



# Studienabschlussarbeiten

Sozialwissenschaftliche Fakultät

Roemer, Carla:

Zwischen Autonomie und Emanzipation: Aktuelle Kontroversen um Kunstwerke in Deutschland

## **Masterarbeit, Wintersemester 2025**

Gutachter\*in: Schmincke, Imke

Sozialwissenschaftliche Fakultät  
Institut für Soziologie  
Master Soziologie

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.125887>

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Die ausgewählten Debatten</b> .....	<b>3</b>
2.1. <i>Avenidas</i> von Eugen Gomringer.....	5
2.2. <i>Ziegeln****</i> von Georg Herold.....	7
2.3. <i>People's Justice</i> von Taring Padi.....	8
2.4. Die Vergleichbarkeit der Debatten .....	11
<b>3. Theoretische Grundlagen und Perspektiven</b> .....	<b>12</b>
3.1. Kunstsoziologische Grundlagen.....	13
3.2. Sozio-historische Perspektive auf Kunst.....	16
3.2.1. Autonomie der Kunst .....	17
3.2.2. Kunstfreiheit.....	21
3.2.3. Kunstkritik.....	23
3.3. Macht- und diskriminierungskritische Perspektive.....	26
3.4. Konflikttheoretische Perspektive .....	29
<b>4. Methodik: Die Wissenssoziologische Diskursanalyse</b> .....	<b>32</b>
4.1. Grundlegende theoretische Erläuterungen .....	33
4.2. Sampling: Die Auswahl des Datenmaterials .....	35
4.3. Wissenssoziologische Rekonstruktionsperspektiven .....	39
4.4. Analytisches Vorgehen anlehnend an die Grounded Theory.....	41
<b>5. Analyseergebnisse</b> .....	<b>43</b>
5.1. Die Phänomenstruktur der Debatte um <i>Avenidas</i> .....	43
5.2. Die Phänomenstruktur der Debatte um <i>Ziegeln****</i> .....	53
5.3. Die Phänomenstruktur der Debatte um <i>People's Justice</i> .....	61
5.4. Darstellung und Vergleich der zentralen Deutungsmuster .....	74
<b>6. Diskussion der Analyseergebnisse</b> .....	<b>83</b>
<b>7. Fazit</b> .....	<b>88</b>

<b>Quellen- und Literaturverzeichnis .....</b>	<b>90</b>
<b>Tabellenverzeichnis .....</b>	<b>99</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>99</b>
<b>Materialverzeichnis .....</b>	<b>100</b>

# 1. Einleitung

Von ‚Staatsaffäre‘ über ‚Kulturkampf‘ bis hin zur ‚Diktatur des Zeigbaren‘ – all das sind Diagnosen zu Kunstkontroversen der letzten Jahre in Deutschland. Sie sorgten nicht nur im Kunstfeld, sondern auch in der journalistischen Berichterstattung für erhebliches Aufsehen. Aus soziologischer Perspektive sind diese Debatten besonders aufschlussreich, da sie Einblicke in die gesellschaftliche Aushandlung darüber gewähren, was Kunst darf, wo ihre Grenzen liegen und wer darüber bestimmt. In der vorliegenden Masterarbeit werden daher aktuelle Kontroversen um Kunstwerke in Deutschland untersucht, mit besonderem Fokus darauf, wie die Debatten geführt werden, welche Themen verhandelt werden und welches Wissen über Kunst in den Auseinandersetzungen aktualisiert wird. Drei Fallbeispiele stehen im Mittelpunkt: Erstens, die Debatte um das Gedicht *Avenidas* (1953) von Eugen Gomringer, das ab 2011 großflächig an der Außenfassade der Alice-Solomon-Hochschule Berlin angebracht war. Nach Kritik der dortigen Studierendenvertretung, die das Gedicht u.a. in eine patriarchale Tradition einordnete, wurde es von der Fassade entfernt. Zweitens, die Debatte um das Bild *Ziegeln*<sup>\*\*\*\*1</sup> (1981) von Georg Herold, das 2020-2021 im Städel Museum in Frankfurt ausgestellt wurde. Die Ausstellung des Werks stieß auf Kritik, nicht nur wegen des rassistischen Titels, sondern auch aufgrund der stereotypen und gewaltvollen Darstellung eines Schwarzen<sup>2</sup> Mannes, der mit Ziegeln beworfen wird - an der Ausstellung wurde trotz Kritik festgehalten. Drittens, die Debatte um *People's Justice* (2002), ein meterhohes figuratives Banner des indonesischen Kunstkollektivs Taring Padi, welches auf der documenta fifteen 2022 in Kassel ausgestellt war. Aufgrund antisemitischer Bildsprache und weitreichender Kritik an der Ausstellung des Kunstwerks wurde es zunächst verhüllt und kurz darauf abgebaut.

