neoreaktion, Bitcoin und der Fetisch des Konkreten	S. 31
2.4.2 Bitcoin als Rekonkretisierung des Repräsentativen	S. 33
2.4.3 Luke Turner: Der <i>Jude</i> als Feind des freien Wortes	S. 35
2.4.4 Installation als Denunziation: Mathieu Malouf, „#luketurneris****ded“	S. 38
SCHLUSS	
3. Betrachtung einer Leerstelle	S. 41
LITERATURVERZEICHNIS	S. 43
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	S. 45
ERKLÄRUNG	S. 48
ABBILDUNGEN (Anhang)	

## HINWEIS UND DANK

Ein Hinweis zur Verwendung des Wortes *Jude*: Sofern nicht anders spezifiziert, ist mit diesem Begriff im vorliegenden Text immer die Figur des *Juden* in der europäischen Imagination und Bildwelt gemeint. Die Rolle, welche dem Abbild von *Jüdinnen und Juden* in der sozialen Inszenierung des Westens zugewiesen wurde und wird, deckt sich selbstverständlich nicht mit der Lebensrealität jüdischer Menschen. Die Beobachtungen, die im Text anhand antisemitischer Bilder angestellt werden, beziehen sich auf die antisemitischen Bildtraditionen des Westens, also Europas und Nordamerikas. Sie bilden vorrangig aschkenasische Juden, also jüdische Menschen aus Mittel- und Osteuropa ab; schwarze jüdische Menschen oder Jews of Colour spielen in diesen Bildwelten sehr selten eine Rolle. Eine weitere sprachliche Einschränkung liegt im Gender des Wortes *Jude*. Auf die Spezifität der Figur des *männlichen Juden* und die Sonderrolle der *weiblichen Jüdin* wird in Kapitel 1.5.2 eingegangen. Des Weiteren wird diese Figur zu der *des Schwarzen* und *des Asiaten* abgegrenzt, die ebenfalls nicht mit realen schwarzen Menschen und People of Colour zu verwechseln sind. Zur Figur des *Israeli* siehe Kapitel 2.2.

Ich möchte mich neben Prof. Dr. Maria Muhle für die inhaltliche Betreuung der Arbeit auch bei Prof. Ana Teixeira Pinto (Gastprofessur Allgemeine Kulturwissenschaften, Akademie der Bildenden Künste Nürnberg seit Wintersemester 2021/2022) für ihre Beratung und Unterstützung bedanken. Mein Dank gilt auch Luke Turner für seine Bereitschaft zu einem Austausch über seine Erfahrungen mit Antisemitismus in zeitgenössischen Kunstbetrieben.

## EINLEITUNG

*Schreimann* und die Absenz antisemitischer Bilder

Am 28. November 1912 wird Arthur Schnitzlers Drama *Professor Bernhardt* auf der Bühne des Berliner Kleinen Theater uraufgeführt, nachdem die Inszenierung in Wien untersagt wurde. In Berlin kann das Publikum beobachten, wie der jüdische Arzt *Bernhardt* nur knapp eine antisemitische Hetzkampagne klerikaler und deutschnationaler Kräfte überlebt, dabei die Kontrolle über seine Klinik verliert und schlussendlich die Sinnlosigkeit seines eigenen liberalen Märtyrertums einsehen muss.

Die Figuren dieser Erzählung, die den erstarkten Antisemitismus der k.u.k.-Monarchie um die Jahrhundertwende in eine gleichzeitig griffige und differenzierte Polemik zu fassen versucht, sind fast ausnahmslos Männer: Journalisten, Mediziner und Verwaltungsbeamte. Sie lassen sich in ihrer Mehrheit entlang zweier identitärer Achsen verorten, die die konkurrierenden Lager im Konflikt um *Bernhardt* definieren: einerseits die Achse jüdisch/katholisch, andererseits die Achse liberal/konservativ. Trotz aller Subtilität und Widersprüchlichkeit der Erzählung, die mit einer vorsichtigen und enttäuschten Absage an die Versprechen der liberalen bürgerlichen Gesellschaft endet, ist die identitäre Position des Autors durchaus spürbar: Schnitzler selbst spricht aus der gesellschaftlichen Rolle eines jüdischen Liberalen aus bürgerlichen Verhältnissen, Sohn eines Oberarztes und selbst Assistenzarzt des Vaters, den er in *Professor Bernhardt* nachzeichnet. Diese Rolle bedeutet für den Autor einerseits ein hohes Maß an Selbstbewusstsein – die Position, die Schnitzler/*Bernhardt* innehat, ist meritokratisch legitimiert und gesellschaftlich honoriert – andererseits ein geschärftes Bewusstsein für mikropolitische Angriffe auf diese Position, wie sie sich in Wien unter der Bürgermeisterschaft Karl Luegers (1897 bis 1910) häuften und zum politischen Programm wurden. Sie schlägt sich allerdings auch in intratextuellen Widersprüchen und Konflikten nieder, die über hundert Jahre nach der Uraufführung des Textes eklatant erscheinen und, wie sich zeigen wird, eine Übersetzung in den Bühnenraum hochproblematisch erscheinen lassen. Einer dieser Konflikte trägt den Namen *Schreimann*.

*Siegfried Schreimann*, ein getaufter und assimilierter Jude, ist Teil der völkischen Front gegen *Bernhardt*. *Schreimann* ist österreichischer Nationalist, katholischer Reaktionär und Antisemit. Charakterisiert wird er vom Autor durch seine Sprache: Laut Regieanweisung spricht er ein "Auffallend tiefes, biederes Bierdeutsch, betont österreichischer Dialekt mit plötzlich durchschlagenden jüdischen Akzenten."<sup>1</sup> Diese knappe Anweisung allein macht die Unvollständigkeit seiner Assimilation deutlich und betont die Fehlerhaftigkeit seiner neuen (österreichischen, akademischen, katholischen) Identität gegenüber seiner alten (osteuropäischen, kleinbürgerlichen, jüdischen). Der Germanist Matthias Richter beschreibt diese Charakterisierung durch sprachliche Distinktion als denunziative Maßnahme gegenüber der Figur *Schreimann*:

---

<sup>1</sup> Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardt. Komödie in fünf Akten*, Reclam Verlag Stuttgart 2005, S.76

„Er ist die einzige jüdische Figur in *Professor Bernhardi*, bei der Schnitzler nachdrücklich, wenn auch auf den ersten Blick wenig auffällig, die Möglichkeiten, die sich aus der Existenz realer spezifisch jüdischer Spracheigentümlichkeiten ergeben, in die Gestaltung der Figurenrede mit einbezieht. Und zwar mit durchaus herabsetzender Absicht, weil Schnitzler die Figur *Schreimanns* ganz offensichtlich als Antipathie erregend konzipiert hat. Schreimann wird im Personenverzeichnis von *Professor Bernhardi* als ‚Dozent für Halskrankheiten‘ eingeführt. Schon diese zum Lachen reizende Kongruenz von Name und Fachgebiet ist durchaus tendenziös gemeint.“<sup>2</sup>

Richter markiert sowohl die Nichtzugehörigkeit, also Nichtidentität der Sprache und die Lächerlichkeit des Namens *Schreimann* als Motive aus einer antisemitischen literarischen Tradition. Der Gebrauch eines klassischen antisemitischen Motivs — der *Jude*, der sich durch seine Sprache verrät — durch den jüdischen Autor macht *Schreimann* zu einem Ausgestoßenen inner- und außerhalb des Texts. Sein Kampf um identitäre Emanzipation (ein Kampf, den auch der Autor führt, wenn auch mit anderen Mitteln) ist ein selbstzerstörerischer — er wird von seinen völkischen Mitkämpfern verachtet und vom Autor lächerlich gemacht. Der Vorwurf der Nichtzugehörigkeit, den die nationaldeutschen Gegenspieler *Bernhardis* gegen diesen erheben, da er nicht willens ist, sich der moralischen Vorherrschaft der Kirche zu unterwerfen, wird implizit vom Autor selbst gegen *Schreimann* erhoben. Er ist, da er die Seiten des Identitätskampfes gewechselt und somit zum Verräter geworden ist, doppelt fremd und somit im Text weit stärker antipathisch gezeichnet als die katholischen Nationalisten, denen er sich andient:

„Siegfried Schreimann [...], der in Schnitzlers privater Soziologie des Antisemitismus den Typus vertritt, der am ungünstigsten beurteilt wird. In seinem [...] Brief über *Professor Bernhardi* an Richard Charmatz vom 4.1.1913 schreibt Schnitzler: [...] ‚In Hinsicht auf diese Sorte Juden bin ich sogar Antisemit wie nur irgend einer!‘ Diesen ‚Antisemitismus‘ hat nun gewissermaßen auch Dr. Schreimann als die Verkörperung der ‚peinlichsten‘ Sorte von Juden unter anderem dadurch zu spüren bekommen, dass Schnitzler mit Hilfe eines scheinbar geringfügigen Mittels das Zwiespältige, Unechte und zutiefst Problematische in der Existenz dieser Figur sinnfällig gemacht hat.“<sup>3</sup>

Die Charakterisierung des *Juden* als adaptivem Fremdkörper dehnt sich freilich nicht auf die Hauptfigur *Bernhardi* aus — der Leiter der Privatklinik „Elisabethinum“ spricht Schriftdeutsch. Diese sprachliche Intaktheit, die ihn als authentischen Charakter ausweist, markiert ihn gleichzeitig als Sympathieträger des Stücks und als geborenes Mitglied des Bürgertums, zu dem er sich im Gegensatz zu *Schreimann* offensichtlich nicht erst „hocharbeiten“ musste.

Die Theatergänger:in, die am 17. Dezember 2016 der Premiere des Dramas um den jüdischen Oberarzt an der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin beiwohnt, wird von diesem auf der

---

<sup>2</sup> Matthias Richter, *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933)*, Studien zu Form und Funktion, Wallstein Verlag Göttingen 1995, S. 260f (Hervorhebung im Original)

<sup>3</sup> Ebd., S. 262

Sprachebene ausgefochtenen Konflikt, von *Schreimann* und seinen „plötzlich durchschlagenden jüdischen Akzenten“<sup>4</sup> nichts erfahren. In der Inszenierung des künstlerischen Leiters der Schaubühne, Thomas Ostermeier, sind die Sprechpassagen *Schreimanns* bis auf wenige Sätze gestrichen, der Darsteller David Ruland legt der Figur weder ein aufgesetztes „Bierdeutsch“ noch ein verräterisches Jiddisch in den Mund. *Schreimann* spricht Hochdeutsch.

Wie erklärt sich dieser weitgehende Verzicht auf eine Rolle, die ebensogut als Schlüsselfigur des Stücks gelesen und inszeniert werden könnte? Der Konflikt, dem *Professor Bernhardt* ausgesetzt ist und zu dessen Zentrum er unfreiwillig wird, stellt sich in der Berliner Inszenierung als gänzlich aus seinem zeitlichen Rahmen der Jahrhundertwende gerissen dar: „Ostermeier und sein Dramaturg Florian Borchmeyer haben das Stück profund entwienert und entschnitzlert, es inhaltlich und sprachlich modernisiert und AfD-kennlich gemacht.“<sup>5</sup> Die vom antisemitischen Arzt *Dr. Pflugfelder* hochgehaltenen „deutschen Tugenden“<sup>6</sup> etwa werden zu „konservativen Werte[n]“<sup>7</sup>, aus „Deutschnationalen“ werden „Konservative“, kurz – das Stück wird im Dienste des tagespolitischen Kommentars umgeschrieben. Dass dabei gerade der zentrale Konflikt des Stücks (der sich nicht um eine generalisierte Xenophobie oder Rassismus, sondern spezifisch um einen sozial akzeptierten und breit gesellschaftlich getragenen Antisemitismus dreht) zumindest in Teilen ausgeklammert wird, erscheint dabei sonderbar – immerhin war seit Mitte der 2010er Jahre, nicht nur im Rahmen der US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen, sondern auch auf dem europäischen Kontinent ein Anstieg antisemitischer Ansichten und Attacken zu verzeichnen. Wie lässt sich der Verzicht auf *Schreimann* erklären?

Eine Antwort mag in der Spezifität des Konflikts zwischen *Bernhardt* und *Schreimann* (bzw. Schnitzler und seiner Figur) liegen. Die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit, die sich in den wenigen Interaktionen zwischen *Schreimann* und *Bernhardt* äußert, die innere und äußere Problematik eines zum Katholizismus übergetretenen Juden und seine aggressive Abwendung von der eigenen Herkunft mag einer zeitgenössischen Regie schwer vermittelbar erscheinen. Die Figur *Schreimann* durch Kürzungen im Text zu entschärfen, wäre damit ein Versuch, das politische Anliegen, das der Inszenierung zugrunde liegt, nicht durch überflüssige Nebenschauplätze des Identitätskampfes zu verunklaren.

Eine andere Erklärung wäre diese: *Schreimann* nach den Anweisungen des Textes auf die Bühne zu bringen, würde ein Tabu der Kunst nach 1945 verletzen, das anzutasten Ostermeier nicht gewillt ist. *Schreimann* ist mehr als eine reaktionäre Nebenfigur, mehr als ein lächerlicher Gegenspieler eines liberal-bürgerlichen Helden. Er ist eine Peinlichkeit und eine Zumutung, er ist eine antisemitische Karikatur.

---

<sup>4</sup> Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardt*, a.a.O., S.76

<sup>5</sup> Christine Dössel, „Der aseptische Schock“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18. Dezember 2016, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berliner-schaubuehne-der-aseptische-schock-1.3299762>

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

*Schreimann* steht, unabhängig von der Identität seines Autors, in einer langen europäischen Bildtradition. Die Darstellung jüdischer Körper in denunziativer Absicht lässt sich in der westlichen Kunst mindestens bis in das englische Hochmittelalter zurückverfolgen. Als früheste antisemitische Darstellung wird häufig eine Karikatur aus der Exchequer Receipt Roll, einem königlichen Steuerprotokoll von 1233, zitiert.<sup>8</sup> Die despektierliche Marginalie stellt, inmitten hingeworfener und gehörnter Dämonen, zwei *Juden* und eine *Jüdin* dar.

Die *Judenfiguren*, die das europäische Hochmittelalter produziert, sind geprägt von einem Konflikt, den Sigmund Freud in der Christianisierung Europas angelegt sieht<sup>9</sup> und den Gerhard Scheit in Anlehnung an Freuds Konzept der „schlechten Taufe“ ausführt:

„Die bekehrten ‚Barbaren‘ konnten ihre Vorbehalte gegen die neue Religion in den Mythen und Riten eben derselben Religion ausleben und ausagieren [...]. Darum wird in der Stillstellung des Opferkults mit einem Schlag auch die Rolle des Judentums fixiert: Es ist dazu verdammt, den negativen Opferpriester zu spielen [...].“<sup>10</sup>

Diese Funktion der *Judenfigur* als Projektionsfläche für ungeliebte Anteile des eigenen Glaubens und der eigenen Kultur, so Scheit, wird bereits in den frühen Passionsspielen des 14. Jahrhunderts durch die neutestamentarische Erzählung der Vertreibung der Händler aus dem Tempel an das Motiv des Geldes bzw. des Geldverleihs gebunden. Während sich die katholische Kirche im Laufe der Jahrhunderte durch Reformationen, Revolutionen und Industrialisierung aus ihrer umfassenden Machtrolle auf dem europäischen Kontinent verabschiedet, verliert bis zum Beginn der Moderne auch die theologische Legitimation des Antisemitismus an Bedeutung. Die Produktion antisemitischer Bilder aber reißt nicht ab und erfährt mit der Konsolidation von Nationalstaaten und kapitalistischen Warenökonomien eine neue Blüte. Wie dieser Aufschwung sich gestaltet und welche neuen Formen das antisemitische Bild in diesem Prozess annimmt, wird im vorliegenden Text zu untersuchen sein.

Zurück aber zur Frage nach dem Verschwinden *Schreimanns*. Das antisemitische Bild, das sich in der Figur des überassimilierten Laryngologen äußert, steht nach der Vernichtung des europäischen Judentums in einem veränderten Kontext: Die Legitimation des liberalen Staates nach der Shoa beruht nicht zuletzt in einem Anti-Antisemitismus, der die offene Produktion antisemitischer Bilder tabuisiert und sanktioniert. Der Versuch, antisemitische Momente oder Motive in der zeitgenössischen Kunst zu beschreiben, ist unweigerlich mit der Beschreibung eines dramatischen Shifts verbunden – die Bedeutung eines ausformulierten antisemitischen Bildes ist nach der Shoa eine andere als vorher. Ein:e Künstler:in, die die Figur des *Juden* als verkörperten

<sup>8</sup> vgl. Sara Lipton, "The First Anti-Jewish Caricature?", in: *The New York Review of Books*, 6. Juni 2016 (online: <https://www.nybooks.com/daily/2016/06/06/the-first-anti-jewish-caricature/>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022) sowie Frank Felsenstein, „Jews and Devils, Anti-semitic stereotypes of late medieval and renaissance England“, in: *Literature and Theology*, Vol. 4, No. 1 (March 1990), pp. 15-28

<sup>9</sup> vgl. Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*. Verlag Allert de Lange, Amsterdam 1939, S. 164

<sup>10</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. ça ira Verlag Freiburg 1999, S. 27

antisemitischen Impuls aufrufen will, muss neue und diffizile Umwege gehen, um nicht das Tabu des offenen Antisemitismus zu verletzen. Auch dieser Shift im Verhältnis der Figur des *Juden* zum Staat und seine Bedeutung für die Kunst wird Thema dieser Arbeit sein.

Der vorliegende Text soll zeigen, dass das Bild, das in der zeitgenössischen Kunst in Form der Figur des *Juden* projiziert wird, sich parallel zum Bedeutungswandel jener Figur im Verhältnis zum Selbstverständnis des liberal-demokratischen Staatsgebildes verändert hat. Da die Beziehung der Jüdinnen und Juden zum Staat nach der Shoa sich fundamental gewandelt hat, hat sich Bild *des Juden* in der zeitgenössischen Kunst verändert. Die Frage, welche Eigenschaften und Zuschreibungen dabei konstant geblieben und welche in ihr Gegenteil umgeschlagen sind, steht dabei im Fokus dieser Arbeit.

Um der Frage nach der Rolle des antisemitischen Bildes in der zeitgenössischen Kunst nachzugehen, wird zunächst zu klären sein, was die Figur des *Juden/der Jüdin* darstellt und wofür sie steht. Welche Bedeutung hat sie für das Drama der europäischen Moderne und welche Strategien der Repräsentation finden westliche Künstler:innen für sie? Anschließend soll der Bedeutungswandel beschrieben werden, den dieses Bild nach der Erfahrung der Shoa erfahren bzw. inwiefern es sich als ihr gegenüber als resistent erwiesen hat. In einem weiteren Schritt sollen verschiedene Formen dargestellt werden, in denen sich das antisemitische Bild nach wie vor, trotz oder gerade wegen des westlichen Tabus des Antisemitismus, äußert.

## KAPITEL 1

### 1. Repression und Repräsentation: Was stellt das antisemitische Bild dar?

#### 1.1. Die Widersprüchlichkeit antisemitischer Bilder

Eine Analyse moderner antisemitischer Bilder ist zwangsläufig mit einer widersprüchlichen und facettenreichen Reihe von Attributen und Eigenschaften konfrontiert, die der Figur des *Juden*<sup>11</sup> zugeschrieben werden: Er ist gleichzeitig impotent (s. Abb.1) und ein Vergewaltiger christlicher Frauen (Abb. 2), körperlich deformiert (Abb. 3) und übermächtig (Abb. 4), phallisch (Abb. 5) und verweiblicht (Abb. 6), kontrolliert die Weltwirtschaft (Abb. 7) ebenso wie den Altkleiderhandel (Abb. 8), sitzt herrschaftlich in den Bankkontoren Europas (Abb. 9) und kommt als ungewaschener Flüchtling „aus Halb-Asien“ (Abb. 10). Er ist das Gesicht des Kapitalismus wie des Bolschewismus (Abb. 11). Er ist der Feind.

#### 1.2.1. Begriffsklärung: Die „Moderne“ bei Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer

Der Begriff des „modernen“ antisemitischen Bildes, das den Fokus dieser Arbeit bildet, orientiert sich einerseits an Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Begriff der Moderne, der die Zeit nach der vollendeten Industrialisierung und den Übergang zu einer Warengesellschaft mit all seinen Konsequenzen bezeichnet. Die deutschen Sozialphilosophen Adorno und Horkheimer beschreiben die Entstehung des modernen (bei ihnen: des bürgerlichen) Antisemitismus als den Moment der „Verkleidung der Herrschaft in Produktion“,<sup>12</sup> also der Instituierung kapitalistischer Herrschafts- und Ausbeutungsformen und der damit einhergehenden Konsolidierung des Bürgertums als besitzende Klasse: „Arbeit schändet nicht, sagten sie, um der der andern rationaler sich zu bemächtigen. Sie selbst reihten sich unter die Schaffenden ein, während sie doch die Raffenden blieben wie ehemals.“<sup>13</sup> Der *Jude* tritt in dieser Analyse als „Sündenbock, nicht bloß für einzelne Manöver und Machinationen, sondern [...] das ökonomische Unrecht der ganzen Klasse“<sup>14</sup> auf. Damit scheint das Bild des *Juden* als ökonomischer Allmachtsfigur geklärt oder zumindest beschrieben zu sein; ob die Lesart Adorno/Horkheimers ausreicht, um antisemitische Bilder der Gegenwart zu analysieren, wird noch zu klären sein.

#### 1.2.2. Die „jüdische Moderne“ bei Dan Diner und Enzo Traverso

Neben der Definition der Moderne als durch den industriellen Produktionsmodus und die Warenökonomie beschreibbaren Zeitabschnitt ist für den vorliegenden Text auch die von dem

<sup>11</sup> vgl. Abbildungen im Abbildungsverzeichnis

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2006, S. 182

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

deutsch-israelischen Historiker Dan Diner und dem italienischen Historiker Enzo Traverso untersuchte „jüdische Moderne“<sup>15</sup> relevant, da sie eine Beziehung europäischer Jüdinnen und Juden zu der sie umgebenden nichtjüdischen Gesellschaft beschreibt; die Veränderungen dieser Beziehung beeinflusst auch die Produktion antisemitischer Bilder. Der Historiker Dan Diner beschreibt mit dem Begriff den Zeitabschnitt 1750-1950, zwischen den ersten Debatten über die gesellschaftliche Emanzipation der Juden und der direkten Nachkriegszeit.<sup>16</sup> Enzo Traverso spezifiziert die Periode der „jüdischen Moderne“ auf die Jahre 1791 (dem ersten, von der französischen Nationalversammlung verabschiedeten Gesetz über die bürgerliche Gleichstellung der französischen Juden) bis zur Gründung des Staates Israel im Jahr 1948: „Die jüdische Emanzipation auf der einen Seite, der Holocaust und die Geburt Israels auf der anderen Seite – das sind die historischen Grenzen, die den Rahmen der jüdischen Moderne bilden.“<sup>17</sup>

Moishe Postone weist darauf hin, dass das „Auftreten [des modernen Antisemitismus] Jahrhunderte früherer Formen von Antisemitismus voraus[setzt]. Antisemitismus ist immer ein integraler Bestandteil der christlich westlichen Zivilisation gewesen.“<sup>18</sup> Dieser äußert sich seit dem Hochmittelalter in einer antisemitischen Abbildungspraxis in Wort und Bild, die allerdings noch nichts von der Mehrdeutigkeit späterer Abbildungen ahnen lässt. Gerhard Scheit verweist in diesem Kontext etwa auf die antisemitischen literarischen Beschreibungen in Luthers „Von den Juden und ihren Lügen“ sowie die bildliche und szenische Darstellung der „Judensau“ in Fastnachtsspiel und Kirchenbau,<sup>19</sup> konstatiert aber, das Lachen über die hier verspotteten Juden sei in diesen Fällen „eindeutiger: Es bezieht sich nicht [...] auf die imaginierte Macht, sondern auf die reale Ohnmacht der Juden. [...] Das Gefühl, ein ‚Volk‘, eine ‚Nation‘ zu sein, wird gerade im Lachen über den Ausschluss der Juden evoziert.“<sup>20</sup>

### 1.3 Aufstieg und Diffusion

Ebendiese sicheren Größen der Identität geraten im Laufe des 19. Jahrhunderts massiv ins Schwanken. Die bürgerliche Emanzipation der Juden, die Diner und Traverso als Beginn der „jüdischen Moderne“ begreifen, erscheint durch diese Linse als besonders bedrohliches Moment: In dem Augenblick, da industrielle und kapitalistische Produktionsmodi die gesellschaftlichen Strukturen Europas umkrepeln, wird auch die Frage nach der Integrität des mühsam

---

<sup>15</sup> vgl. Enzo Traverso, *Das Ende der jüdischen Moderne. Geschichte einer konservativen Wende*. LAIKA Verlag Hamburg 2017

<sup>16</sup> vgl. Dan Diner, „Einführung“, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, J.-B. Metzler Verlag, Stuttgart 2011, Bd. 1, S. 8

<sup>17</sup> Enzo Traverso, *Das Ende der jüdischen Moderne. Geschichte einer konservativen Wende*. a.a.O., S. 17

<sup>18</sup> Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. ça ira Verlag, Freiburg 2005, S. 178

<sup>19</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. ça ira Verlag Freiburg 1999, S. 61ff

<sup>20</sup> Ebd., S. 63

konstruierten (bzw. erst in Konstruktion befindlichen) Volksbegriffs in Frage gestellt. Der Nationalstaat soll mit einem Mal auch eine Menschengruppe als Bürger:innen einschließen, deren Fremdheit ein fest verankertes Motiv der westlichen Kultur ist. Diese neue Präsenz in der bürgerlichen Klasse, in die die Juden Europas erst vereinzelt und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in Wellen aufsteigen, bedeutet einerseits einen massiven Anstieg antisemitischer Bilder in den bürgerlichen Künsten und andererseits eine Diffusion einst klarer Eigenschaften, die in ihnen abgebildet werden: „Der Antisemitismus hatte stets eine rassistische, d.h. eine auf die Physis der Juden zielende Komponente – aber nie zuvor war sie mit einem solchen Eifer und solcher Akribie, geradezu mit Beschreibungssucht, ausbuchstabiert worden, nie zuvor hatte man das Netz rassistischer Deskriptionen so eng geknüpft wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts [...]“<sup>21</sup>

### 1.3.1 Antisemitismus und Rassismus: Moishe Postone/Andrea Trumann

Der kanadische Historiker und Ökonom Moishe Postone moniert in seiner Kritik der deutschen Linken nach 1945 deren „Verständnis von modernem Antisemitismus als antijüdischem Vorurteil, als besonderes Beispiel für den Rassismus im allgemeinen.“<sup>22</sup> Die Betonung der massenpsychologischen Natur des Antisemitismus schließe eine sozioökonomische Betrachtung desselben aus. Die feministische Theoretikerin Andrea Trumann formuliert diese Tendenz als spezifisches Manko poststrukturalistischer Erklärungsversuche des Antisemitismus. Das Foucaultsche Verständnis der Konstruktion von „Rassen“ zum Zweck der biopolitischen Verfügung und Legitimation von Macht missverstehe die grundsätzliche Konzeption des *Juden* im Projekt des Antisemitismus: „Der Antisemit konstruiert im Gegensatz zum Rassisten keine Rasse, die er auf- oder abwertet, sondern konstruiert die Juden als Negativfolie zu einem organischen Volk, einem künstlichen Gebilde, das nur als schmarotzender Parasit überleben kann.“<sup>23</sup>

Auf der Bildebene lässt sich (generalisierend) folgendes beobachten: Die rassistische Karikatur, wie sie sich in der Ära des europäischen Kolonialismus etabliert und bis heute in der bildlichen Darstellung schwarzer Menschen und People of Colour niederschlägt, basiert auf einer Hierarchie der Zivilisiertheit, in der die Überlegenheit des weißen, europäischen Menschen dessen Macht über die ihm unterlegenen kolonisierten bzw. zu kolonisierenden Völker legitimiert. Dieser Mangel an Zivilisiertheit, der sich in Tierähnlichkeit, Sprach- und Lernunfähigkeit abbildet, ist im Bild des *Schwarzen* gleichzeitig assoziiert mit einer übermächtigen, ungesteuerten Körperkraft und Potenz. Er ist im rassistischen Bild des Westens charakterisiert durch seine *natürliche Unzivilisiertheit*. Die Figur des *Juden* zeigt im Gegensatz fast ausschließlich eine *unnatürliche Überzivilisiertheit* und

<sup>21</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. ça ira Verlag Freiburg 1999, S. 271

<sup>22</sup> Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 167

<sup>23</sup> Andrea Trumann, „Deconstruct Antisemitism. Zum unmöglichen Unterfangen in poststrukturalistischer Manier den Antisemitismus zu begreifen“, in: die röteln, *Das Leben lebt nicht*, Verbrecher Verlag Berlin 2006, S. 107

körperliche Mangelhaftigkeit, die ihn einerseits lächerlich macht, und ihm andererseits ermöglicht, sich als assimiliertes Mitglied der westlichen Gesellschaft auszugeben.

Tatsächlich lässt sich in antisemitischen Bildern des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gelegentlich eine Konflation der Figur des *Juden* und der des *Schwarzen* oder des *Asiaten* beobachten. Gerade in französischen Kolonialkarikaturen tauchen *Juden* und *Nordafrikaner* (s. Abb 12, 13, 14) beinahe synonym auf. Diese Assoziation mit der rassistischen Karikatur des „unzivilisierten“ Menschen betrifft im antisemitischen Bildarsenal vor allem die Figur des „*Ostjuden*“, der als Krankheitsträger und nichtintegrierbarer Störfaktor aus dem Zarenreich nach Westeuropa eindringt. Deutlich häufiger allerdings taucht der *Jude* als Fadenzieherfigur auf, als die Macht *hinter* der zersetzenden Wirkung des „Rassenchaos“,<sup>24</sup> in dem sowohl „überlegene“ (weiße, europäische) wie auch die „minderwertige“ (schwarze, asiatische) Völker bloße Spielbälle seiner höheren, destruktiven Macht sind: „Zum Ekel vorm Juden gehört dessen Imagination als Weltmacht.“<sup>25</sup>

Dieser diffusen Position in der rassentheoretischen Hierarchie wird ein Begriff des Antisemitismus, der ihn als Vorurteil oder rassistische Unterform behandelt, weder gerecht noch macht er antisemitische Bilder lesbar.

### 1.3.2 Moische Postone/Karl Marx: Arbeit und Wert im antisemitischen Bild

Die „sozioökonomische Untersuchung“<sup>26</sup> des modernen Antisemitismus, die Moische Postone in der Analyse einer deutschen Nachkriegslinken vermisst, mag einen Ansatz bilden, die „Unnatürlichkeit“ des *Juden* in der westlichen Bildwelt zu klären. Auch er beobachtet in der Gestaltung des modernen antisemitischen Bildes die grundsätzliche Nichtidentität in der Figur des *Juden*: „Weil die Macht der Juden nicht konkret gebunden, nicht ‚verwurzelt‘ ist, wird sie zum einen als überwältigend wahrgenommen und ist zum anderen sehr schwer nachzuprüfen.“<sup>27</sup> Sie steht „hinter den Erscheinungen [...], ohne mit diesen identisch zu sein.“<sup>28</sup>

Diese abstrakte jüdische Allmacht begründet Postone mit der Identifikation der Figur des *Juden* mit den ebenso abstrakten, ebenso machtvollen Herrschaftsprozessen des Kapitals. Diese Lesart geht über die traditionelle Identifikation des *Juden* mit dem Symbol des Geldes insofern hinaus, als dass sie auch die antisemitische Verantwortlichmachung des *Juden* für gesellschaftliche Umbrüche einschließen, „die mit der raschen Industrialisierung einhergehen: explosive

<sup>24</sup> Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Kämpfe unserer Zeit*. Hoheneichen, München 1934, S. 465, zit. nach: Andrea Trumann, „Deconstruct Antisemitism“, a.a.O., S.131

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner. Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 23

<sup>26</sup> Moische Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 167

<sup>27</sup> Ebd., S. 179

<sup>28</sup> Ebd.

Verstädterung, der Untergang von traditionellen sozialen Klassen und Schichten, das Aufkommen eines großen, in zunehmendem Maße sich organisierenden Proletariats und so weiter.“<sup>29</sup> Diese Erklärung allein würde allerdings für den Zweck der vorliegenden Arbeit in zweierlei Hinsicht zu kurz greifen: Erstens erschließt sich aus ihm noch nicht die Identifikation des *Juden* mit einem zersetzenden Kommunismus bzw. Liberalismus, die bereits in antisemitischen Bildern des 19. Jahrhunderts angelegt ist und in der nationalsozialistischen Propaganda ihr volles mörderisches Ausmaß erreicht. Zweitens wäre durch sie nicht die Frage nach zeitgenössischen antisemitischen Bildern geklärt – die explosive Urbanisierung der Jahrhundertwende ist längst abgeschlossen, traditionelle Gesellschaftsstrukturen unwiederbringlich verschwunden und der industrielle Boom der Gründerzeit ist einem langen Prozess der Auslagerung von Arbeit und Deindustrialisierung des Westens gewichen. Da Postone im Besonderen die Rolle des Antisemitismus in der nationalsozialistischen Ideologie im Blick hat, begegnet er diesen Einwänden durch eine Untersuchung des NS-staatlichen Verhältnisses zu Technologie und Industriekapital. Gegen Georg Mosses Theorie des Antisemitismus als Revolte gegen die Moderne wendet er ein, „dass die ‚Moderne‘ ohne Zweifel das Industriekapital einschließt, welches bekanntlich gerade *nicht* Objekt antisemitischer Angriffe war.“<sup>30</sup> Postones Antwort darauf ist ein Rückgriff auf den Marxschen Doppelcharakter der Ware als dialektische Einheit von Wert und Gebrauchswert: „Als Objekt drückt die Ware soziale Verhältnisse aus und verschleiert sie zugleich. [...] Betrachtet man die besonderen Charakteristika, die der moderne Antisemitismus den Juden zuordnet – nämlich Abstraktheit, Unfassbarkeit, Mobilität –, dann fällt auf, dass es sich hierbei um Charakteristika der Wertdimension jener gesellschaftlichen Form handelt, die Marx analysiert hat.“<sup>31</sup> Diese Zuschreibung und die mit ihr verbundene Entlastung des Industriekapitals zuungunsten des in der Figur des *Juden* personifizierten Finanzkapitals liegt nach Postone in der „Entäußerung“ des Doppelcharakters der Ware in der Wertform begründet: „Diese Entäußerung erweckt den Schein, als enthalte die Ware, die eigentlich sowohl Wert als auch Gebrauchswert ausdrückt, nur letzteren, das heißt, sie erscheint stofflich und ‚dinglich‘. Weil die gesellschaftliche Dimension dabei entfällt, stellt sich das Geld als einziger Ort des Wertes dar, als Manifestation des ganz gar Abstrakten anstatt als entäußerte Erscheinungsform der Wertseite der Ware selbst.“<sup>32</sup> Die konkrete Produktionswelt der Dinge, die *Arbeit*, die in dieser Antinomie als von der abstrakten Wertform unterschieden auftaucht, erfährt in einer romantischen Kritik des Kapitalismus eine Ehrenrettung. Sie wird dem Abstrakten „als das ‚natürliche‘ oder ontologisch-menschliche, das vermeintlich außerhalb der Besonderheit kapitalistischer Gesellschaft stehe, positiv entgegengestellt.“<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Ebd., S.180f.

<sup>30</sup> Moïse Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 181, Hervorhebung im Original

<sup>31</sup> Ebd., S. 183f.

<sup>32</sup> Ebd., S.184

<sup>33</sup> Ebd., S. 185

## 1.4 Vitalismus und Biologismus

### 1.4.1 Das Konkrete: Donna V. Jones/Ezra Pound

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Donna V. Jones konstatiert diese Gegenüberstellung von Produktions- und Wertsphäre in der Ökonomie des amerikanischen Dichters Ezra Pound, die sie als vitalistische Opposition zu wirtschaftlichen wie sprachlichen Modi der Mediation liest: „Pound verstand Geld als den zahlreichen Hindernissen metaphorischer und figurativer Sprache verwandt; Geld in Form von Hartwährung und Gold steht der authentischen, tugendhaften und lebensspendenden Aktivität im Wege. Menschen können konkrete Dinge produzieren und tauschen, doch ein Mangel an umlaufendem Geld, häufig in Form von Wucher, kann die Bewegung von Waren und die Reproduktion des Lebens behindern [...]. Wenn für die Vitalisten Kultur und Vernunft den Menschen daran hinderten, unmittelbar von tatsächlichen lebensspendenden Stimuli berührt zu werden, beklagte Pound auch, dass Produzenten nicht in der Sphäre des Unmittelbaren [...] agieren; ihr Handeln entspringe nicht aus ihnen selbst, aus dem Bedürfnis oder dem Konkreten, sondern sei vielmehr teleologisch an der Abstraktion orientiert: dem Machen von Geld.“<sup>34</sup>

### 1.4.2 Barbara Spackman: *Mafarka* und die Geburt der Maschine

Ausgehend von dieser Antinomie von Abstraktem und Konkretem, von produktivem Industriekapital und degenerativem Finanzkapital, lässt sich vielleicht die Frage nach dem Geschlecht des *Juden* im antisemitischen Bild beantworten. Das ausgehende 19. Jahrhundert ist nicht zuletzt eine Periode der Naturalisierung und Biologisierung von Macht: „Jegliches gesellschaftliche Phänomen konnte *unmittelbar* in ein biologisches verwandelt werden.“<sup>35</sup> Auch Moïse Postone beobachtet, die Kapitalform gesellschaftlicher Verhältnisse erhalte „einen blinden, prozessualen, quasi-organischen Charakter. Mit der Durchsetzung der Kapitalform verlor das mechanische Weltbild des 17. und 18. Jahrhunderts an Bedeutung; mehr und mehr übernahmen organische Prozesse an Stelle statischer Mechanik die Form des Fetischs.“<sup>36</sup>

Diese Formulierung von technischen Vorgängen, seien sie industriell, ökonomisch oder bürokratisch, in biologisierender Sprache ist ein Motiv, das in antibürgerlichen, romantisch-antikapitalistischen Theorien der Revolte seinen festen Ort hat: Es ist die Identifikation von Blut und Maschine. Die Literaturwissenschaftlerin Barbara Spackman beschreibt diesen Kurzschluss eindrücklich in ihrer Analyse von Filippo Marinettis Roman „*Mafarka der Futurist*“: Marinettis Protagonist, *Mafarka-el-Bar*, zeugt per Kopfgeburt einen mechanischen Sohn in Form eines

<sup>34</sup> Donna V. Jones, *The Racial Discourses of Life Philosophy. Négritude, Vitalism, and Modernity*. Columbia University Press, New York 2010, S. 99 (Übersetzung: SFG)

<sup>35</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, a.a.O., S. 271, Hervorhebung im Original

<sup>36</sup> Moïse Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 186

Flugzeugs. Die Abschaffung der Mutter und die Denunziation der Gebärmutter als Ort der Verunreinigung liest Spackman als „Obsession der Autarkie“<sup>37</sup>: „Als eine Art futuristischer Geppetto [...] sind Mafarkas Gründe für die Zeugung seines eigenen Nachkommen durchaus nicht freundlich – Frauen gegenüber. Die Transplantation der Gebärmutter in den männlichen Geist wird nötig durch das schonungslos misogyne Verlangen nach Fortpflanzung ohne zeugenden Sex: In seinem ‚discours futuriste‘ verkündet Mafarka jubelnd, es sei ‚möglich, einen unsterblichen Riesen aus dem eigenen Fleisch zu zeugen, ohne Zusammentreffen und stinkende Komplizenschaft mit der Gebärmutter der Frau.“<sup>38</sup>

Dass im Universum des faschistischen Vordenkers Marinetti durch diesen frauenverachtenden Zeugungsakt gerade ein Flugzeug, also die industrielle Höchstleistung des beginnenden 20. Jahrhunderts, kreiert wird, kann paradigmatisch für die Fetischisierung des Industriekapitals stehen, die Postone als „Blut wie Maschine, als konkretes Gegenprinzip zum Abstrakten“<sup>39</sup> formuliert: „Die positive Hervorhebung der ‚Natur‘, des Blutes, des Bodens, der konkreten Arbeit, der Gemeinschaft, geht ohne weiteres zusammen mit einer Verherrlichung der Technologie und des industriellen Kapitals.“<sup>40</sup>

Damit ist zwar die Welt des Konkreten, der Produktion und des Industriekapitals als natürlich-biologisch-männlich konstituiert, die Frage nach dem Geschlecht bzw. der Sexualität des *Juden* im antisemitischen Bild aber noch nicht vollends beantwortet. Denn wenn in der Figur des männlichen *Juden*, wie bei Postone und Scheit postuliert, die abstrakte Dimension, das Finanz- und zinstragende Kapital personifiziert ist, wofür steht ihr weibliches Pendant, die *Jüdin*?

#### 1.4.3 Die *Jüdin* (f.)

"In den Worten ‚eine schöne Jüdin‘ liegt eine ganz besondere sexuelle Bedeutung, die sich stark unterscheidet von der einer ‚schönen Rumänin‘, ‚schönen Griechin‘ oder ‚schönen Amerikanerin‘. Sie strömen so etwas wie einen Geruch von Vergewaltigung und Massaker aus. Die schöne Jüdin ist die, welche die Kosaken des Zaren an den Haaren durch ihr brennendes Dorf schleifen; [...] häufig vergewaltigt und geschlagen, gelingt es ihnen mitunter, durch den Tod der Schande zu entgehen, aber nur mit knapper Not; und die ihre Tugend bewahren, dienen untertänig oder lieben gedemütigt gleichgültige Christen, die sich mit Arierinnen vermählen. Mehr braucht es nicht, meine ich, um den sexuellen Symbolwert der Jüdin in der Folklore zu charakterisieren.“<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Barbara Spackman, „Mafarka and Son: Marinetti's Homophobic Economics“, in: MODERNISM/modernity, Volume 1, Number 3, September 1994, Johns Hopkins University Press, S. 89 (Übersetzung: SFG)

<sup>38</sup> Ebd., S. 90 (Übersetzung: SFG, Hervorhebung im Original)

<sup>39</sup> Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 187

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Jean Paul Sartre, *Überlegungen zur Judenfrage*, Rowohlt Verlag Hamburg, 1994, S. 33

Mit diesem knappen Absatz wird die Figur der *Jüdin* in Jean-Paul Sartres Aufsatz „Überlegungen zur Judenfrage“ abgehandelt. Tatsächlich findet sich diese weibliche Ausformulierung des antisemitischen Bildes vor allem in der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Literatur und Zeichnung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Die *Jüdin* taucht hier in zwei Versionen auf: Einmal als die im obigen Abschnitt von Sartre beschriebene „juive fatale“<sup>42</sup>, die Gerhard Scheit bei Friedrich Hebbel und Franz Grillparzer nachweist und deren Funktion er darin sieht, „die Fremdheit der Frau, damit die Spannung zwischen den Geschlechtern zu steigern [...]. Die schöne Jüdin tritt nun als femme fatale unter den Heiden des Alten Testaments oder den Christen des Mittelalters in Aktion; sie nimmt dabei die Stelle der Amazone Penthesilea oder der Barbarin Medea ein.“<sup>43</sup> Fremdheit bestimmt auch die zweite Variante der Darstellung der *Jüdin*, die für die Untersuchung antisemitischer Bilder relevant ist: Die abstoßende *Jüdin*, die durch ihre maßlose Körperlichkeit und kulturelle Zurückgebliebenheit charakterisiert ist (s. Abb. 15, 16, 17). Als solche erfüllt sie eine ähnliche Funktion wie Schreimanns „plötzlich durchschlagende jüdische Akzente“: Sie ist ein Klotz am Bein ihrer assimilationswilligen Familie, der die jüdische Herkunft verrät und ihre Kinder oder ihren Ehemann im Kreis der bürgerlichen Gesellschaft, in die diese aufsteigen wollen, blamiert, eine narrative Funktion, die sie nicht zuletzt in Thomas Manns „Wälsungenblut“ innehat. Im ersten Fall, als tragische Figur, taucht die *Jüdin* als Gefahr höchstens für den in sie verliebten nichtjüdischen Mann auf – wie bei Scheit aufgezeigt, erlebt sie selten das Ende der Erzählung, sei es bei Friedrich Hebbel und Franz Grillparzer oder bei Richard Wagner (dessen Kundry er als die „ewige schöne Jüdin“<sup>44</sup> des „Parsifal“ beschreibt). Im zweiten Fall ist ihre Rolle eine lächerliche – indem sie ihre und die bürgerlichen Ambitionen anderer durch ihre Körpermasse und ihren Akzent unfreiwillig unterwandert, bereitet sie dem befreiten, überlegenen Lachen des Publikums den Weg. Da sie auf den ersten Blick durchschaubar und also komisch ist, stellt sie keine Gefahr für die westliche Kultur und die natürliche Ordnung der Dinge dar.

#### 1.4.4 Zirkulation und Vaterschaft

Um die existenzielle Gefahr zu untersuchen, die die Figur des *Juden* im Gegensatz zur *Jüdin* im antisemitischen Bild darstellt, lohnt es sich, näher auf den Vorgang der Verkörperung bzw. der Repräsentation einzugehen, der ein Grundmotiv des antisemitischen Denkens bildet: „Für den Antisemitismus ist das Moment der Verkörperung eine Schlüsselfrage. Mögen seiner Phantasie nun Gottesmörder oder Wucherer, schöne Jüdinnen oder ewige Juden, Ritualmörder oder raffende Kapitalisten entspringen – sie ist stets vom selben Wunsch besessen: das Unheimliche des abstrakt gewordenen Reichtums zu *personifizieren*.“<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, a.a.O., S. 224

<sup>43</sup> Ebd., S. 233

<sup>44</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, a.a.O., S. 331

<sup>45</sup> Ebd., S. 14 (Hervorhebung im Original)

Dieser abstrakt gewordene, von der beobacht- und nachvollziehbaren Produktion gelösten Reichtum, der sich zunächst durch den Wucher, später durch die Spekulation auf wundersame Weise vermehrt, ist bei Scheit als die eigentliche Wurzel der antisemitischen Abbildung benannt. In ihm verortet er den Ursprung der „Konkretionswut“<sup>46</sup>, die sich im antisemitischen Bild äußert: die obsessive Darstellung der Figur des *Juden*, in der die von der Erfahrung abstrahierten ökonomischen Prozesse wieder greif- und dingbar gemacht werden und an der sich die Rage der Ohnmacht ihnen gegenüber entlädt.

Jean-Joseph Goux beschreibt mit Bezug auf Marx „drei Hauptfunktionen [des Goldes] infolge seiner Rolle als Generaläquivalent“, wobei für den vorliegenden Text vor allem die zweitgenannte relevant ist: Seine Rolle als „zirkulierendes *Medium*“ oder Instrument. Aber in dieser Funktion ‚kann Gold durch wertlose Symbole seiner selbst ersetzt werden‘. ‚Papiergeld ist ein Zeichen,<sup>47</sup> das Gold oder Geld repräsentiert. Die Beziehung zwischen ihm und den Werten von Waren ist diese, dass letztere ideal in der Menge an Gold repräsentiert sind, die symbolisch im Papier repräsentiert ist.‘ Hier hat Geld eine rein funktionale, vermittelnde Existenz, [...] kurz: eine symbolische Existenz.“<sup>48</sup> Es ist eben diese Funktion der Vermittlung, der Repräsentation, gegen die Ezra Pound Anklage erhebt und die in der Figur des *Juden* biologisiert und personifiziert wird. Die antisemitische Abbildung ist also in ihrem Kern eine Repräsentation des Repräsentativen. Der Modus der Abstraktion wird in ihr als Figur greifbar und seine Bedrohung konkret: Die vermittelnde Funktion des Geldes als Medium greift nicht nur in die Zirkulationssphäre der Waren ein, sondern in das Gewebe der Kultur und des Lebens selbst. Denn wenn der abstrahierende Modus der Vermitteltheit die Naturgegebenheit der Verhältnisse unterwandert, dann betrifft dies nicht zuletzt die biologische Produktion (bzw. Reproduktion), die Vaterschaft. Wenn Geld sich ohne Zutun natürlicher Arbeit selbst vermehren kann, ist die selbstgenügsame Produktion von Waren wie von Kindern in höchster Gefahr.<sup>49</sup>

#### 1.4.5 Gerhard Scheit: Das Unheimliche in der Figur des *Juden*

Der österreichische Autor Gerhard Scheit verknüpft diesen Abstraktionsvorgang mit dem von Freud entlehnten Begriff des Unheimlichen: „In psychoanalytischer Perspektive kann das Unheimliche als jenes ursprünglich Vertraute, eigentlich Heimliche gelten, das erst durch den Prozess des Verdrängens fremd geworden ist. Nur hat man es beim Geld mit einer Verdrängung zu tun, die zugleich *reale Abstraktion* ist: Denn im Vollzug des Tausches wird gewissermaßen

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 270

<sup>47</sup> Englisch: *token*

<sup>48</sup> Jean-Joseph Goux, *Symbolic Economies. After Marx and Freud*, Cornell University Press, New York 1990, S. 47 (Übersetzung: SFG, Hervorhebung im Original)

<sup>49</sup> Ebendiese Vermitteltheit ist es, die bei *Mafarka der Futurist* so brutal wie elegant umgangen wird, indem *Mafarka* mit Verzicht auf die Mutterfigur eigenmächtig seinen Flugzeug-Sohn herstellt: Die Gebärmutter als Wechselstube, in der unabhängig vom machtlosen Vater Spermia in Mensch transformiert wird, ist im Sinne einer „Obsession der Selbstgenügsamkeit“ (Barbara Spackman, a.a.O.) inakzeptabel.

objektiv verdrängt, wird abgesehen von der Eigenart des Produzierenden und Konsumierenden, vom Modus der Produktion und der Herkunft der Bedürfnisse zugunsten eines einzigen, der Reflexion entzogenen Maßstabs.“<sup>50</sup>

In seiner Analyse von Friedrich Schillers *Räubern* beobachtet er auch die Integration einer destruktiven Sexualität in das antisemitische Bild: „In diesem Zusammenhang gewinnt offenbar die Sexualität entscheidende Bedeutung für die antisemitische Phantasie. Spiegelbergs Bericht von der Vergewaltigung der Nonnen zeigt an, welche heimlichen Wünsche [...] nunmehr mit Vorliebe den Juden unterstellt werden. [...] Die antisemitische Phantasmagorie reichert sich mit all dem an, worauf die Bürger beim Einzug in die kleinfamiliale Intimität des 18. Jahrhunderts verzichten mussten.“<sup>51</sup>

Die Figur des *Juden* kann somit im antisemitischem Bild gleichzeitig die Rollen des sexuell übermächtigen Vergewaltigers nichtjüdischer Frauen und des impotenten Gegenentwurfs zum produktiven, selbstgenügsamen Naturmann erfüllen. In dieser wie jener Ausformung kann die Sexualität des *Juden* allerdings niemals produktiv sein, da sie deviant bleibt – die Personifikation des „raffenden Kapitals“ steht dem „schaffenden Kapital“ immer als degenerative gegenüber.<sup>52</sup>

#### 1.4.6 Zeev Sternhell: Die Figur des *Juden* als Marxist

Aus dieser Positionierung der Figur des *Juden* als der unnatürliche, zersetzende, weil abstrakte Widerpart des konkreten, produktiven, natürlichen Menschen erklärt sich auch die Doppelpräsenz des *jüdischen Kapitalisten* und des *jüdischen Marxisten*, die beide ihren festen Platz in der modernen Bildwelt des Antisemitismus haben und in neuen Codes und Variationen nach 1945 wieder auftauchen werden.

Wenn die Produktionswelt des Industriekapitals, der Agrikultur und des Handwerks naturalisiert und biologisiert als „verwurzelt“ erscheinen, so stellt die theoretische Hinterfragung, mithin die Denaturalisierung dieser Produktionsverhältnisse, wie klassische marxistische und kommunistische Bewegungen sie betreiben, eine neue Gefahr für das Selbstverständnis der antisemitischen Imagination dar. Besonders bedrohlich allerdings erscheint die Figur des *Juden* als Zersetzungsagent für die Nation: „Das 20. Jahrhundert hindurch verkörperte die Idee des

---

<sup>50</sup> Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, a.a.O., S. 15 (Hervorhebung im Original)

<sup>51</sup> Ebd., S. 256

<sup>52</sup> Vgl. Matthias Richters Untersuchung von Artur Dinters Roman „Die Sünde wider das Blut“, in: Matthias Richter, *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933)*, *Studien zu Form und Funktion*. a.a.O., S. 270ff.

Judäo-Bolschewismus<sup>53</sup> Gefahren für die nationale Souveränität. Nationalisten in vielen verschiedenen Ländern Europas imaginierten den jüdischen Bolschewik als boshafte Agenten, der rastlos daran arbeite, die Nation, die sie als monoethnische Gemeinschaft verstanden, einer internationalen revolutionären Ordnung zu unterwerfen, die keinen Platz für ‚wahrhafte‘ nationale Zugehörigkeit zu einer ‚wahrhaften‘ nationalen Identität lasse.“<sup>54</sup> Der israelische Politologe Zeev Sternhell analysiert das spezifische Ressentiment französischer Syndikalisten und nationaler Sozialisten des 19. Jahrhunderts gegen den Marxismus (den er in der Figur des *Juden* personifiziert beobachtet) und stellt auch hier eine Berufung auf den Vitalismus und den Staat als kriegerische Naturgewalt fest: „Für diesen neuen Nationalismus [...] war das Volk ein Körper, einem Lebewesen vergleichbar. [...] Der Rationalismus war Sache der ‚Entwurzelten‘, er ließ das Gefühl stumpf werden, er tötete den Instinkt und vernichtete die Triebkräfte des nationalen Unternehmungsgeistes.“<sup>55</sup> Den Antisemitismus sieht Sternhell als „eines der Elemente, die den Zusammenschluss [von Sozialisten wie Georges Sorel] mit den Nationalisten führten,“<sup>56</sup> etwa dem Monarchisten und Nationalkatholiken Charles Maurras. Der Marxismus taucht in beiden Strömungen als zersetzende, widernatürliche, dem kleinbürgerlichen Krämertum verwandte materialistische Kraft auf: „Berth<sup>57</sup> zufolge lieferte der Positivismus, der ‚die Herrschaft des Goldes hervorbringt, eine von Grund auf nivellierende, materialistische und kosmopolitische Herrschaft, Frankreich demjenigen aus, der die Verkörperung und Quintessenz des bürgerlichen Materialismus darstellt, dem wuchernden, bankokratischen Juden.“<sup>58</sup> Die Wirkung des mit dem *Juden* repräsentierten Marxismus sieht Berth in „Malthusianismus, Antikatholizismus und Antinationalismus“<sup>59</sup> sowie einem Volk, das „in Angst und Schrecken vor sozialen oder internationalen Spannungen lebt und nur eines will: Frieden, einen dummen und einfältigen Frieden, der ihm die armseligsten materiellen Befriedigungen beschert.“<sup>59</sup> Es ist also durchaus keine konservative Ablehnung revolutionärer Gewalt, die sich im Bild des *Juden* als Marxist äußert: Es ist im Gegenteil die Behauptung des kriegerischen Nationalstaates als natürlicher Entität, die von adaptiven, kosmopolitischen Kräften unterwandert wird. Diese sind gerade in

---

<sup>53</sup> Der Historiker Paul Hanebrink (s.u.) verwendet zur Kennzeichnung dieser Form des antisemitischen Bildes den Begriff „Judäo-Bolschewismus“. Dieser Begriff, der seine Bekanntheit der nationalsozialistischen Propaganda verdankt, hat ihren Ursprung in einem spezifischen historischen Konflikt, dem zwischen der frühen Sowjetunion und der Gegenrevolution in Europa. Bei den im folgenden behandelten französischen Syndikalisten und antimarxistischen Sozialisten des 19. Jahrhunderts kann er logischerweise nicht vorkommen, da er noch nicht geprägt war. Es wird also im folgenden vor allem von der Figur des *Juden* als Marxist die Rede sein; sie deckt sich weitgehend mit der Figur des *Judäo-Bolschewiken*.

<sup>54</sup> Paul Hanebrink, *A Specter Haunting Europe. The Myth of Judeo-Bolshevism*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 2018, S. 8

<sup>55</sup> Zeev Sternhell, *Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini*, Hamburger Edition HIS Verlag, Hamburg 1999, S. 24f.

<sup>56</sup> Ebd., S. 112

<sup>57</sup> Édouard Berth (1875-1939), Schüler Georges Sorels und Mitbegründer des *Cercle Proudhon*.

<sup>58</sup> Zeev Sternhell, *Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini*, a.a.O., S. 163

<sup>59</sup> Ebd.

ihrem Verzicht auf rohe Gewalt, in ihrer Überzivilisiertheit eine Gefahr für die vitale Nation und in ihrer weichen Körperlichkeit und Anpassungsfähigkeit abstoßend: „Der Jude hat von Frankreich Besitz ergriffen, ‚nicht durch rohe Gewalt‘, sagt Drumont<sup>60</sup>, sondern durch ‚eine Art sanfter Inbesitznahme, auf suggestive Art.‘ Gute arische Gefühle, sagt er, sind ‚energisch und in der Aktion ausgedrückt‘ [...]. Der Arier ist ‚l’être candide‘, das freimütige Wesen. Der Arier ist auch ‚der Poet‘, wohingegen, der Semit keine kreative Fähigkeit hat.‘ Auch ein Poet zu sein, bedeutet im wesentlichen, keine Wahl mehr zu haben als andere mit Sprache zu verletzen, da im aktuellen Kampf um Leben und Tod mit einem Feind, der nicht kämpfen will, alles außer Gewalt Anästhesie ist: Entweder man kämpft und verletzt und wird verletzt und ist gepackt vom Theater der Provokation und des Konflikts, das überwältigend und energetisierend eine Rückkehr in den Naturzustand erlaubt — oder man ist ein Jude.“<sup>61</sup>

### 1.5 Die Realität der Abstraktheit

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Abbildung des *Juden* in der antisemitischen Bildwelt des Westens diejenigen abstrakten kulturellen, ökonomischen und politischen Aspekte der eigenen Gesellschaft bündelt, die einer Naturalisierung und Biologisierung dieser Gesellschaft widerstehen. Sie werden als widernatürliche, destruktive und degenerative „Fremdkörper“ abgespalten und in der Figur des *Juden* greif- und angreifbar gemacht. Indem in der antisemitischen Abbildung eine Kritik an den abstrakten Prozessen des Kapitalismus formuliert, die abstrakte Wertform personifiziert und denunziert wird, kann das System selbst in seinen konkreten Ausdrucksformen hypostasiert und legitimiert werden. Der Prozess der antisemitischen Denunziation ist also einer, der in der vordergründigen Geste der Demaskierung (des *Juden*, der als zersetzend, gefährlich und minderwertig entlarvt werden soll) tatsächlich abstrakte Prozesse der kapitalistischen Verwertung verschleiert, gleichermaßen maskiert.

Für die ideologische Konstitution der Nation als „Volkskörper“ bildet diese Verkörperung der Abstraktion, die als Störfaktor in den Gesellschaften Europas gleichzeitig fremd und heimisch war, ein besonderes Problem: „Sie [die europäischen Jüdinnen und Juden] waren deutsche oder französische Staatsbürger, aber keine richtigen Deutschen oder Franzosen. Sie gehörten abstrakt zur Nation, aber nur selten konkret. [...] Diese Realität der Abstraktheit, die nicht nur die Wertdimension in ihrer Unmittelbarkeit kennzeichnet, sondern auch mittelbar den bürgerlichen Staat und das Recht, wurde genau mit den Juden identifiziert.“<sup>62</sup> Postone kennzeichnet daher Auschwitz als „Fabrik zur ‚Vernichtung des Werts‘, das heißt zur Vernichtung der Personifizierung des Abstrakten.“<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Édouard Drumont (1844-1917), Gründer der *Ligue antisémitique de France* und Herausgeber der Zeitschrift *La Libre Parole*, Autor des antisemitischen Trakts *La France Juive* (1886)

<sup>61</sup> Keston Sutherland, „Free Speech and the Snowflake“, in: Mute Magazine, 1. April 2019, <https://www.metamute.org/editorial/articles/free-speech-snowflake>

<sup>62</sup> Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 192

<sup>63</sup> Ebd., S. 193

Das Ergebnis dieser Fabrik war die Vernichtung von sechs Millionen jüdischen Männern, Frauen und Kindern, die Vernichtung des europäischen Judentums, nicht aber die Vernichtung der Abstraktion, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs immer stärker das Gesicht des Kapitalismus prägt. Gleichzeitig ist der offene Antisemitismus in den westlichen Gesellschaften nach der Shoa zum Tabu geworden. Kann das Bild des *Juden* in seinen zeitgenössischen Ausformungen noch als die personifizierte Abstraktion gelesen werden? Mit welchen neuen Bedeutungen ist es aufgeladen und inwiefern decken sich diese mit den bisher untersuchten antisemitischen Bildern der Moderne?

## KAPITEL 2

### 2. Das Ende der jüdischen Moderne

Die im ersten Kapitel beschriebenen antisemitischen Bilder sind als *moderne* beschrieben, ein Terminus, der sich an Enzo Traversos Definition der „jüdischen Moderne“ (s. Kap. 1.2) orientiert. Nach Traverso endet diese Periode mit der Shoa und der darauffolgenden Gründung des Staates Israel. Traverso stellt an dieser Zeitenwende zwei grundlegende Verschiebungen fest, die beide für die Produktion antisemitischer Bilder in der zeitgenössischen Kunst Relevanz haben. Beide beziehen sich auf die nunmehr veränderte Beziehung des jüdischen Volkes zur Institution des Staates.

#### 2.1 Niedergang des Antisemitismus

Die erste Verschiebung dieser Art betrifft die liberalen Demokratien Europas und Nordamerikas; dort konstatiert Traverso einen „Niedergang des Antisemitismus“,<sup>64</sup> womit er den Niedergang eines staatlich und gesellschaftlich getragenen Antisemitismus meint. Ein:e Künstler:in, die vor der Shoa und der demokratischen Neukonstitution Europas das Bild des *Juden* herstellte, konnte davon ausgehen, dies im Einklang mit zumindest großen Teilen des kulturellen, rechtlichen und staatlichen Apparats zu tun. Nach 1945 wird diese Ordnung auf den Kopf gestellt: Die Nachkriegsstaaten Europas und der USA suchen ihre Legitimation gerade in der Abgrenzung von der antisemitischen Ideologie des Dritten Reichs und in Formen der Wiedergutmachung gegenüber den überlebenden Jüdinnen und Juden der Welt. Im Westen „hörte der Antisemitismus auf, die soziale und kulturelle Norm zu sein, um eine beklagenswerte Anomalie zu werden – dabei wurde die Erinnerung an die Shoa nunmehr zu einem ethischen Pfeiler unserer liberalen Demokratien.“<sup>65</sup> Die denunziative antisemitische Abbildung wird zum Tabu, da sie als wesentlicher Teil der nationalsozialistischen Bildwelt untrennbar mit dem Massenmord verknüpft ist. Offene Ausdrucksformen des Antisemitismus werden sanktioniert und der Staat nimmt die Position einer anti-antisemitischen, antifaschistischen Kraft ein: „Die Parlamente sorgen sich darum, die Tugenden einer zur Zivilreligion erhobenen Erinnerung umzusetzen, und sind daher Orte eines Wildwuchses an Gesetzen, welche die Vergangenheit sowohl auf strafrechtlicher als auch symbolischer Ebene einrahmen.“<sup>66</sup>

Die Integrität der westlichen Nachkriegsstaaten und -gesellschaften nach 1945 macht sich an den Juden stärker als an irgendeiner anderen Opfergruppe der nationalsozialistischen Massenmorde fest: „Die Betonung des Antisemitismus diente dazu, den angeblich totalen Bruch zwischen dem Dritten Reich und der BRD zu unterstreichen. [...] Mit anderen Worten, was den Juden geschah, ist instrumentalisiert und in eine Ideologie zur Legitimation des gegenwärtigen Systems

---

<sup>64</sup> Enzo Traverso, *Das Ende der jüdischen Moderne. Geschichte einer konservativen Wende*. a.a.O., S. 130

<sup>65</sup> Ebd., S. 30

<sup>66</sup> Ebd., S. 188

geworden.”<sup>67</sup> Das antisemitische Bild darf also nicht mehr ohne weiteres in seiner denunziativen Form produziert und verwendet werden.

## 2.2 Gründung Israels und der *Israeli* als daraus resultierende Figur

Die zweite Verschiebung, die das Ende der jüdischen Moderne nach Traverso kennzeichnet, liegt in der Gründung des Staates Israel und der damit einhergehenden Neudefinition der Juden als verortetes Nationalvolk. Dieser Status, dem der *Jude* im modernen antisemitischen Bild gerade nicht genügen kann, ist nun im *Israeli* eingelöst – die Wurzellosigkeit des *Juden*, der Kosmopolitismus, in dem seine Gefahr für die Völker Europas liegt, wird dementsprechend auch in antizionistischen, antiisraelischen Abbildungen nicht dem *Israeli* zugeschrieben. Im Gegenteil taucht dieser im Bild vor allem als kolonialer Soldat, als bis an die Zähne bewaffneter Besatzer auf (s. Abb. 18, 19, 20)– Zuschreibungen militärischer Macht, die im modernen antisemitischen Bild absurd deplatziert wären. Dort ist es gerade der *Jude*, der seines deformierten, überzivilisierten Körpers wegen den Anforderungen des Militärarztes nicht genügt (s. Abb. 21). Das Bild des *Israelis* zeigt zwar einen Bürger des jüdischen Staates, nicht aber den *Juden*. Dieser ist im Bild des *Israelis* gewissermaßen re-konkretisiert: Da der *Israeli* als Repräsentant eines Nationalstaates, der ethnisch (durch das Recht auf Rückkehr) und historisch (durch die Shoa) legitimiert und in die Gemeinschaft der Völker integriert ist, kann in ihm nicht der destruktive Modus der Abstraktion verbildlicht werden. Es geht im vorliegenden Text nicht darum, Kontinuitäten antisemitischer Darstellungstraditionen im Bild des *Israelis* nachzuweisen; stattdessen wird sich das zweite Kapitel darauf konzentrieren, herauszuarbeiten, welche Rolle die im vorherigen Kapitel beschriebenen Projektionen und Personifikationen in der zeitgenössischen Kunst spielen und welche Bedeutung dem Zitat moderner antisemitischer Bilder in dieser zukommt. Die folgenden Fallstudien sollen der Klärung dieser Fragen dienen.

## 2.3 Ironischer Aufgriff und identitätspolitischer Dissens: Philip Rantzer / Jordan Wolfson

Nach Enzo Traverso erfüllt die Erinnerung an die Shoa „die Rolle einer ‚zivilen Religion‘ [...] Sie sakralisiert bestimmte, von der Aufklärung ererbte Werte – Menschenrechte, Pluralismus, Toleranz, Respekt des Andersseins, Ablehnung von Rassismus und Antisemitismus –, die das ethische Fundament der liberalen Demokratie konstituieren,“<sup>68</sup> deren Teil zeitgenössische Kunstbetriebe fraglos sind, auch wenn diese Rolle einzelnen Künstler:innen aktuell unlieb zu werden scheint. Die Herstellung antisemitischer Bilder nach 1945 stellt einen Tabubruch in dieser „zivilen Religion“ dar, wie jeder Tabubruch ist seine Bedeutung jedoch davon abhängig, wer ihn begeht.

<sup>67</sup> Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. a.a.O., S. 166

<sup>68</sup> Enzo Traverso, *Das Ende der jüdischen Moderne. Geschichte einer konservativen Wende*. a.a.O., S. 178

### 2.3.1 Philip Rantzer: Der *Jude* als autobiografische Reflexion

Im Werk des 1957 in Rumänien geborenen israelischen Künstlers Philip Rantzer finden sich unterschiedliche Ausformungen der Figur des *Juden*. Häufig ist sie explizit als solche benannt (Abb. 22), andernorts paraphrasiert als „Vater“ (Abb. 23) oder „Figur“ (Abb. 24), immer allerdings durch ihre Physiognomie lesbar als Referenz auf antisemitische Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts. Dass diese Bilder, wie der Künstler selbst, europäischen Ursprungs sind, hat hier auch biographische Relevanz: Rantzer wächst nach der Emigration seiner Familie 1960 in einem Israel auf, das sich explizit von der Tradition der Diaspora, des Fremdenstatus in Europa, der in der Vernichtung gipfelte, abgrenzt und eine neue, nationale jüdische Identität zelebriert, die nicht an das jüdische Exil, sondern die in Israel verortete biblische Geschichte anknüpft.

Im Kontext seiner Arbeit erscheinen die *Juden* gleichermaßen als Relikte einer verlorenen Welt und konstitutiv für die Person des Künstlers: „Diese Ausstellungen sind oft begleitet durch wundervolle Fotografien [...]. Auf diesen faszinierenden Fotografien erscheint er in unterschiedlicher Aufmachung. Auf einem erscheint er als kleines (Diaspora-?) Kind, sicher in einen Wintermantel gewickelt.“<sup>69</sup> Das qualifizierende Fragezeichen nach dem Wort „Diaspora“ erscheint redundant: Die beschriebene, vom Vater des Künstlers aufgenommene Fotografie zeigt Rantzer 1960 als Dreijährigen in Rumänien. Dass Rantzer sie als Begleitbild zu einem Teil seiner Arbeit gemacht hat, kann als eine kritische identitäre Geste und Übersetzungshilfe für seine *Judenfiguren* gelesen werden: Rantzer ist kein Kind des neuen jüdischen Volkes, sondern der Diaspora, so die Behauptung des Künstlers. Er ist kein israelischer Jude, sondern ein Jude in Israel.

Der *Jude* spielt im Werk Rantzers unter anderem die Rolle des Vaters, der die Shoa in Rumänien überlebt hat: „Ich schaue mir die Cartoons an, die ich mit sechzehn gezeichnet habe. [...] Jetzt sehe ich, dass es dort eine Kontinuität gibt, dass sie Vorläuferversionen der Cartoons sind, die ich heute zeichne: Judenfiguren, Lügner... Diese Leute mit großen Nasen. Also habe ich meinen Vater als Juden gezeichnet.“<sup>70</sup> Die Figur des *Juden*, die auch hier wieder männlich ausgeformt ist, erhält bei Rantzer (im Gegensatz zu den Szenarien, denen sie entnommen ist) plötzlich eine produktive Sexualität; als Vater muss sie den Spagat vollführen, den Sohn einerseits im Exil, in der Überlebendenfamilie zu verwurzeln, andererseits diese Familie in die Zukunft, nach Israel zu tragen. Dort verliert die denunziative Karikatur scheinbar ihre Gefahr und kann von Rantzer mit

---

<sup>69</sup> Ruthi Ofek, Amon Yariv (Hg.), *Philip Rantzer. Look Back in Anger*. The Open Museum, Tefen Industrial Park, and Gordon Gallery, Tel Aviv 2010, S. 178 (Übersetzung: SFG)

<sup>70</sup> Ruthi Ofek, Amon Yariv (Hg.), *Philip Rantzer. Look Back in Anger*, a.a.O., S. 172

Zärtlichkeit aufgenommen und in die eigene künstlerische Arbeit integriert werden. Der Vater kommt aus dem Exil, woher aber kommt der Sohn?

„Bis vor wenigen Jahren stand in den Biografien in meinen Katalogen, ich sei ‚in Israel geboren‘, was ich nie korrigiert habe. Ich habe mich für meine Herkunft geschämt. Es ist keine große Ehre, ein Rumäne in Israel zu sein. In den letzten Jahren habe ich darauf bestanden, den Fehler zu korrigieren [...].“<sup>71</sup> Der Anlass für diese Änderung erscheint bedeutsam: Laut Rantzer liegt er im Jahr 1989, „als die Rumänen gegen Ceausescu rebellierten und Freiheitskämpfer wurden. Rumänien war einer der wenigen Orte, wo die Befreiung vom Kommunismus von Blutvergießen begleitet war. Damals wurde ich stolz, Rumäne zu sein.“<sup>72</sup> Diesen Nationalstolz, der im Gegensatz zur Identifikationsfigur des *Juden* mit seinen Konnotationen von Wurzellosigkeit und Kosmopolitismus zu stehen scheint, erlebt Rantzer offenbar selbst als Befreiung. In Israel ist er ihm verwehrt: „Ich war von Minderwertigkeitsgefühlen zerfressen [...]. Ich konnte nicht den Sabra<sup>73</sup> ebenbürtig sein. Irgendwie war ich immer der letzte, wenn Fußballteams zusammengestellt wurden. Ich wählte den Weg der Diaspora (den jüdischen Weg): Humor zu nutzen, der Klassenkünstler zu werden.“<sup>74</sup> Der *Jude*, als den Rantzer sich selbst wie seinen Vater repräsentiert, ist weiterhin nicht-identisch, nicht einmal in Israel. Die Assoziation mit einem wurzellosen, diffusen Exil kann erst durch die neue Bindung an einen selbstbewussten Nationalstaat aufgelöst werden.

Der Stolz über die nationale, postkommunistische Rekonstitution Rumäniens gestattet es dem Künstler paradoxerweise, seine Nichtidentität in Israel mit gestärktem Selbstbewusstsein zu behaupten — es scheint für ihn dabei keine bemerkenswerte Unterscheidung zwischen der Figur des *Juden* und der spezifischen rumänischen Diaspora-Identität zu geben, die neuerdings Anlass für späten Nationalstolz gibt. Dieser erscheint umso seltsamer, bedenkt man, dass die „Befreiung vom Kommunismus“, die Rantzers Selbstverständnis so berührt, mit einer öffentlichen Rehabilitierung des „Staatsführers“ Ion Antonescu und seiner Stilisierung zum Nationalhelden einherging: „Die Rehabilitierung Antonescus verlieh der Bedrohung des Judäo-Bolschewismus, die der Marschall zu seinen Lebzeiten so gefürchtet hatte, neue Legitimität. [...] Während Enthusiasten für Antonescus Gedenken begannen, seine politische Karriere zu redefinieren, validierten sie auch die rassifizierten Sicherheitsängste, die so große Teile seiner Politik inspiriert

---

<sup>71</sup> Ebd., S. 171

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> *Sabra*, hebr. für *Kaktusfeige*, ist ein seit den 1930er Jahren feststehender Begriff für in Israel geborene Jüdinnen und Juden.

<sup>74</sup> Ruthi Ofek, Amon Yariv (Hg.), *Philip Rantzer. Look Back in Anger*, a.a.O., S. 170

oder getönt hatten. [...] Ethnonationalistische Sicherheitsbedenken bezüglich jüdischer bolschewistischer Agenten waren eine der Hauptbegründungen für die Deportation und Hinrichtung von Juden in Bessarabien und der Bukowina, als rumänische Streitkräfte die Regionen in den Monaten nach dem Pogrom [von Iași] besetzten. Antonescus Verteidiger versuchten nun, all dies wegzuerklären, während sie gleichzeitig nahelegten, dass seine Ängste über Juden und den Bolschewismus möglicherweise rational und voraussichtig gewesen seien.“<sup>75</sup>

Die nationale Befreiung bedeutet in diesem historischen Moment auch Rückgriffe auf ebendie Figuren, die bei Rantzer zitiert und rekontextualisiert wieder auftauchen: Die Rekonstitution eines souveränen rumänischen Staates erfolgt durch die Absetzung des scheinbar fremden, ferngesteuerten kommunistischen Regimes. Nicht ohne Grund denunzieren nach 1989 rechte Politiker und Publizisten Elena Ceausescu, sozialistische Politikerin und Ehefrau Nicolae Ceausescu, als Jüdin: Es seien „Juden gewesen, die Ceausescu an die Macht brachten, und Juden, die ihn liquidierten.“<sup>76</sup> Die nationale Nichtidentität, die ein Grundmotiv antisemitischer Bilder und antisemitischen Denkens bildet, ist bei Rantzer in der Figur des *Juden* positiv aufgeladen und bestätigt, allerdings erst, nachdem sich für den Künstler selbst eine neue nationale Identifikationsmöglichkeit eröffnet. Die selbstbehauptete (und begründete) Fremdheit als Diasporajude in Israel, der psychisch und physisch nicht dem Standard des *Sabra* genügt, wird erst in die Katalogbiografie eingeschrieben, nachdem sie durch ein befreites Rumänien einen neuen nationalen Bezugspunkt erhalten hat.

### 2.3.2 Jordan Wolfson: Identitätspolitische Distinktion

Zieht sich das Bild des *Juden* durch Philip Rantzers Werk seit den 1970er Jahren, taucht es bei dem 1980 geborenen amerikanischen Künstler Jordan Wolfson in expliziter Form (bisher) ein einziges Mal, in der Arbeit „Animation, Masks“ (2011, Abb. 25) auf. In der zwölfminütigen CGI-Animation spricht die Figur eines *Juden* mit Kippah, Bart und einer Ausgabe der *Vogue* in den haarigen Händen einen erotischen Dialog zwischen einer Männer- und einer Frauenstimme, während hinter ihm eine Reihe von Innenraumansichten abläuft. Seine Nase, Ohren und Hände wachsen periodisch zu monströser Größe an, während er unbeteiligt die Zeitschrift durchblättert. Nichts ist hier von der Zärtlichkeit Rantzers seinen *Juden* gegenüber, von biografischen Verschiebungen und Verunsicherung durch Fremdheit zu spüren, der vom Animationsteam perfekt und glatt ausgeführte Bildablauf scheint die Hochglanzästhetik der Modezeitschrift zu spiegeln.

---

<sup>75</sup> Paul Hanebrink, *A Specter Haunting Europe. The Myth of Judeo-Bolshevism*, a.a.O., S. 256

<sup>76</sup> Ebd., S. 255

Zunächst ist es hier vor allem der Material- und Referenzrahmen, der sich geändert hat: Beziehen sich Rantzers *Juden*, die in Ton und Gips, mit Ölpastell und Acrylfarbe gestaltet sind, auf eine antisemitische Bildtradition der Vorkriegszeit und des Nationalsozialismus, ist bei Wolfson eine neue Ebene der Bildproduktion und -rezeption zwischengeschaltet: Das Internet.

„Der Protagonist [der Videoarbeit] ist, kontroverserweise, eine Figur, die der Künstler aus Google Image-Suchergebnissen für ‚evil Jew‘ und ‚Shylock‘, die eklatanteste antisemitische Personifikation der Literaturgeschichte, zusammengestellt hat.“<sup>77</sup> Diese Behauptung des Künstlers bzw. des Produktionsteams sollte weniger als tatsächliche Beschreibung des Arbeitsprozesses an „Animation, Masks“ verstanden werden und vielmehr als bewusster Verweis auf seinen Kontext und die Ursprungssphäre des antisemitischen Bildes, wie es sich 2011 für Wolfson darstellt. Emily Nathans Beschreibung ist vielleicht übermäßig großzügig, wenn sie Wolfson beim Wort nimmt und den *Juden* der Videoarbeit als „Shylock“ liest. Die Arbeit selbst liefert keinen Verweis auf diese literarische Vorlage; stärker als an Bild Darstellungen der Shakespearefigur erinnert der Protagonist an das Meme des „Happy Merchant“ (Abb. 26). Dieses antisemitische Bild, das selbst ursprünglich als klassische Zeichnung des rechtsradikalen amerikanischen Künstlers Nick Bougas (alias A. Wyatt Mann) publiziert wurde, ist seit den Nullerjahren das online meistverbreitete und meistvariierte antisemitische Bild rechter Internetsszenen.<sup>78</sup> Sie stellt einen händereibenden *Juden* dar, dessen Augenbrauen, Haaransatz und Hemd sich mit Wolfsons Darstellung decken, und ist neben „Pepe the Frog“ zu einem der zentralen Bilder der Alt-Right-Bewegung geworden. Die Geste, die hier vermittelt werden soll, ist die der ironischen Appropriation eines antisemitischen Bildes aus dem anonymen Morast der „Anons“, der anonymen, nihilistischen und unberechenbaren Reddit- und 4chan-Poster, mit deren Bildern, durch den Google Image-Algorithmus gefiltert, die Kunstbetrachter:in nun konfrontiert wird. Der Aufgriff, den Wolfson in „Animation, Masks“ vornimmt, wäre dann einer, der ausschließlich mit der oberflächlichen, konnotativen Bedeutung des antisemitischen Bildes arbeitet. Für diese Lesart spricht auch die Kombination des *Juden* mit Interieurs, die zwischen Garage, Kinderzimmer, Messie-Behausung und Loft changieren, dem erotischen Dialog, der gleichzeitig intim und performativ anmutet, und der glatten Politur der *Vogue*. Keines dieser Elemente wird durch diese Kombination lesbar oder verständlich gemacht, sie scheinen lediglich durch den Produktionsaufwand von Wolfsons Team verbunden. Möglicherweise ist es gerade der vorgeblich kalte, undifferenzierte Blick des Algorithmus, den Wolfson zu replizieren versucht,

---

<sup>77</sup> Emily Nathan, „The Semite, Smitten“, Artnet.com, 15.01.2012, online: [www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/jordan-wolfson-alex-zachary-peter-currie-1-27-12.asp](http://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/jordan-wolfson-alex-zachary-peter-currie-1-27-12.asp), zuletzt aufgerufen am 29.03.2022, (Übersetzung: SFG)

<sup>78</sup> vgl. Savvas Zanettou et al., „On the Origins of Memes by Means of Fringe Web Communities“, 18th ACM Internet Measurement Conference (IMC 2018), online: <https://arxiv.org/pdf/1805.12512.pdf>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022

indem er das Publikum eines selbstbewusst progressiven, konzentrierten Kunstbetriebs mit den Produkten einer reaktionären, diffusen Onlinewelt konfrontiert. „Angesichts der Konnotationen dieser Figur erscheint die Intention des Künstlers relevant – sollen wir den Juden als leeres Zeichen verstehen, seiner Geschichte entleert, repräsentativ für ein allgemeines ‚Stereotyp‘? Diese Lesart ist oberflächlich, sogar kindisch, wie der Witz eines Frat Boys. Sieht Wolfson sich irgendwie selbst im Juden?“<sup>79</sup> Nathan wirft hier mehrere Fragen auf, deren Beantwortung aufschlussreich sein kann. Der *Jude* kann in Wolfsons Fall tatsächlich als leeres Zeichen gelesen werden, ohne ihn damit auf einen Lausbubenwitz zu reduzieren: Als Verweis nicht etwa auf eine Figur aus dem Literaturkanon, sondern auf eine Sphäre der Bildproduktion, die sich (im Gegensatz zum institutionalisierten Kunstbetrieb) nicht den Werten von Antirassismus, Anti-Antisemitismus, Humanismus und Diversity verpflichtet sieht. Die Figur ist von Wolfson bis auf eine Ahnung ihrer unappetitlichen Vermittlungssphäre vollständig entleert und funktioniert in seiner Arbeit nicht denotativ, sondern nurmehr konnotativ. Ist sie also, fragt Nathan, nur noch ein generalisiertes „Stereotyp“? Anders gefragt: Wenn die Figur vorrangig die nihilistischen Onlinemilieus repräsentiert, in denen sie massenhaft vervielfacht und als Ausdruck realer reaktionärer Impulse gepostet wird – warum verwendet der Künstler die Figur des *Juden* und nicht die rassistische Karikatur eines Schwarzen, die misogynen Darstellung einer Frau, die in den Foren der neuen Rechten nicht weniger präsent sind als der „Happy Merchant“?

Zur Beantwortung dieser Frage ebenso wie der nach Wolfsons möglicher Identifikation mit der Figur des *Juden* lohnt ein Blick auf eine spätere Arbeit des Künstlers: „Colored Sculpture“ (2016, Abb. 27). Die überdimensionierte Gliederpuppe eines cartoonhaften Jungen, dessen Kopf eine anspruchsvolle Gesichtserkennungssoftware verbirgt, wird an Ketten zur Decke gezogen, fallengelassen, durch den Raum gezerrt, bis ihr Körper von Dellen und Schlieren überzogen ist. Begleitet wird das Schauspiel von einem intimen und sadistischen Monolog Wolfsons.

Auch hier lenkt der immense Produktionsaufwand der Arbeit leicht über den simplen, wirkungsvollen Aufbau hinweg, der ihr zugrunde liegt. Ein Titel, der das Vokabular der amerikanischen Rassentrennung evoziert, erregt den Abscheu des Kunstpublikums: Es soll ihm eine „farbige Figur“ gezeigt werden, womöglich die rassistische Darstellung eines schwarzen Menschen, präsentiert durch Wolfson, einen weißen Künstler. Die Figur, die ihm vorgeführt wird, stellt allerdings nicht etwa einen „Farbigen“ dar, sondern erinnert an das (weiße) MAD Magazine-Maskottchen Alfred E. Neumann. Der rassistische Eklat, der im Titel angedeutet, aber nicht im Bild eingelöst wird, erlaubt es dem Künstler, sich im Bereich der glaubhaften Abstreitbarkeit als *enfant terrible* zu inszenieren, ohne mit seiner Arbeit tatsächlich die Grenzen des sozial und künstlerisch Akzeptierten zu verletzen.

---

<sup>79</sup> Emily Nathan, „The Semite, Smitten“, Artnet.com, 15.01.2012, a.a.O.

Ähnlich verhält es sich im Fall von „Animation, Masks“: Kein:e Künstler:in, die nicht unweigerlich den eigenen Stand im Kunstbetrieb riskieren will, wird es wagen, ohne eine wohlüberlegte Reihe qualifizierender Vorzeichen das Bild eines „Happy Merchant“ auf die Leinwand zu bringen. Im Fall von Wolfson liegt dieses Vorzeichen in seiner identitätspolitischen Position als jüdischer Künstler. Er verwendet, in umgekehrter Reihung zu „Colored Sculpture“ (wo der Titel eine Grenzüberschreitung verkündet, die sich im Bild nicht niederschlägt), gleichzeitig das Bild des *Juden* und streitet dessen denunziative Wirkung ab. Dieser Aufgriff erlaubt es, die eigene Identität (als jüdischer Künstler) zu affirmieren – diese muss im Kontext der Arbeit zur Sprache kommen, um die Appropriation des antisemitischen Bildes zu legitimieren. Die Fremdheit in der Figur des *Juden* stellt keine Gefahr für Wolfson dar, sie ist im Gegenteil ein Mittel der identitären Distinktion auf dem Kunstmarkt. Sie erscheint nicht, wie bei Rantzer, als autobiografische Reflexion, sondern als ein Element unter vielen in der Matrix eines Künstlers, dem sich die Welt, als digital vermittelte, nivelliert und bedeutungsleer präsentiert, inklusive ihrer politischen Untiefen.

#### 2.4 Maskerade: LD50 und die Folgen

„Faschistische Künstler:innen werden sich in den nächsten Jahren vermutlich mit traditioneller organischer Fruchtbarkeit vermehren. Die Tendenzen werden kryptisch und offensiv sein, technisch und idyllisch, cyborg und sozialkonservativ, sie werden ‚von links‘ sprechen oder sich unpolitisch geben, sie werden große Pläne haben oder Nihilisten sein, sie werden ironische Noten ausstoßen, um ihren Rassismus zu parfümieren, oder unmerklich Rassismus in ihre Ironie einfließen lassen. Die verwirrende Vielfalt ästhetischer Tendenzen wird auf der Ebene des Genres die formale Überladenheit des idealtypischen Werkes konservativer Post-Internet-Kunst wiederholen [...]. Einfach gesagt: Für diejenigen, deren Politik die Verteidigung einer historisch regressiven Herrschaftsform wie dem kapitalistischen Nationalstaat bedeutet, ist hektische Aktivität die einzige Möglichkeit, historischen Dynamismus zu simulieren.“<sup>80</sup>

Soweit die Prognosen für eine zeitgenössische Kunst der politischen Rechten, die die pseudonyme Autor:in „O.D. Untermesh“ unter dem fragenden Titel „Is it ok to punch a Nazi (art gallery)?“ im Mute Magazine formuliert. Hintergrund für diese Beschreibung ist die Auseinandersetzung um die Proteste gegen und letztendliche Schließung der LD50 Gallery im Ostlondoner Stadtteil Hackney. Die Chronologie dieser Proteste ist kleinteilig und spielt sich hauptsächlich auf sozialmedialen Plattformen, auf Facebook, Instagram, Tumblr und Twitter ab; sie ist in Screenshots und Blogs dokumentiert und soll hier keinen allzu großen Raum einnehmen. Was den Vorfall LD50 für die Untersuchung zeitgenössischer antisemitischer Bilder relevant macht, sind zwei mit ihr verknüpfte Events: Erstens die Veranstaltung, die den Auslöser für die

---

<sup>80</sup> O.D. Untermesh, „Is it ok to punch a Nazi (art gallery)?“, in: Mute Magazine, 16. Februar 2017, online: <https://www.metamute.org/editorial/articles/it-ok-to-punch-nazi-art-gallery>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022 (Übersetzung: SFG)

Proteste im Frühjahr 2017 bildete und zweitens der daraus entstehende Konflikt zwischen dem britischen Künstler Luke Turner und einer Gruppe britischer und amerikanischer Künstler:innen. Im ersten Fall bilden sich Konflikte ab, die bereits in Kapitel 1 behandelt wurden und die die Fetischisierung des Konkreten im 21. Jahrhundert betreffen. Im zweiten wird es um den Aufgriff der Figur des *Juden* im Bild in verschiedenen Stadien der Tarnung gehen.

#### 2.4.1 Nick Land: Neoreaktion, Bitcoin und der Fetisch des Konkreten

Das Symposium, das die Ausstellung „71822666“<sup>81</sup> in der LD50 Gallery begleitete, vereinte eine Reihe von Figuren, die verschiedenen Strömungen der sogenannten „Neoreaction“ oder kurz „NRx“ angehören: „Zu den Vortragenden gehörten Nick Land wie auch der Amerikaner Brett Stevens (‘Demokratie ist das Ende der Weißen‘), der Anti-Immigrationsaktivist Peter Brimelow (VDare), der Maskulinist Mark Citadel (Return of Kings) und der antifeministische Journalist Iben Thranholm (der davon ausgeht, dass europäische Kultur feminisiert wurde, weshalb sich Männer wie Frauen verhielten, aggressive Zuwanderer deutsche Frauen in aller Öffentlichkeit vergewaltigten und es eine männliche Revolution brauche und man sich auf alte, männliche Werte rückbesinnen müsse).“<sup>82</sup> Der britische Philosoph Nick Land nimmt in dieser Reihe (und in der NRx-Bewegung) insofern eine Sonderstellung ein, als dass seine Wirkung sich nicht auf konservative oder rechtsradikale Kreise beschränkt, wie dies bei Stevens oder Brimelow der Fall ist. Er wird und wurde seit den 1990ern von Teilen der britischen Linken (primär vermittelt durch Mark Fisher und die Cybernetic Culture Research Unit) rezipiert; seine Arbeit fand auf diesem Weg seit Beginn der 2010er Jahre ihren Weg in zeitgenössische Kunstdiskurse.<sup>83</sup> Seine Theorie des Akzelerationismus stellt die romantische Kritik am Kapitalismus auf den Kopf, behält aber ihre den bestehenden Verhältnissen grundlegend affirmative Haltung bei: Das Problem am Kapitalismus ist für Land vor allem, dass seine Wirkung durch demokratische, humanistische Klötze am Bein der Zukunft behindert wird. Die schicksalhafte Apotheose, deren Erfüllung dem Kapital zukommt, ist der absolute technologische Fortschritt, der den Abschied von der Erde und den Schritt in die künstliche Intelligenz bzw. den Weltraumkolonialismus erlaubt. Die Menschheit teilt sich dabei in zwei ungleiche Gruppen: Diejenigen, denen ihr Reichtum (Beweis ihrer überlegenen Intelligenz) erlaubt, ihr evolutionäres Schicksal in die eigene Hand zu nehmen und sich in eine transhumane Superrasse zu entwickeln – und den Rest der Menschheit, dessen Aussterben im Sinne dieser Evolution ist.

---

<sup>81</sup> Die Ausstellung „untersuchte visuelle Strategien der sogenannten ‚Alt-Right‘“ und bezog seinen Titel aus einem 4chan-Forumthread, der Donald Trumps Präsidentschaftssieg prognostiziert hatte, vgl. Pablo Larios, „Survey: Culture Wars“, in: Frieze, 16. März 2017, online: <https://www.frieze.com/article/survey-culture-wars>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022

<sup>82</sup> Ana Teixeira Pinto, „Artwashing. NRx und die sogenannte alternative Rechte.“, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 106 (Juni 2017)

<sup>83</sup> vgl. Gean Moreno, „Accelerationist Aesthetics“, e-flux Journal, Issue #46, Juni 2013, online: <https://www.e-flux.com/journal/46/60062/editorial-accelerationist-aesthetics/>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022

„Lands Analyse des Kapitalismus, wie die der Nationalsozialisten vor ihm, produziert und wird aufrechterhalten durch eine pseudo-*biologische* Theorie eugenischer Differenz und Separation: die erlösende produktive Arbeit wohlgezüchteter Arier für die einen, der steigende IQ einer sich untereinander vermehrenden ökonomischen Elite für den anderen. Es gibt hier keine ‚Philosophie‘, die von Lands rechtsextremer ‚Politik‘ trennbar wäre; beide sind verwoben und bedingen sich gegenseitig. ‚Mehr Kapitalismus!‘, war immer die Essenz von Lands vorgeblich radikaler Kritik [...].“<sup>84</sup> Interessant für die Frage nach der Figur des *Juden* in der zeitgenössischen Kunst sind die Gegenspieler, die Land in seiner Phantasmagorie eines entfesselten (und daher grenzenlos produktiven) Kapitalismus konstruiert. Der *Jude* kann nicht mehr ohne weiteres als physische Figur dargestellt werden (es sei denn als ironisiertes Zitat). Ein Betrieb, der seinem Selbstverständnis nach einer humanistischen Moderne verpflichtet ist, müsste diese Darstellung ahnden. Die Darstellung wird also in einen Teilbereich des Kunstbetriebs ausgelagert, der mit dem Tabu des Antisemitismus besser umgehen kann (und den *Juden* als konkrete Figur nicht mehr explizit aufrufen muss) – den des literarischen und theoretischen Schreibens über bzw. zur Kunst: „Vielleicht ist es Zeit für einen überfälligen Realismus, den ein Kunstbetrieb, der noch immer in einem modernistischen Humanismus gefangen ist, kampfhafte zu vermeiden versucht.“<sup>85</sup> Der Realismus, den Gean Moreno hier in ihrer Rezeption akzelerationistischer Theorien für ein Kunstpublikum fordert, ist einem Humanismus entgegengesetzt, der für Land nur ein reaktionärer, den freien Unternehmerngeist eines Soldaten der Zukunft unterdrückender sein kann. Es ist der Humanismus der „Kathedrale“.

„Die Moderne markiert sich selbst als heiße Kultur, in einer rotierenden Auseinandersetzung mit entropischen Abweichungen erfasst, die eine Invasion der Zukunft verbergen, aus den Grenzen der Sicherheit gegen alles sich zurückwerfend, was den Schmelzungsprozess behindern könnte. [...] Die Linke zieht sich in Nationalkonservatismus zurück und erstickt ihre verbleibende Fähigkeit zur ‚heißen‘ spekulativen Mutation im Schlamm einer ‚kalten‘ depressiven Schuldkultur.“<sup>86</sup> Die Linke, die für Land Bestandteil einer hegemonialen Kultur ist, die er als „Kathedrale“ fasst, klebt an den überkommenen Werten, die bereits für Édouard Berth die Selbstbestimmung der kriegerischen Nation behindern: Sicherheit, Demokratie, Humanismus und Gleichheit. Das Kapital übernimmt bei Land die Rolle, die Postone dem Industriekapital im Nationalsozialismus zuschreibt. Es ist männlich, selbstgenügsam und produktiv – selbst wenn seine Produktion (die der Zukunft) die katastrophale Zerstörung der Erde bedeutet. Ihm entgegengesetzt, als obstruktive Kraft, die die Apotheose der Menschheit zu verhindern trachtet, steht die „Kathedrale“. „Es ist der Kathedrale intrinsisch, dass sie jede Diskussion gewinnt, da sie sich [...]

<sup>84</sup> Shut Down LD50 Gallery, „No Platform for Land: On Nick Land’s Racist Capitalism and a More General Problem“, zit. nach e-flux conversations, „Why is Nick Land still embraced by segments of the British art and theory scenes?“, online: <https://conversations.e-flux.com/t/why-is-nick-land-still-embraced-by-segments-of-the-british-art-and-theory-scenes/6329>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022, Übersetzung SFG (Hervorhebung im Original)

<sup>85</sup> Gean Moreno, „Accelerationist Aesthetics“, e-flux Journal, a.a.O.

<sup>86</sup> Nick Land et al., *A Nick Land Reader: Selected Writings*, o.A., 2018, S. 10f., (Übersetzung: SFG)

der Re-Imposition der argumentativen Soziologie unterwirft. Hierdurch zerstört sie Kapitalismus, Unternehmertum und Wissenschaft. Am Ende dieser Laufbahn gräbt sie den vergessenen sozialen Vertrag für die Moderne aus. [...] Sollte es etwas wie einen ‚sozialen Vertrag‘ im Ursprung des Kapitalismus geben – ebenso wie Unternehmertum und Wissenschaft –, ist es dieses: Wenn du auf einer Diskussion bestehst, müssen wir kämpfen.“<sup>87</sup> In der Diskussion, die auf einer sozialen Ordnung und Diskurs jenseits von Macht und Unterwerfung besteht, äußert sich die Degeneration und die Herrschaft der „Kathedrale“: Es ist die „Art sanfter Inbesitznahme, [die] suggestive Art“<sup>88</sup>, die Édouard Drumont als die subtile Macht des *Juden* den „energisch[en] und in der Aktion ausgedrückt[en]“<sup>89</sup> wahren nationalfranzösischen Gefühlen gegenüberstellt. Der Naturzustand, den der kapitalistische Frontkämpfer bei Land und der französische Nationalkatholik bei Drumont anstreben, wird jeweils anders formuliert – die kriegerische Pose beider und ihr moralisierender, degenerativer Gegner aber sind derselbe.

#### 2.4.2 Bitcoin als Rekonkretisierung des Repräsentativen

Das Netzwerk von „NRx“-Aktivist:innen und Anhänger:innen des „Dark Enlightenment“<sup>90</sup> ist ausgedehnt und vielfältig; bei weitem nicht alle Positionen, die es umfasst, sind für zeitgenössische Künstler:innen interessant oder bieten Gelegenheit für ästhetische Provokationen (mit reaktionären politischen Positionen gehen in der Regel konservative ästhetische Kategorien einher). Nick Land eignet sich hier aufgrund seiner Verbindung zu transhumanistischen und Cyborg-Diskursen sowie seiner Legitimation durch anerkannte Theoretiker:innen wie Mark Fisher und Sadie Plant. Seine Sprache wie seine philosophischen Positionen sind anspruchsvoll genug, um eine Auseinandersetzung auf theoretisch-diskursiver Ebene zu rechtfertigen, und strahlen eine Radikalität aus, die zeitgenössische Ästhetiken zu tragen vermag.

Ein weiterer Zweig des Stammbaums der Neoreaktion, der einerseits eigene Bildproduktionen betreibt und andererseits das Interesse eines zeitgenössischen Kunstbetriebs anzieht, ist die Sphäre sogenannter Kryptowährungen, allen voran Bitcoin. Dieses Milieu schließt spezifisch an Fragen an, die in Kapitel 1 mit Bezug auf die Figur des *Juden* aufgeworfen wurden.

Das Bild von Bitcoin, das sich seit 2013 in der Öffentlichkeit zementiert hat, ist das einer unregulierten, anonymen digitalen Währung. Dieses Bild, spezifisch im Hinblick auf die Unreguliertheit von Bitcoin, deckt sich weitgehend mit dem ideologischen Selbstbild der Szene. Die Bitcoin-Ideologie basiert auf einer grundsätzlich richtigen, aber in den Konsequenzen, die die

---

<sup>87</sup> Ebd., S. 49

<sup>88</sup> zit. nach: Keston Sutherland, „Free Speech and the Snowflake“, in: Mute Magazine, 1. April 2019, a.a.O.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ein von Nick Land verwendeter Begriff für die zustimmende Anerkennung der und Hingabe an die Zerstörungsmaschine des Kapitals; im neoreaktionären Diskurs wird der Begriff allerdings weiter gefasst auf fast jede (pseudo-)theoretisch oder philosophisch unterfütterte Ablehnung progressiver oder egalitärer Werte angewandt.

Ideolog:innen der Kryptowährung aus ihr ziehen, irreführenden Beobachtung: Währungen und Geldflüsse sind nicht allein Sache der Staats- und Verwaltungsorgane, die sie prägen und für sie bürgen, sondern ebenso beeinflusst von privatwirtschaftlichen Interessen. Diese haben durch ihren ökonomischen Einfluss Kontrolle über den Staat gewonnen, die es ihnen gestattet, über die vom Staat verwalteten Individuen ihrerseits zu ihrem ökonomischen Vorteil zu verfügen. Diese Analyse ist weder besonders komplex noch besonders fragwürdig. Die Schlüsse allerdings, die die Vordenker:innen von Bitcoin aus ihr ziehen, basieren, wie David Golumbia beschreibt, auf einer Mischung aus Cyberlibertarismus, der Ökonomie der Wiener Schule und rechtsextremen Kulturkampfpositionen. Die zentrale Figur dieser Ideologie ist die/der individualistische, selbstbewusste Cyberunternehmer:in, die/der außer sich selbst und dem Markt gegenüber niemandem verpflichtet ist. Gegenspieler und Saboteure dieses Willens zur ökonomischen Macht findet die/der Bitcoin-Unternehmer:in primär in den Zentralbanken und Regierungen der Welt, die sogenanntes *Fiatgeld* (Währungen ohne inhärenten Wert, im Gegensatz etwa zu Gold- oder Silberwährungen) prägen und somit allen freien Kommerz an ihre Autorität binden. Die Obsession mit und Opposition gegen *Fiatgeld* ist einer der stärksten Motoren der Bitcoin-Bewegung: „Bitcoin wird häufig beworben, als stelle es einen ‚realen‘ oder ‚soliden‘ Wertspeicher wie etwa vorgeblich Gold dar oder könnte diesen darstellen, und wird oft von rechten Medien verfochten, die Edelmetalle als Alternative zu ‚minderwertigen‘ Nationalwährungen verkaufen [...]. Bitcoinverfechter beziehen sich wiederholt auf die Überlegenheit goldbasierter Währungen [...]. Diese Vorliebe für Gold gegenüber dem von ihnen etwas unzutreffend benannten ‚Fiatgeld‘ der Nationalstaaten zeigt nur die ideologische Natur ihrer Versicherungen, da Gold aktuell existiert, weitgehandelt und potentiell nicht nachverfolgbar ist,<sup>91</sup> im Gegensatz zu Bitcoin selbst — jede Transaktion, die mit Bitcoin durchgeführt wird, ist per Definition in das digitale *Ledger* eingeschrieben, durch das die „Währung“ überhaupt erst konstituiert wird. Dass ihre Verfechter die vorgeblich „solide“, inhärent wertvolle Goldwährung fetischisieren und gleichzeitig eine „Währung“ bewerben, die hochempfindlich für Hackerangriffe und deren Wert extremen Fluktuationen unterworfen ist, kann als Versuch verstanden werden, zwei Positionen zu vereinbaren: Einerseits ein tiefes Misstrauen gegen die abstrakten, unheimlichen Seiten des Kapitalismus, symbolisiert durch das *Fiatgeld*, andererseits der Versuch, sich von konservativen ökonomischen Theorien abzugrenzen und als Vorkämpfer einer digitalen Zukunft zu inszenieren. Dieser Versuch, der sicherlich auch in der historischen Erfahrung einer westlichen Welt begründet ist, die ihre Industrien in den globalen Süden ausgelagert hat, mündet in der Gleichsetzung industrieller Wertschöpfungs- und Warenproduktionsvorgänge mit der Rechenabfolge auf der *Blockchain*. Diese schlägt sich nicht zuletzt im Vokabular der Szene nieder, die von „Mining“, also dem Schürfen von Bitcoin spricht, die ihrerseits im „Ledger“, also im anachronistischen Geschäftsbuch verzeichnet werden.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> David Golumbia, *The Politics of Bitcoin. Software as Right-Wing Extremism*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 2016, S. 53 (Übersetzung: SFG)

<sup>92</sup> Ähnliche, wenn auch sicher stärker ironisch gefärbte sprachliche Anleihen finden sich im Milieu der Meme-Produzent:innen: Dort spricht man vom „Mememithing“, also dem Schmieden von Memes.

Bitcoin kann als die Weiterführung des Industriekapitalfetischs in einer deindustrialisierten westlichen Welt verstanden werden. Weit davon entfernt, die dezentrale und anonyme „Währung“ zu sein, die die ultimative Freiheit des Kommerzes erlaubt und als die sie von ihren Anhänger:innen dargestellt wird, kann sie im Gegenteil als der Versuch verstanden werden, das Geld von seiner abstrakten Qualität zu befreien. Es kann daher nicht verwundern, dass die Feindbilder, die die Verfechter:innen dieser Wertform konstruieren, sich mit traditionellen antisemitischen Bildern des *Juden* decken, der als unsichtbare, unkonkrete, unverwurzelte Macht hinter den Finanzinstitutionen der Welt steht und ohne Zutun „echter“ Arbeit (die bei Bitcoin in die Rechenkapazität des Computers ausgelagert ist) Geld aus Geld macht. Es ist im klassischen antisemitischen Bild wie auch in der Bitcoin-Ideologie der einzelne, männliche und kriegerische Individualunternehmer, der dazu auserkoren ist, die Abstraktion zu besiegen und das Konkrete zu seinem Recht kommen zu lassen.

#### 2.4.3 Luke Turner: Der *Jude* als Feind des freien Wortes

Die Ausstellung „71822666“ in der LD50 Gallery und das sie begleitende Symposium waren der Auslöser für eine Reihe von Protesten durch internationale Künstler:innen und Bewohner:innen des Stadtteils Hackney. Dieser Konflikt, der in Form von Aufrufen und offenen Briefen auf sozialen Medien sowie von Demonstrationen vor der Galerie ausgetragen wurde, endete allerdings nicht mit der Schließung des Kunstraums; er wurde in den folgenden Jahren von einer lose assoziierten Gruppe britischer und amerikanischer Künstler:innen als Paradebeispiel für einen zensurfreudigen, autoritären Kunstbetrieb angeführt, der hinter der Maske von „Wokeness“ und einem verlogenen Antifaschismus die Sache des neoliberalen Marktes verfechte. Für den Schriftsteller DC Miller, der sich im März 2017 als einsamer Gegendemonstrant vor der LD50 Gallery positionierte, „um gegen die Aktivität einer Gruppe anonymer, selbsternannter Geheimpolizisten zu protestieren, deren brutale Taktiken, selbstverständliche Befürwortung politischer Gewalt und völlige Missachtung der Wahrheit ein verstörendes Symptom kollabierender sozialer Normen und ein vorrückendes Klima der Repression präsentierten“<sup>93</sup>, ist diese Opposition noch zwei Jahre später Anlass zur Polemik. Sein Feind ist in gewisser Weise der Feind Nick Lands, auch wenn Miller selbst eine andere Sprache spricht (die eines linken Kulturarbeiters, der Land und Neoreaktion nur im Dienste der freien Meinung das Wort redet): Eine als hegemonisch und übermächtig beschworene, strafende linke Kulturmaschinerie, die durch ihre orthodoxe „Wokeness“ jeden Dissens verunmöglicht. „Sucht man radikale Rhetorik, gibt es heute eine einzige Option: den Radikalismus der Linken. Wollte man auf der intellektuellen Bühne der zeitgenössischen Kunst eine Rolle spielen und etwa

---

<sup>93</sup> DC Miller, „I Regret Nothing“, online: <https://medium.com/@dctvbot/i-regret-nothing-c05401636032>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022, (Übersetzung: SFG)

für die Ansichten von Ezra Pound eintreten, würde man geächtet.“<sup>94</sup> Die Referenz auf Pound, dessen antisemitische und faschistische Positionen seine Rezeption dominieren, ist bezeichnend – bereits während der LD50-Proteste hatte Miller sich gegen die Anwürfe der Demonstrierenden verteidigt: „Ich bin kein Faschist, ich bin Jude.“<sup>95</sup> Die identitätspolitische Legitimation erinnert an Wolfson – auch hier dient der Verweis auf die eigene Identität vor allem als Schutzschild, das den Angriff antisemitischer oder faschistischer Weltbilder schützt.

Der identitätspolitische Diskurs spielt eine zentrale Rolle in der Post-LD50-Kontroverse: Der Vorwurf, den Miller gegen den zeitgenössischen Kunstbetrieb erhebt, ist der, sich in den Dienst eines neoliberalen Marktes gestellt zu haben, der seinerseits jeden *wirklichen* Dissens, jede *wirkliche* freie Rede und jeden *wirklichen* Radikalismus durch eine unredliche Verpflichtung zu antiamerikanischen, postkolonialen, antiwestlichen etc. Politiken unterbinde.

„Der ‚historische‘ Künstler war eine Gefahr, da seine Autorität an einem urzeitlichen Ort jenseits der herrschenden Ordnung angesiedelt war; [...] der Wert eines zeitgenössischen Künstlers [ist] in der Tiefe seiner Beziehung zum aktuellen Moment und zu den Systemen, die diesen bilden, verankert [...].“<sup>96</sup> Diese Verschwörung der Scheinpolitiken, die zeitgenössische Künstler:innen ihrer Gefährlichkeit beraubt haben, sind „organisiert durch klügelhafte Machtstrukturen, die unerklärliche Entscheidungen aufgrund sonderbarer strategischer Geschäftsideen treffen.“<sup>97</sup> Was sich als antikapitalistische Kritik präsentiert, kollabiert spätestens in der Beschreibung des „historischen“ Künstlers“ in das romantische Bild eines Radikalen, dessen Wirkungskraft durch die finsternen und unehrlichen Machenschaften eines diffusen „Marktes“ eingeschränkt wurde. Die transgressive Geste der Befreiung liegt folglich in der Appropriation rechtsextremer Symbolik: Kurz nach den Protesten vor der LD50 Gallery wurde ein Vortrag Millers in Berlin abgesagt, den er in der Rolle des faschistischen italienischen Philosophen Julius Evola (einer weiteren Vorbildfigur neoreaktionärer Aktivist:innen) abzuhalten geplant hatte.

Als konkreter Feind im Kampf für die künstlerische Transgression von rechts dient für Miller und andere schon seit Frühjahr 2017 der 1982 geborene britische Performancekünstler Luke Turner. Turner, der es sich nach den LD50-Protesten zur Aufgabe gemacht hatte, Antisemitismus in der Kunstwelt zu dokumentieren, taucht in der Berichterstattung über LD50 als Randfigur auf, wird

---

<sup>94</sup> DC Miller, „Against Political Art“, online: <https://medium.com/@dctvbot/against-political-art-db34ff7dfac3>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022, (Übersetzung: SFG). Der 2017 neu publizierte Text, so Miller, sei bereits im Mai 2014 in „Art Monthly“ erschienen (Ausgabe 376) und „der letzte Text, den ich für die Kunstwelt geschrieben habe...“

<sup>95</sup> vgl. Ana Teixeira Pinto, „Artwashing. NRx und die sogenannte alternative Rechte.“, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 106 (Juni 2017), <https://www.textezurkunst.de/106/artwashing/>

<sup>96</sup> DC Miller, „I Regret Nothing“, 11. Mai 2019, <https://medium.com/@dctvbot/i-regret-nothing-c05401636032> (Übersetzung: SFG)

<sup>97</sup> Ebd.

allerdings in den Publikationen von DC Miller,<sup>98</sup> Adam Lehrer,<sup>99</sup> Justin Murphy,<sup>100</sup> und anderen Verteidiger:innen des transgressiven Aufgriffs rechtsextremer Bildwelten zur zentralen Gegenspielerfigur. Er exemplifiziert in dieser Inszenierung die strafende Hand des „Callout“ – des Online-Prangers und der Mobjustiz durch einen Kunstbetrieb, der jede ideologische Abweichung sanktioniert. „Die Kunsthochschule ist eine Art psychologischer Kriegsführung geworden, durch die junge Künstler:innen in identitärem Neoliberalismus indoktriniert werden und im weiteren Sinne die Kunstwelt ‚moralisch gereinigt‘ wird. [...] Ironischerweise belehrt die Kunsthochschule ihre Studierenden über die Funktionen und Ungleichheiten, die der neoliberale Markt produziert, während sie ihnen gleichzeitig beibringt, nicht nur ihre Arbeit, sondern auch ihre Identitäten, Orientierungen und alles andere zu verkaufen und sie damit zu ebender identitätsprivatisierenden Ideologie (‚verkauf dich selbst‘) bekehrt, die jetzt genutzt wird, um den neoliberalen Markt zu rechtfertigen.“<sup>101</sup> Die Ironie, die Lehrer hier benennt, ist durchaus real – wären identitätspolitische Kategorien für den zeitgenössischen Kunstbetrieb irrelevant, hätte DC Miller sie nicht zu seiner Verteidigung herangezogen. Dass Kunsthochschulen als Teil eines kapitalistischen Kunstbetriebs nach den Regeln dieses Betriebs funktionieren, ist eine Analyse, die ebensowenig falsch wie neu ist. Doch für Lehrer ist die antikapitalistische Kritik Mittel zum Zweck – sein eigentlicher Feind ist ein anderer: „Zeitgenössische Künstler und Kunstinstitutionen bilden einen Propagandaapparat, der dem neoliberalen Kapitalismus in seiner Mission hilft, sich als mit ‚Wokeness‘ und Intersektionalität kompatibel neu zu erfinden.“<sup>102</sup> Der eigentliche Schaden an der Kunst, den Lehrer dem Kapitalismus ankreidet, ist nicht die Prekarisierung künstlerischer Arbeit, nicht die Privatisierung von Kunstförderung und Kunstbesitz, nicht die reale Klassenstruktur von Kunstinstitutionen – er liegt in der moralischen Sanktion: „Wenn Künstler ihre Rolle als Propagandisten der progressiven Seite des Kapitals annehmen, haben wir den Künstler als aufmerksamen Beobachter, als Outsider, als Transgressor von Normen verloren.“

Lehrers Kritik richtet sich vorgeblich gegen die Kapitalisierung des Kunstbetriebs, doch seine Gründe dafür sind opak: Sein Antikapitalismus ist weder durch ein ökonomisches noch ein ästhetisches Programm motiviert. Sein Haupteinwand gegen die Vereinnahmung der künstlerischen Produktion scheint der zu sein, dass sie die freie, radikale künstlerische Äußerung sanktioniert und ihr die Grenzen des sozial Akzeptablen aufzwingt, eine Haltung, die Keston Sutherland als historische Kontinuität analysiert: „Im Gegensatz zum Juden, der von Natur aus

---

<sup>98</sup> vgl. DC Miller, „The True Story of LD50“, 16. April 2017, <https://medium.com/@dctvbot/no-platform-for-aristotle-867a04c5da50>

<sup>99</sup> vgl. Adam Lehrer, „Art’s Moral Fetish“, Caesura Magazine, 28. Oktober 2020, <https://caesuramag.org/posts/arts-moral-fetish>

<sup>100</sup> vgl. Justin Murphy, „Open Letter Concerning Luke Turner“, 4. April 2019, <https://www.otherlife.co/open-letter-concerning-luke-turner/>

<sup>101</sup> Adam Lehrer, „Art’s Moral Fetish“, Caesura Magazine, 28. Oktober 2020, online: <https://caesuramag.org/posts/arts-moral-fetish>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022, (Übersetzung: SFG)

<sup>102</sup> Ebd.

schief und aus dem Gleichgewicht ist, so Tridon,<sup>103</sup> lässt sich der stabile Mann vom Fluss des Lebens tragen, er veredelt seine Instinkte, ohne sie zu unterbinden.‘ Der stabile Mann [...] versagt sich nie seinen Instinkt. Seine Rede ist der freie Fluss bewusster völliger Enthemmung, die er wie einen Pfeil auf die Welt schießt, ohne Gnade und Mäßigung. Nur in der absoluten Weigerung, sich sozial von Höflichkeit oder Gedanken an die Gefühle anderer einschränken zu lassen, ist der stabile Mann endlich frei, seine Instinkte zu veredeln und somit das Schicksal des Instinkts selbst zu erfüllen, was seine moralische und historische Aufgabe darstellt.“<sup>104</sup>

Die romantische Figur des Künstlers als transgressivem Outsider, der außerhalb der Zwänge eines Marktes existiert, erscheint verblüffend ahistorisch und wird folglich auch nicht exemplifiziert: Zwar wird Luke Turners „Klassenstellung innerhalb der Bourgeoise [sic]“ kritisiert, doch der schon von Miller beschworene, offenbar nicht-bourgeoise „historische“ Künstler<sup>105</sup> bleibt auch hier ungenannt. Der Rekurs auf den Klassenbegriff steht im Text isoliert als Polemik gegen Turner.

#### 2.4.4 Installation als Denunziation: Mathieu Malouf, „#luketurnerisr\*\*\*\*ded“

Wurde der Konflikt zwischen Turner und den Unterstützer:innen der LD50 Gallery vor allem in Form von Kurzessays, Posts und anderen Online-Textformen ausgetragen, übersetzt ihn der 1984 in Montreal geborene Künstler Mathieu Malouf im Frühjahr 2019 (zwei Jahre nach den Protesten in Hackney) ins Bild. Die Ausstellung, die Malouf in Jenny’s City Gallery in Los Angeles eröffnet, trägt den Titel „#luketurnerisretarded“, wobei der ableistische Begriff, zentraler Träger der Provokation, kurz vor Ausstellungsbeginn durch vier Sternchen entschärft wurde.

Die einzelnen Elemente der Ausstellung „#luketurnerisr\*\*\*\*ded“ bilden ein durchaus lesbares Ganzes. Ihre zentrale Arbeit, die Fokus der Aufmerksamkeit wurde, da sie eine direkte Referenz auf Luke Turner zu sein scheint, ist „Tankie Meme (Blacked)“ (Abb. 28). Turner selbst liest die Arbeit als antisemitische Karikatur, die ihn als *jüdischen Bolschewiken* darstellt. Der Kritiker Travis Diehl hält dagegen: „So sieht der Kulturkampf momentan aus. Mathieu Malouf sieht dies. Turner nicht. Selbst wenn Turner den Witz verstünde, würde er sich vielleicht dagegen entscheiden. [...] Maloufs 19. Jahrhundert-Pro-Arbeitskampf-Pastiche des neureichen Street Artist sieht Hämmer und Sichel.“<sup>106</sup>

Damit wäre die Skulptur tatsächlich eine Karikatur Turners, die allerdings eine legitime Kritik am sich links gebenden, aber der Bourgeoisie angehörenden Künstler enthielte. Was Diehl verschweigt und auch Turner selbst nicht thematisiert, ist der Titel der Arbeit, der zwei separate, aber gleichermaßen auf die Sphäre rechter Internetforen verweisende Referenzen enthält. Erstens

<sup>103</sup> Gustave Tridon (1841-1871), französischer Sozialist, Mitglied der Ersten Internationale und der Pariser Commune, Autor von *Du Molochisme Juif: Études Critiques et Philosophiques* (1884 posthum erschienen)

<sup>104</sup> Keston Sutherland, „Free Speech and the Snowflake“, in: Mute Magazine, 1. April 2019, a.a.O.

<sup>105</sup> DC Miller, „I Regret Nothing“, a.a.O.

<sup>106</sup> Travis Diehl, „I Shit on Your Graves“, in: Contemporary Art Review L.A., 4. Juni 2019, <https://contemporaryartreview.la/i-shit-on-your-graves/>

das „Tankie Meme“, die memeförmige Darstellung von Kommunist:innen: Entspringt der Begriff „Tankie“ ursprünglich der Polemik anarchistischer oder antietatistischer Linker gegen Kommunist:innen, die staatliche Gewalt (so den Einsatz von Panzern, *tanks*, zur Niederschlagung des Prager Frühlings) im Dienste des Staatskommunismus billigen, ist er lange in das Vokabular der neuen Rechten übergegangen, wo er der Diffamierung progressiver, linker Bewegungen im weitesten Sinne dient. In dieser Sphäre ist die Figur des *Juden*, der linke Bewegungen finanziert und durch sie die Zerstörung des Abendlandes vorantreibt, omnipräsent (Abb. 29)<sup>107</sup>. „Blacked“ rekurriert auf eine ähnliche Nische des Internets: Es ist der Titel einer Serie pornografischer Filme, die weiße Darstellerinnen beim Geschlechtsverkehr mit schwarzen Männern (häufig in Gruppensex-Situationen mit mehreren männlichen Darstellern) inszeniert. Die Serie spielt bewusst auf Fantasien weißer Unterwerfung unter die Überpotenz schwarzer Männer an und dient dadurch in rechtsextremen Diskursen zur eindrücklichen Illustration rassistischer Ängste, etwa des sogenannten „great replacement“, der systematischen Verdrängung der Weißen durch Vermischung mit anderen Rassen. Durch beide Referenzen liefert Malouf eine Anweisung zum Verständnis der Arbeit, die durchaus als Flirt mit den Fantasien einer Onlinerechten gelesen werden kann. Dass er dabei mit (kaum) verdeckten Karten spielt, ermöglicht, wie bei Wolfson, die glaubhafte Abstreitbarkeit eines offenen Angriffs. Der Rückzug gegenüber dem Anwurf, Turner selbst in der Figur dargestellt zu haben, ist dabei fast nebensächlich – das von Malouf zitierte „Tankie Meme“ nimmt in seiner Ursprungssphäre eindeutige Anleihen bei der Figur des *Judäo-Bolschewisten*.

In der Rezeption der Ausstellung kaum beachtet wurden vier weitere Arbeiten, die in der Installation der Ausstellung direkt hinter „Tankie Meme (Blacked)“ gehängt waren und also seinen Hintergrund bilden. Die Siebdruckserie mit dem Titel „Deep Fried Portrait of Jesse Helms“ (Abb. 30, 31) zeigt ein Porträtfoto des namensgebenden, erzkonservativen US-Senators und zwei Aufnahmen seines Grabsteins in unterschiedlichen Stadien der Verzerrung und digitalen Zerstörung – „deep fried“ bezeichnet im Jargon der Onlinebildwelten den künstlich herbeigeführten Effekt digitalen Verfalls, der die Qualität eines Bildes bis zur Unkenntlichkeit verändert. Die Ästhetik der Arbeiten kann als ein Ablenkungsmanöver, aber auch als Insistenz auf die Tiefen des Internets als Quelle des künstlerischen Materials gelesen werden. Relevant ist Helms in Bezug auf „Tankie Meme (Blacked)“ als Lesehilfe: Der Senator repräsentiert eine repressive Kulturpolitik, die keinen Dissens vom herrschenden (in den 1980er Jahren: konservativen, in den 2010er Jahren: woken) Mainstream zulässt, keine kulturelle oder sexuelle Devianz, wie sie im Zitat von Robert Mapplethorpes Arbeit „Cock and Gun“ (Abb. 32) in Maloufs Ausstellung affirmiert wird. Die Parallele, die er konstruiert, ist durch die Kombination des „Tankie Meme“ mit einem Symbol reaganesker Kulturhegemonie dechiffrierbar: Er selbst macht sich zu Robert Mapplethorpe, dem Künstler als Außenseiter und Punk, der für die freie politästhetische

---

<sup>107</sup> Die Formulierung „homo sorosenus“ auf der Abbildung bezieht sich auf den ungarisch-amerikanischen Milliardär George Soros, der in der Mythologie der neuen Rechten paradigmatisch für den zersetzenden jüdischen Kapitalisten steht.

Äußerung und die Hinwendung zu den Kunstformen des Online-Lumpenproletariats von einem Vertreter der kulturellen Herrschaft (Turner) abgestraft worden ist. Der Rückgriff auf das Vokabular der Alt-Right kann auch als distanzierende Brechung verstanden werden: Der Künstler selbst produziert nicht die Karikatur eines *Judäo-Bolschewisten*, er ruft sie nur auf. Doch die Anspielung genügt. Der Kurzschluss von staatlicher Zensur und Wokeness, die gleichzeitige Provokation und unterstellte Repression durch einen jüdischen Künstler, der gemeinsame Sache mit dem anti-antisemitischen Staat macht, um die freie Rede zu beschneiden, stehen im Raum. Sie sind für die Eingeweihten, an die sich Malouf in seiner Arbeit wendet, lesbar.

## SCHLUSS

### 3. Betrachtung einer Leerstelle

Die Untersuchung antisemitischer Bilder in der zeitgenössischen Kunst gleicht einem Gang durch ein Spiegelkabinett. Was in einer früheren Moderne in der Figur des *Juden* ausgedrückt werden konnte – der Fetisch des „produktiven“ Kapitals, der freien Rede und des Konkreten, bürgerliche Sexualneurosen und das Unbehagen an der Gesellschaft, die Angst vor der Abstraktion und die Denunziation des Finanzkapitals – kann nach der Shoa und der Tabuisierung des offenen Antisemitismus nicht mehr in die griffige Figuration übersetzt werden, die sich über Jahrhunderte in der westlichen Welt etabliert hatte. Künstlerinnen und Künstler, die Ausdrucksformen für diese Ressentiments finden wollen, müssen auf Umwegen an ihr Ziel kommen, Codes und ironische Brechungen anwenden, ihren Feinden neue Namen und Gesichter geben. Doch da die Widersprüche des Kapitalismus zu Anfang der Moderne wie nach ihrem Ende ungelöst bleiben, bleibt auch die romantische Kritik an ihm lebendig, die ohne ein verzerrtes Feindbild als Projektionsfläche nicht existieren kann. Gerade das Tabu des Antisemitismus bietet Künstlerinnen und Künstlern, deren Praxis sich in einem „sozialen Sadismus“<sup>108</sup> manifestiert, neue Bühnen der Distinktion. Nicht genannt wurde hier Santiago Sierra, dessen Aktion „245m<sup>3</sup>“ (2006) die ehemalige Synagoge Stommeln in eine Gaskammer verwandelte<sup>109</sup> – die leere Provokation als Gedenkkultur ist ein Komplex, den gebührend zu behandeln den Umfang dieser Arbeit sprengen würde.

Die romantische Kritik am Kapitalismus, der Fetisch des Konkreten und der aggressive Rekurs auf eine Künstler:innenpersönlichkeit, die durch die Zensurinstanzen des postkolonialen Diskurses mundtot gemacht wird, schlagen sich nicht nur in englischsprachigen Kunstbetrieben nieder – der Maler Neo Rauch etwa positioniert sich als Verteidiger sowohl der deutschen Geschichte als auch der figurativen Malerei in expliziter Opposition zu einer Kunstwelt, die er als gleichermaßen kapitalisiert, von abstrakter Malerei und antiwestlichen Politiken dominiert beschreibt.<sup>110</sup> Die Figur des *Juden* muss in diesem Diskurs nicht benannt werden – sie ist in die DNA der Feinde Rauchs eingeschrieben. Die Motive der Kulturzersetzung, der gleichzeitigen Unter- und Überlegenheit, die Gleichsetzung von DDR-Zensur und kapitalistischer Marktkonformität, die sich in Rauchs schriftlichen Äußerungen ebenso wie in seiner Malerei finden, haben ihre historischen Wurzeln im *Juden*.

---

<sup>108</sup> Ana Teixeira Pinto, Kerstin Stakemeier, „Ein kurzes Glossar zum sozialen Sadismus“, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 116 (Dezember 2019), online: <https://www.textezurkunst.de/116/ein-kurzes-glossar-zum-sozialen-sadismus/>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022.

<sup>109</sup> Santiago Sierra, „245m<sup>3</sup>“, Synagoge Stommeln, 12. März 2006, online: <http://www.synagoge-stommeln.de/index.php?n1=2&n2=1&Direction=131>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022.

<sup>110</sup> vgl. Wolfgang Ullrich, *Feindbild werden. Ein Bericht*, Verlag Klaus Wagenbach Berlin 2020

Durch die diffusen Bildproduktionen rechter und apolitisch-nihilistischer Onlinesphären hat das antisemitische Bild Eingang in Teilbereiche der zeitgenössischen Kunst gefunden, die sich in ihren Bildwelten auf ebendiese Milieus beziehen und sie zu einem Teil einer Post-Internet-Praxis gemacht haben. Gleichzeitig taucht die Figur des *Juden* bei jüdischen Künstler:innen als ironisches Zitat auf und wird zum Objekt identitätspolitischer Verwirrspiele. Selten ist dabei eine klare politische Haltung spürbar – eine Ausnahme ist hier der Cartoonist Eli Valley, der in seinem Comic „Israel Man and Diaspora Boy“<sup>111</sup> (Abb. 33) den *Diasporajuden*, der mit allen Attributen des antisemitischen Bildes ausgestattet ist, als Identifikationsfigur für eine antizionistische, jüdisch-amerikanische Position einsetzt. Im Unterschied zu Philip Rantzer ist die Diaspora-Identität hier nicht erst durch die Identifikation mit einem postkommunistischen Nationalkampf erträglich: Valley affirmiert gerade die Wurzellosigkeit und Nicht-Identität des *Juden*, in dem er sich selbst erkennt (im Gegensatz zum übermännlichen, nationalstaatlichen „Israel Man“).

Die Analyse antisemitischer Bilder in der zeitgenössischen Kunst ist nicht zuletzt die Betrachtung einer Leerstelle. Die Kürzung der Figur *Schreimann* in der Berliner Inszenierung von „Professor Bernhardt“ gibt Auskunft über das Unbehagen von Künstlerinnen und Künstlern, die ohne den Impuls, ein eigenes Ressentiment auszudrücken, und ohne das Tabu des Antisemitismus verletzen zu wollen, mit einem antisemitischen Bild konfrontiert sind. In diesem Fall bleibt nur Vermeidungsverhalten – zum Schaden des Stücks, das dadurch eine seiner interessantesten Figuren verliert, und zuungunsten einer offenen Auseinandersetzung mit dem Bild des *Juden*, die nicht in der zynischen Provokation oder dem koketten Spiel mit dem Verbotenen steckenbleibt.

---

<sup>111</sup> Eli Valley, „Israel Man and Diaspora Boy“, online: <https://www.elivalley.com/comics/israel-man-and-diaspora-boy>, zuletzt aufgerufen am 29.03.2022.

## LITERATURVERZEICHNIS

Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner. Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1971

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2006

Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, University of Nebraska Press as a Jewish Publication Society Book, Lincoln (NE) 2013

Dan Diner, „Einführung“, in: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, J.-B. Metzler Verlag, Stuttgart 2011, Bd. 1

Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*. Verlag Allert de Lange, Amsterdam 1939

David Golumbia, *The Politics of Bitcoin. Software as Right-Wing Extremism*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 2016

Jean-Joseph Goux, *Symbolic Economies. After Marx and Freud*, Translated by Jennifer Curtiss Gage, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1990

Paul Hanebrink, *A Specter Haunting Europe. The Myth of Judeo-Bolshevism*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 2018

Donna V. Jones, *The Racial Discourses of Life Philosophy. Négritude, Vitalism, and Modernity*. Columbia University Press, New York 2010

Nick Land, Robin Mackay, Mark Fisher, *A Nick Land Reader: Selected Writings*, o.A., 2018

Ruthi Ofek, Amon Yariv (Hg.), *Philip Rantzer. Look Back in Anger*. The Open Museum, Tefen Industrial Park, and Gordon Gallery, Tel Aviv 2010

Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*. ça ira Verlag, Freiburg 2005

Matthias Richter, *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933), Studien zu Form und Funktion*, Wallstein Verlag Göttingen 1995

Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Kämpfe unserer Zeit*. Hoheneichen, München 1934

die röteln (Hg.), *Das Leben lebt nicht*, Verbrecher Verlag Berlin 2006

Gerhard Scheit, *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. ça ira Verlag Freiburg 1999

Jean Paul Sartre, *Überlegungen zur Judenfrage*, Rowohlt Verlag Hamburg, 1994

Arthur Schnitzler, *Professor Bernhards. Komödie in fünf Akten*, Reclam Verlag Stuttgart 2005

Zeev Sternhell, *Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini*, Hamburger Edition HIS Verlag, Hamburg 1999

Enzo Traverso, *Das Ende der jüdischen Moderne. Geschichte einer konservativen Wende*. LAIKA Verlag Hamburg 2017

Wolfgang Ullrich, *Feindbild werden. Ein Bericht*, Verlag Klaus Wagenbach Berlin 2020

Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, Jüdisches Museum Hohenems und Klartext Verlag, Hohenems 2005

## ARTIKEL UND INTERNETQUELLEN

Travis Diehl, „I Shit on Your Graves“, in: Contemporary Art Review L.A., 4. Juni 2019, <https://contemporaryartreview.la/i-shit-on-your-graves/>

Christine Dössel, „Der aseptische Schock“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18. Dezember 2016, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berliner-schaubuehne-der-aseptische-schock-1.3299762>

e-flux conversations, „Why is Nick Land still embraced by segments of the British art and theory scenes?“, <https://conversations.e-flux.com/t/why-is-nick-land-still-embraced-by-segments-of-the-british-art-and-theory-scenes/6329>

Frank Felsenstein, „Jews and Devils, Anti-semitic stereotypes of late medieval and renaissance England“, in: *Literature and Theology*, Vol. 4, No. 1 (March 1990), pp. 15-28

Adam Lehrer, „Art’s Moral Fetish“, *Caesura Magazine*, 28. Oktober 2020, <https://caesuramag.org/posts/arts-moral-fetish>

Sara Lipton, „The First Anti-Jewish Caricature?“, in: *The New York Review of Books*, 6. Juni 2016 (<https://www.nybooks.com/daily/2016/06/06/the-first-anti-jewish-caricature/>)

Gean Moreno, „Accelerationist Aesthetics“, *e-flux Journal*, Issue #46, Juni 2013, <https://www.e-flux.com/journal/46/60062/editorial-accelerationist-aesthetics/>

Emily Nathan, „The Semite, Smitten“, *Artnet.com*, 15.01.2012, [www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/jordan-wolfson-alex-zachary-peter-currie-1-27-12.asp](http://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/jordan-wolfson-alex-zachary-peter-currie-1-27-12.asp)

Santiago Sierra, „245m<sup>3</sup>“, *Synagoge Stommeln*, 12. März 2006, <http://www.synagoge-stommeln.de/index.php?n1=2&n2=1&Direction=131>

Barbara Spackman, *Mafarka and Son: Marinetti's Homophobic Economics*, in: MODERNISM/modernity, Volume 1, Number 3, September 1994, Johns Hopkins University Press

Keston Sutherland, „Free Speech and the Snowflake“, in: *Mute Magazine*, 1. April 2019, <https://www.metamute.org/editorial/articles/free-speech-snowflake>

Ana Teixeira Pinto, „Artwashing. NRx und die sogenannte alternative Rechte“, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 106 (Juni 2017), <https://www.textezurkunst.de/106/artwashing/>

Ana Teixeira Pinto, Kerstin Stakemeier, „Ein kurzes Glossar zum sozialen Sadismus“, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 116 (Dezember 2019), <https://www.textezurkunst.de/116/ein-kurzes-glossar-zum-sozialen-sadismus/>

O.D. Untermesh, „Is it ok to punch a Nazi (art gallery)?“, in: *Mute Magazine*, 16. Februar 2017, <https://www.metamute.org/editorial/articles/it-ok-to-punch-nazi-art-gallery>

Savvas Zanettou, Tristan Caulfield, Jeremy Blackburn, Emiliano De Cristofaro, Michael Sirivianos, Gianluca Stringhini, and Guillermo Suarez-Tangil, „On the Origins of Memes by Means of Fringe Web Communities“, 18th ACM Internet Measurement Conference (IMC 2018), <https://arxiv.org/pdf/1805.12512.pdf>

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Titel: Filmstill, 11:52, Jordan Wolfson, *Animation, masks*, 2011, digitale Animation, Farbe, Ton, 12:29 min, [https://www.ubu.com/film/wolfson\\_animation.html](https://www.ubu.com/film/wolfson_animation.html)

ABB. 1: „Max“ (Pseudonym): *„Lui: c'est extraordinaire, tout augment, Elle: mon Dieu, oui par toi mais“*, o.J., Aquarell, 36 x 27,5 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, Jüdisches Museum Hohenems und Klartext Verlag, Hohenems 2005, Kat. Nr. 348, S. 226

ABB. 2: P. Silex, *„Je sens bien, que mon devoir est de la remplacer...“*, o.J., Tuschezeichnung, aquarelliert, 29 x 21 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 344, S. 222

ABB. 3: Anonym, *Kämpfende Wölfe*, o.J., Postkarte, 14 x 9 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 172, S. 111

ABB. 4: *Le Roi de l'Or*, ca. 1900, Bronzeguss, 18 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 76, S. 65

ABB. 5: Ernst Juch, *Jude und Nixe am Ufer*, o.J., Öl/Lwd., 30 x 25,5 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 347, S. 225

ABB. 6: Gret Kalous-Scheffer, *Modeentwurfszeichnung „Partnerlook“*, ca. 1925, Bleistiftzeichnung, aquarelliert, 29,5 x 22,5 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 274, S. 172

ABB. 7: Librairie Antisémit, *Leur Patrie*, ca. 1900, Postkarte, 14 x 9 cm, Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, University of Nebraska Press as a Jewish Publication Society Book, Lincoln (NE) 2013, fig. 2-34, S. 63

ABB. 8: Anonym, *Naie Klaidel!*, 1903, Postkarte, 14 x 9 cm, Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, a.a.O., fig. 7-12, S. 171

ABB. 9: Anonym, *Jude beim Geldzählen*, ca. 1940, Postkarte, 9 x 14 cm, Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, a.a.O., fig. 7-33, S. 188

ABB. 10: Viktor Schramm, *Aus Halb-Asien*, 1894, Tuschfederzeichnung, 42 x 32 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 343, S. 221

ABB. 11: Fritz Schönpflug, *Jüdischer Kapitalist beim Lesen der „Arbeiter Zeitung“*, 1920, Federzeichnung, 18 x 20 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 339, S. 217

ABB. 12: Édouard Herzig, *Une bonne petite retouche*, o.J., Postkarte, 9 x 14 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, a.a.O., Kat. Nr. 269, S. 169

ABB. 13: P. Neri, *Avic ça, ti fir l'cuisina, ti fir l'mousica et tout ça qui ti vodra!*, ca. 1930, Postkarte, 9 x 14 cm, Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, a.a.O., fig. 2-13, S. 47

ABB. 14: P. Neri, *Grand magasin kif kif Paris!*, ca. 1930, Postkarte, 9 x 14 cm, Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, a.a.O., fig. 2-19, S. 52

- ABB. 15: Karl Elleder, *Immer oben hinaus*, 1896, Tuschezeichnung, 21 x 33,5 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. *Die Sammlung Finkelstein*, a.a.O., Kat. Nr. 319, S. 200
- ABB. 16: Theodor Masche, *Jüdisches Paar in den Bergen*, o.J., Tusche, Wasserfarben/Papier, 14 x 19 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. *Die Sammlung Finkelstein*, a.a.O., Kat. Nr. 354, S. 232
- ABB. 17: „BXF“, *Le Cameau*, ca. 1920, Postkarte, 14 x 9 cm, Salo Aizenberg, *Hatemail: Anti-Semitism on Picture Postcards*, a.a.O., fig. 4-13, S. 116
- ABB. 18: Carlos Latuff, *Celebrating 70 Years of Israel*, 20. April 2018, <https://twitter.com/LatuffCartoons/status/987350532829392896/photo/1>
- ABB. 19: o.N., *Israeli forces storm the courtyards of the al-Aqsa Mosque*, Al-Araby al-Jadeed (UK/Qatar), 8. Mai 2021, <https://www.adl.org/blog/antisemitic-cartoons-on-the-mideast-crisis>
- ABB. 20: o.N., *Escalation on the Days of Eid*, Al-Araby al-Jadeed (UK/Qatar), 15. Mai 2021, <https://www.adl.org/blog/antisemitic-cartoons-on-the-mideast-crisis>
- ABB. 21: Emil Hübl, *„Untauglich! Geh hin, mein Sohn, dein Glaube hat dir geholfen!“*, Bleistift- und Blaustiftzeichnung, 33 x 27 cm, Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. *Die Sammlung Finkelstein*, a.a.O., Kat. Nr. 305, S. 189
- ABB. 22: Philip Rantzer, *A Jew*, 2000, Ölpastellkreide/Papier, 37 x 26,5 cm, Ruthi Ofek, Amon Yariv (Hg.), *Philip Rantzer. Look Back in Anger*. The Open Museum, Tefen Industrial Park, and Gordon Gallery, Tel Aviv 2010, S. 143
- ABB. 23: Philip Rantzer, *Father*, 1973, Ton, 12 x 8 x 1 cm, Ruthi Ofek, Amon Yariv (Hg.), *Philip Rantzer. Look Back in Anger*. a.a.O., S. 142
- ABB. 24: Philip Rantzer, *Figure on a Car*, 2000, Mixed Media, Collage/Papier, 37 x 28 cm, <https://www.mutualart.com/Artwork/Figure-on-a-Car/341153AE14632E12>
- ABB. 25: Filmstill, 3:49, Jordan Wolfson, *Animation, masks*, 2011, digitale Animation, Farbe, Ton, 12:29 min, [https://www.ubu.com/film/wolfson\\_animation.html](https://www.ubu.com/film/wolfson_animation.html)
- ABB. 26: Nick Bougas/A. Wyatt Mann, *Happy Merchant*, <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/the-happy-merchant>
- ABB. 27: Jordan Wolfson, *Colored Sculpture*, 2016, Mixed Media, Maße variabel, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/may/03/jordan-wolfson-puppet-violence-colored-sculpture-tate-modern>
- ABB. 28: Mathieu Malouf, *Tankie Meme (Blacked)*, 2019, Mixed Media, o.M., <https://contemporaryartreview.la/i-shit-on-your-graves/>
- ABB. 29: Anonym, *George Soros/Tankie Meme*, <https://imgflip.com/i/4a46bb>
- ABB. 30: Mathieu Malouf, *Deep Fried Portrait of Jesse Helms*, 2019, Siebdruck, 101 x 152 cm, <https://contemporaryartreview.la/i-shit-on-your-graves/>
- ABB. 31: Mathieu Malouf, *Deep Fried Portrait of Jesse Helms*, 2019, Siebdruck, 101 x 152 cm, <https://contemporaryartreview.la/i-shit-on-your-graves/>
- ABB. 32: Mathieu Malouf, *Deep Fried Portrait of Jesse Helms*, 2019, Siebdruck, 152 x 101 cm, <https://contemporaryartreview.la/i-shit-on-your-graves/>

ABB. 33: Eli Valley, *Israel Man and Diaspora Boy*, 2008, Peter Beinart, Eli Valley, *Diaspora Boy. The Book*, OR Books, New York, 2017, S. 33

## ERKLÄRUNG zur Hausarbeit gemäß § 29 (Abs.6) LPO I

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Hausarbeit von mir selbstständig verfasst wurde und dass keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt wurden. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen sind, sind in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Diese Erklärung erstreckt sich auch auf etwa in der Arbeit enthaltene Zeichnungen, Kartenskizzen und bildliche Darstellungen.

München, 29.3.2022

---

Ort, Datum

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Richard Starr', written over a horizontal line.

Unterschrift

## ABBILDUNGEN



ABB. 1: „Max“ (Pseudonym): „Lui: c'est extraordinaire, tout augment, Elle: mon Dieu, oui par toi mais“, o.J., Aquarell, 36 x 27,5 cm



ABB.2: P. Silex, „Je sens bien, que mon devoir est de la remplacer...“, o.J., Tuschezeichnung, aquarelliert, 29 x 21 cm



ABB. 3: Anonym, *Kämpfende Wölfe*, o.J., Postkarte, 14 x 9 cm



ABB. 4: *Le Roi de l'Or*, ca. 1900, Bronzeguss, 18 cm



ABB. 5: Ernst Juch, *Jude und Nixe am Ufer*, o.J., Öl/Lwd., 30 x 25,5 cm



ABB. 6: Gret Kalous-Scheffer, *Modeentwurfszeichnung „Partnerlook“*, ca. 1925, Bleistiftzeichnung, aquarelliert, 29,5 x 22,5 cm

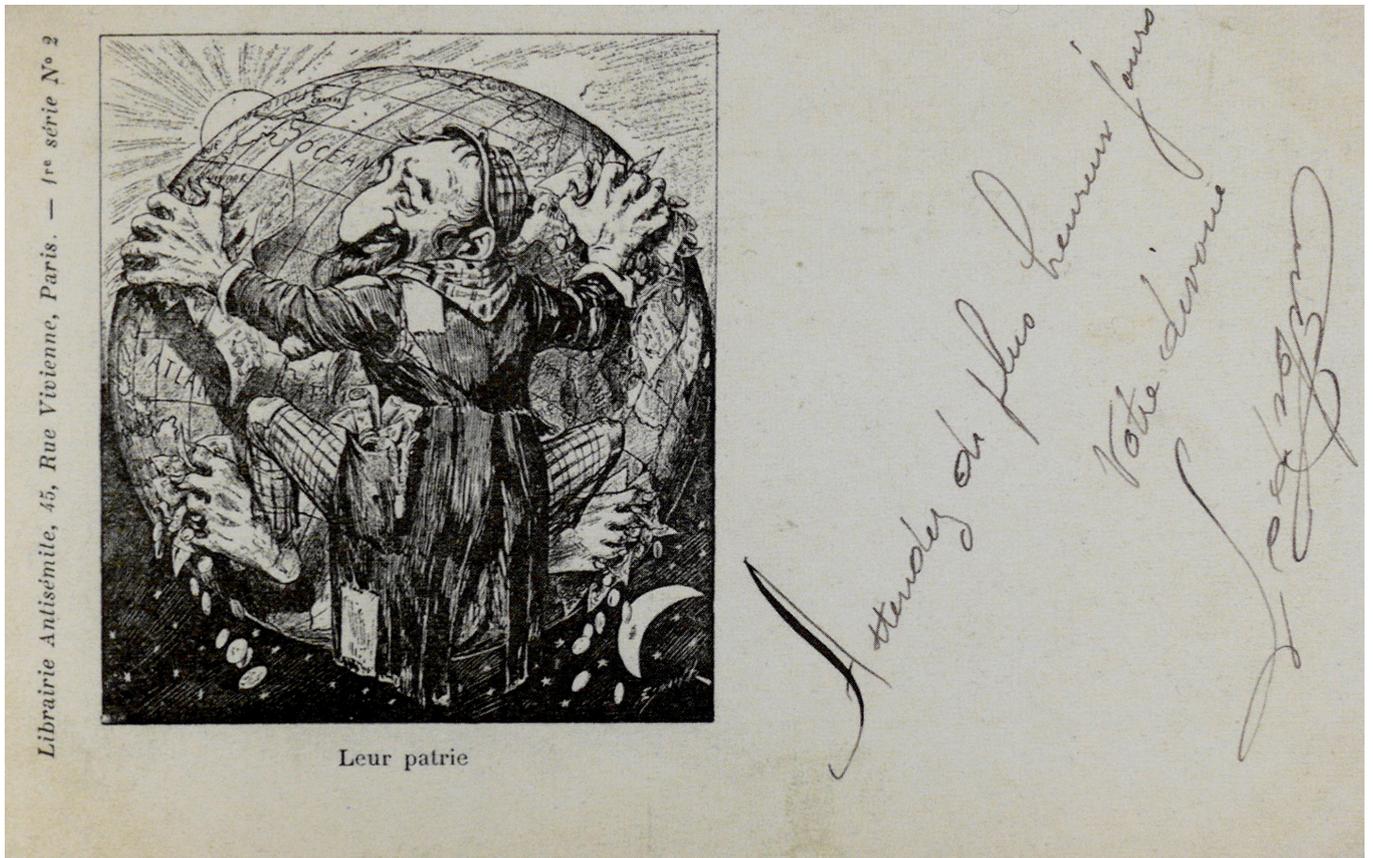


ABB. 7: Librairie Antisémite, Leur Patrie, ca. 1900, Postkarte, 14 x 9 cm

ABB. 8: Anonym, Naie Klaider!, 1903, Postkarte, 14 x 9 cm

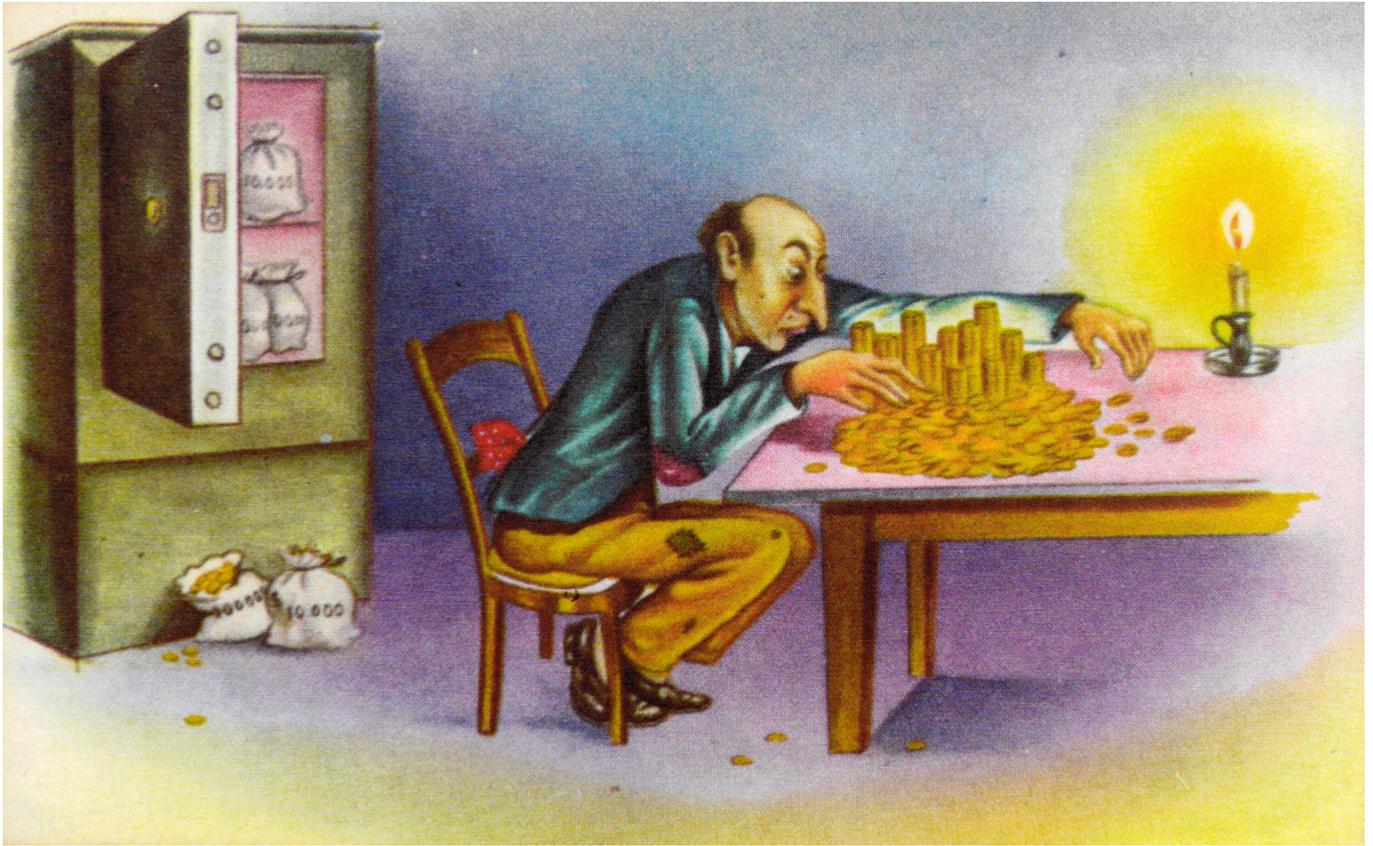


ABB. 9: Anonym, *Jude beim Geldzählen*, ca. 1940, Postkarte, 9 x 14 cm



ABB. 10: Viktor Schramm, *Aus Halb-Asien*, 1894, Tuschfederzeichnung, 42 x 32 cm

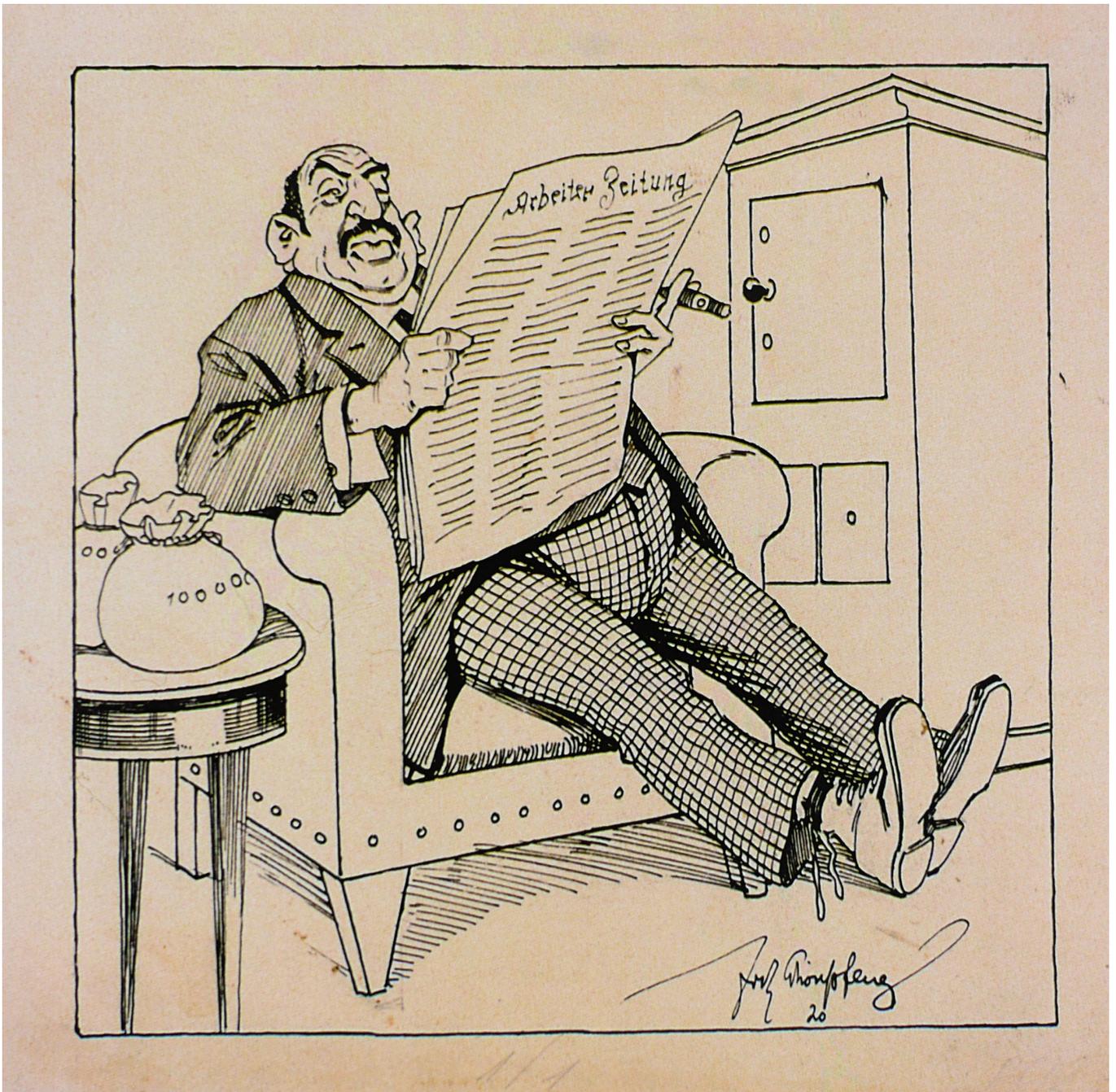


ABB. 11: Fritz Schönpflug, *Jüdischer Kapitalist beim Lesen der „Arbeiter Zeitung“*, 1920, Federzeichnung, 18 x 20 cm



ABB. 12: Édouard Herzig, *Une bonne petite retouche*, o.J., Postkarte, 9 x 14 cm

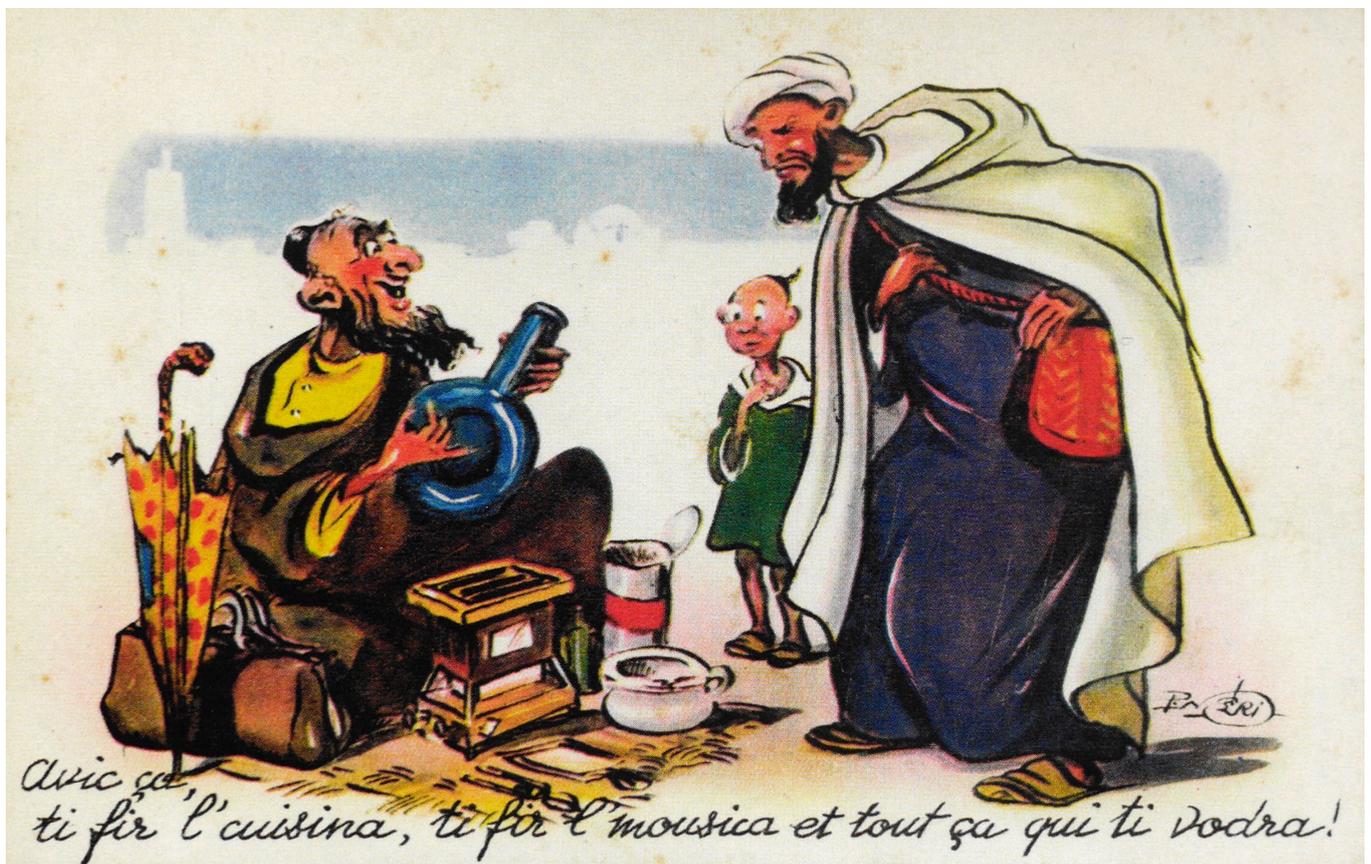


ABB. 13: P. Neri, *Avic ça, ti fir l'cuisina, ti fir l'mousica et tout ça qui ti vodra!*, ca. 1930, Postkarte, 9 x 14 cm

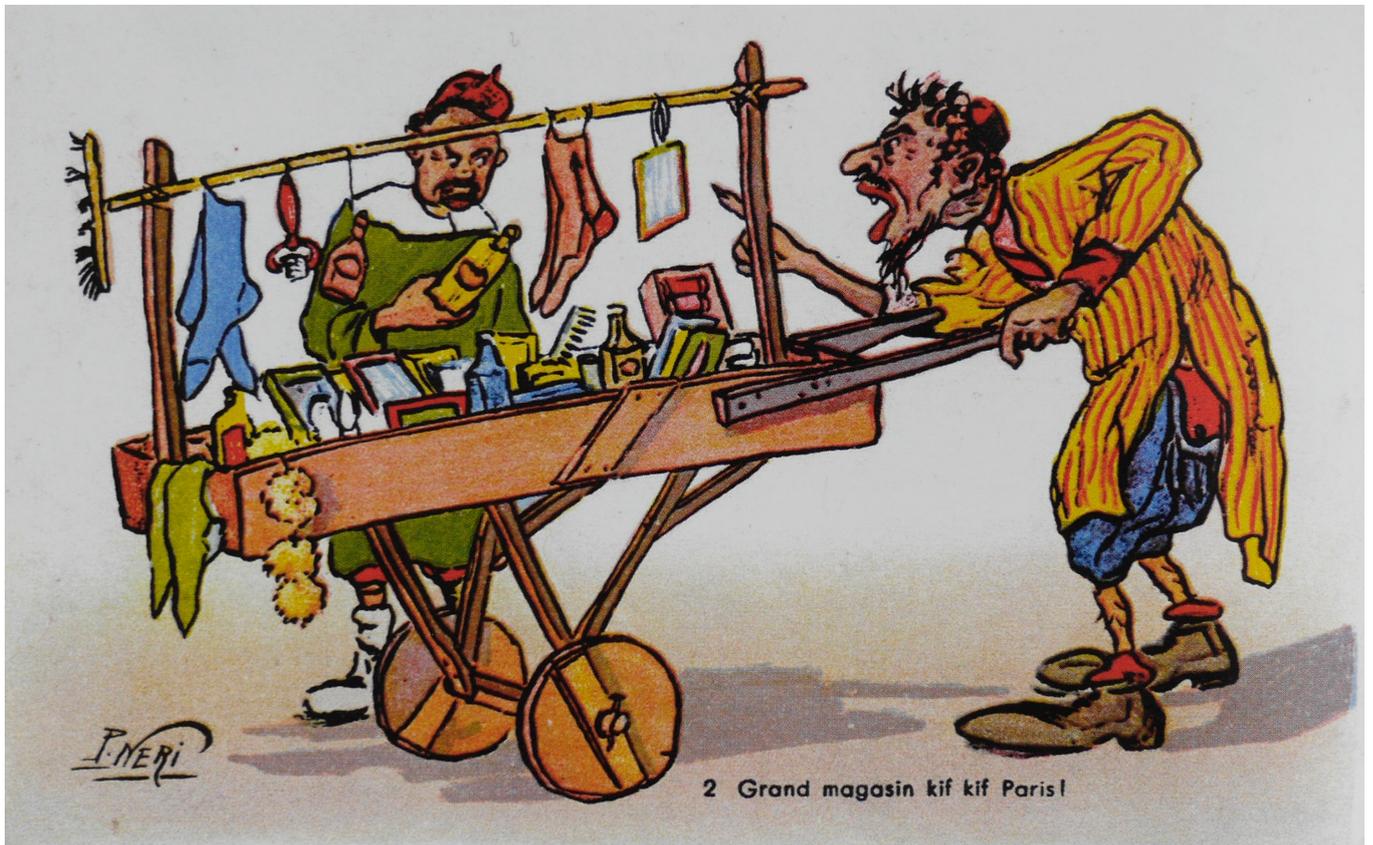


ABB. 14: P. Neri, *Grand magasin kif kif Paris!*, ca. 1930, Postkarte, 9 x 14 cm



ABB. 15: Karl Elleder, *Immer oben hinaus*, 1896, Tuschezeichnung, 21 x 33,5 cm



ABB. 16: Theodor Masche, *Jüdisches Paar in den Bergen*, o.J., Tusche, Wasserfarben/ Papier, 14 x 19 cm



ABB. 17: „BXF“, *Le Chameau*, ca. 1920, Postkarte, 14 x 9 cm



ABB. 18: Carlos Latuff, *Celebrating 70 Years of Israel*, 20. April 2018



ABB. 19: o.N., *Israeli forces storm the courtyards of the al-Aqsa Mosque*, Al-Araby al-Jadeed (UK/Qatar), 8. Mai 2021



ABB. 20: o.N., *Escalation on the Days of Eid*, Al-Araby al-Jadeed (UK/Qatar), 15. Mai 2021

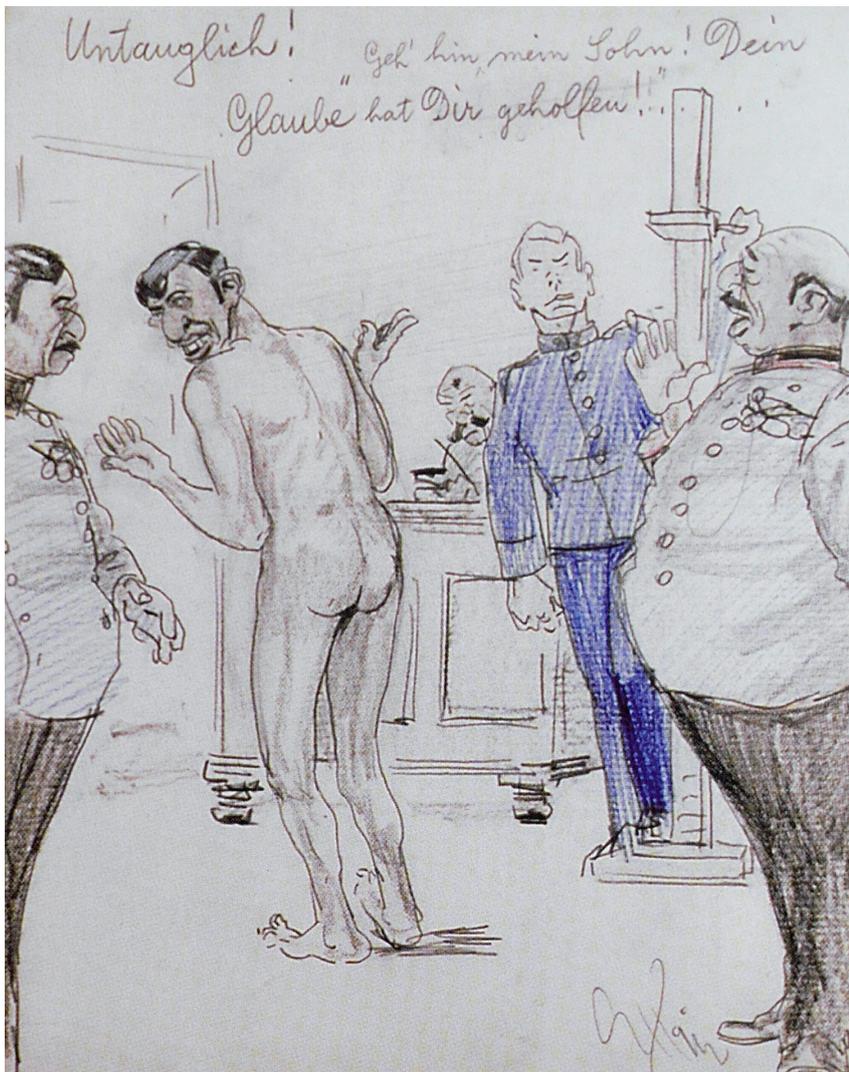


ABB. 21: Emil Hübl, „*Untauglich! Geh hin, mein Sohn, dein Glaube hat dir geholfen!*“, ca. 1917, Bleistift- und Blaustiftzeichnung, 33 x 27 cm

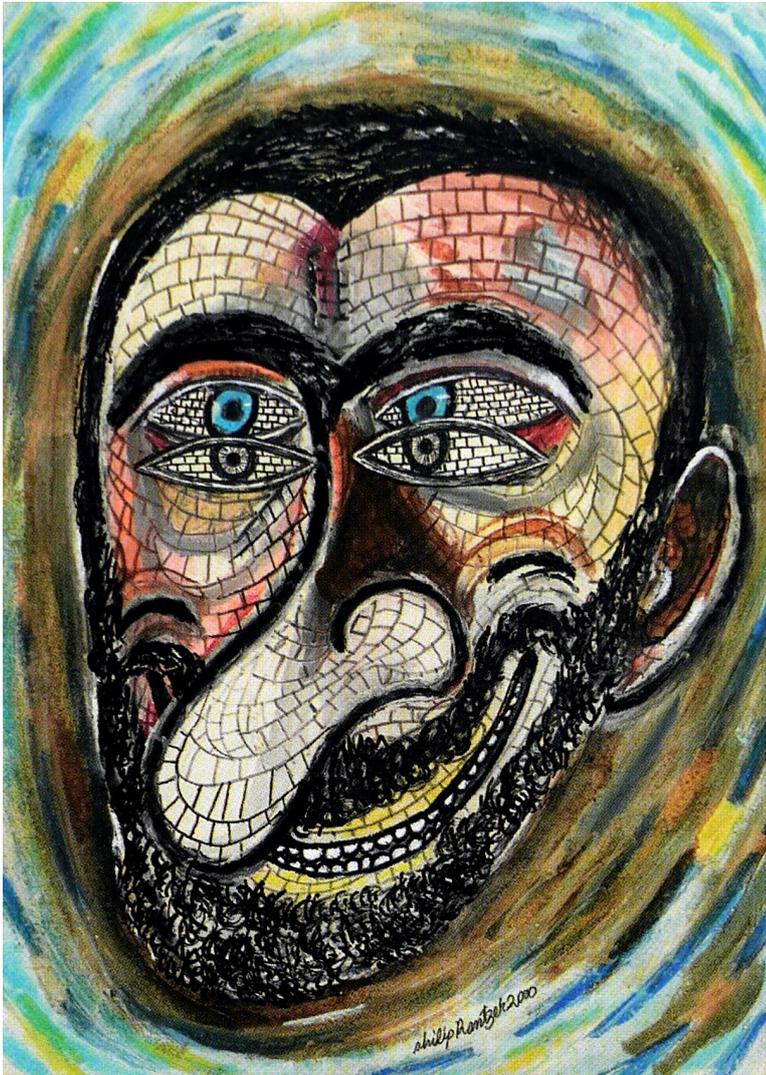


ABB. 22: Philip Rantzer, *A Jew*, 2000, Öl-  
pastellkreide/Papier, 37 x 26,5 cm



ABB. 23: Philip Rantzer, *Father*, 1973, Ton,  
12 x 8 x 1 cm



ABB. 24: Philip Rantzer, *Figure on a Car*, 2000, Mixed Media, Collage/Papier, 37 x 28 cm

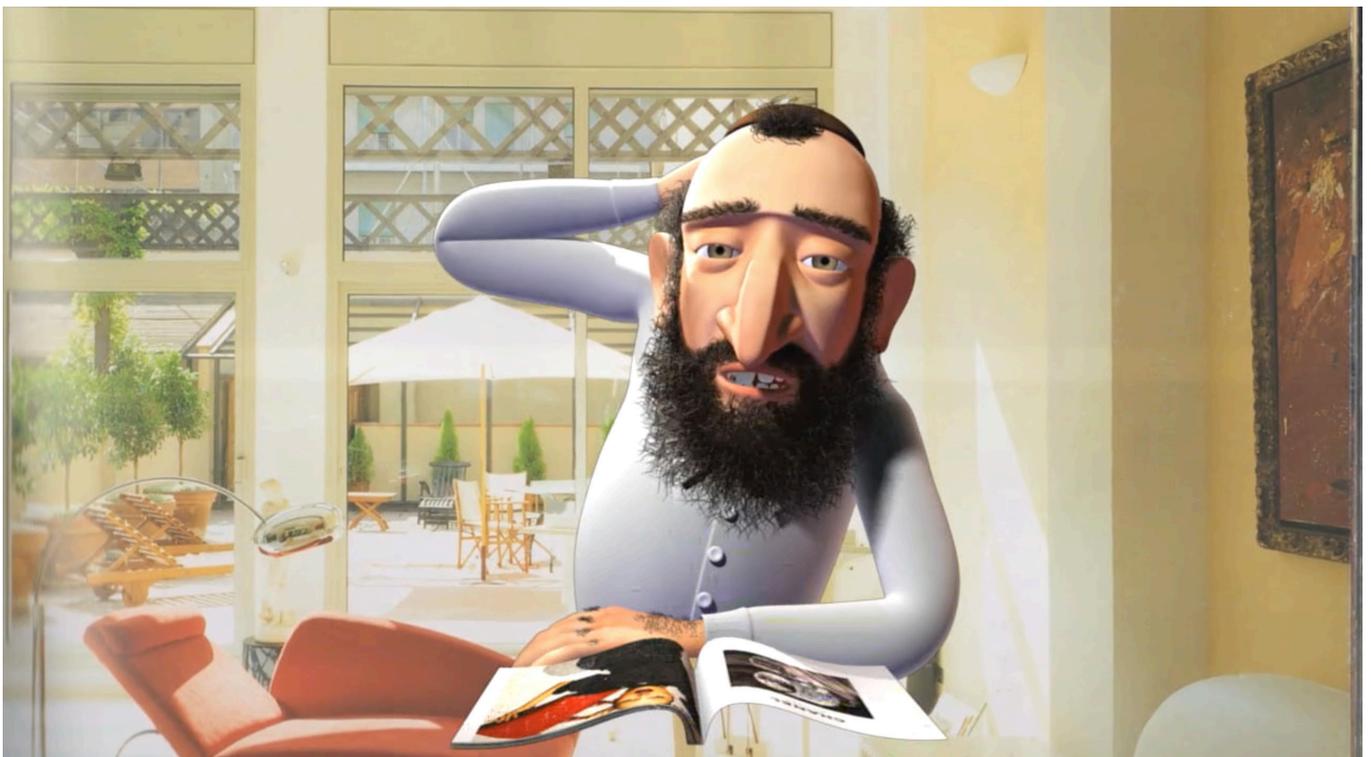


ABB. 25: Filmstill, 3:49, Jordan Wolfson, *Animation, masks*, 2011, digitale Animation, Farbe, Ton, 12:29 min

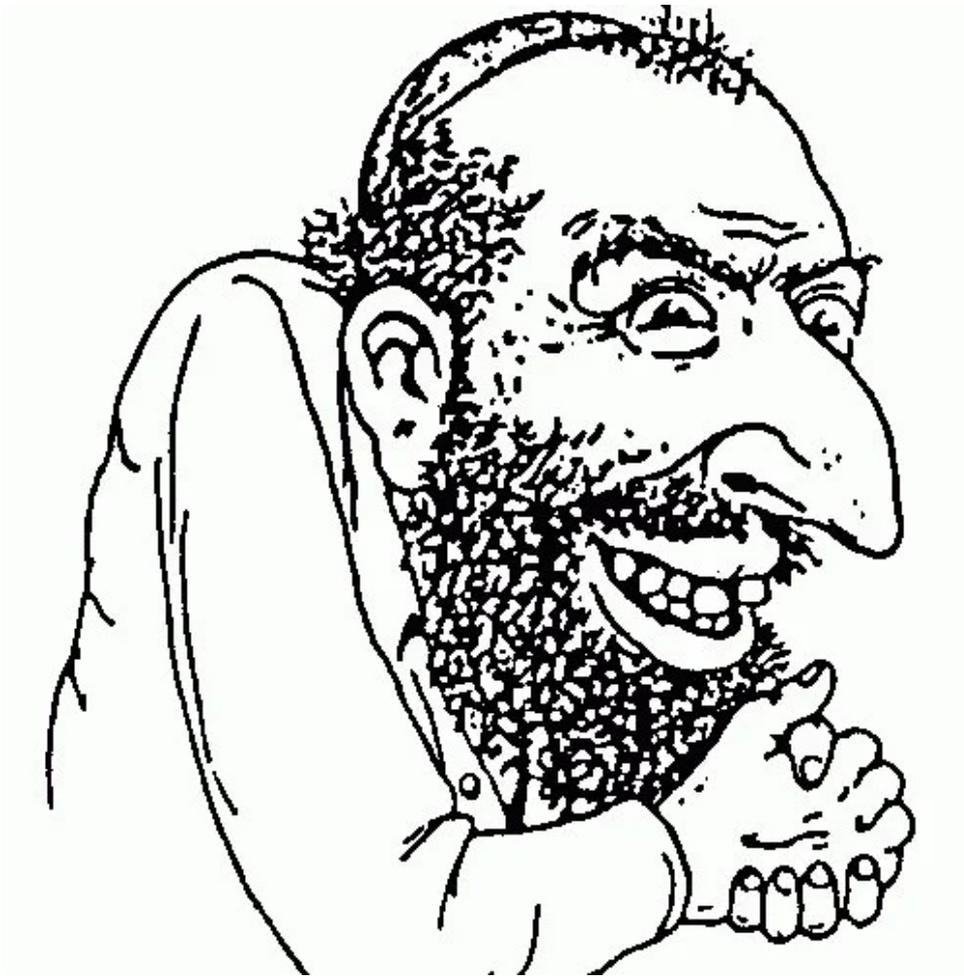


ABB. 26: Nick Bougas/A. Wyatt Mann, *Happy Merchant*, o.J.



ABB. 27: Jordan Wolfson, *Colored Sculpture*, 2016, Mixed Media, Maße variabel



ABB. 28: Mathieu Malouf, *Tankie Meme (Blacked)*, 2019, Mixed Media, o.M.



ABB. 29: Anonym, *George Soros/Tankie Meme*, o.J.



ABB. 30: Mathieu Malouf, *Deep Fried Portrait of Jesse Helms*, 2019, Siebdruck, 101 x 152 cm



ABB. 31: Mathieu Malouf, *Deep Fried Portrait of Jesse Helms*, 2019, Siebdruck, 101 x 152 cm



ABB. 32: Mathieu Malouf, *Deep Fried Portrait of Jesse Helms*, 2019, Siebdruck, 101 x 152 cm

1 SHEKEL  
OR  
\$75,000

No. 1

JEWISH MYTHOLOGY COMICS PRESENTS

APPROVED  
FOR  
ZIONIST  
EDUCATORS  
EVERYWHERE

# ISRAEL MAN AND DIASPORA BOY

REVEL IN THE EUPHORIA OF ZIONIST THOUGHT!  
MARVEL AT THE BIRTH OF THE NEW JEW!  
THRILL TO THE WORDS OF MAX NORDAU,  
A FOUNDER AND LEADER OF MODERN  
ZIONISM, WHO CALLED THE DIASPORA JEW  
"A CRIPPLE WITHIN, AND A COUNTERFEIT  
PERSON WITHOUT, SO THAT LIKE  
EVERYTHING UNREAL, HE IS  
RIDICULOUS AND HATEFUL TO ALL MEN  
OF HIGH STANDARDS!"

MY ENTIRE  
EXISTENCE IS A  
**USELESS WASTE,**  
ISRAEL MAN!

HAVE NO FEAR,  
DIASPORA BOY! I AM  
HERE TO **REPLACE YOU!**

>Gasp<  
<Wheeze<

Eli Valley 2008