Die Berichterstattung zu diesen Debatten wurde mithilfe der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (WDA) nach Reiner Keller analysiert, mit dem Ziel, die zugrundeliegende Wissensbestände und Wirklichkeitsvorstellungen zu Kunst in den Argumentationen der Auseinandersetzungen herauszuarbeiten. Die Forschungsfragen sind bewusst sehr offen formuliert, um eine induktive Ausrichtung<sup>3</sup> meines Forschungsvorhabens zu ermöglichen. Sie lauten wie

---

<sup>1</sup> Im Originaltitel und in der Ausstellung des Bildes wurde das N-Wort ausgeschrieben.

<sup>2</sup> Anschließend an Hornscheidt und Nduka-Agwu schreibe ich Schwarz groß und *weiß* kursiv, um zu kennzeichnen, dass Schwarz und *weiß* durch Rassismus konstruierte Positionierungen sind, die Hand in Hand mit asymmetrischen gesellschaftlichen Machtverhältnissen gehen (Hornscheidt/Nduka-Agwu 2013: 32f.).

<sup>3</sup> Eine induktive Ausrichtung meint hier, dass nicht etwa im Vorhinein festgelegte Hypothesen mit den Daten überprüft werden, sondern Erkenntnisse aus dem Material heraus gewonnen werden sollen. Das Forschungsinteresse und die ausgewählten Theorien rahmen dabei die Analyse und Interpretation der Daten. Eine induktive

folgt: „Wie werden aktuelle Kontroversen um Kunstwerke in journalistischer Berichterstattung in Deutschland geführt und was wird dabei verhandelt? Welche Wissensbestände über Kunst und Kunstfreiheit leiten die Debatten an?“<sup>4</sup>.

Relevant ist das Forschungsprojekt vor allem deshalb, weil in den Debatten das Kunstfeld zum Austragungsort gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen insbesondere um Diskriminierung wird. Im Fokus der Debatten stehen Sexismus (*Avenidas*), Rassismus (*Ziegelh\*\*\*\**) und Antisemitismus (*People's Justice*). Die von Kritiker\*innen benannten diskriminierenden Aspekte der Kunstwerke machen streitbar, was gegenwärtig künstlerisch zeigen und sagbar sein soll. Die Auseinandersetzungen verdeutlichen, wie Kunst von Machtstrukturen durchzogen ist und wie diese Machtstrukturen durch Kritik an den (Repräsentations-)Verhältnissen herausgefordert werden können. Die Kritik an den Repräsentationsverhältnissen in der Kunst lässt sich auch als Versuch verstehen, emanzipative Ziele zu verfolgen und das Gleichheitsversprechens der Moderne einzulösen. Dieses Phänomen ist auch in anderen Feldern zu beobachten, etwa wenn Kritik an den Repräsentationsverhältnissen in Politik und Wissenschaft geübt wird. Besonders im Feld der Kunst ist jedoch, dass emanzipative Kritik einer dominierenden Idee einer autonomen Kunst und einer weitreichenden Kunstfreiheit gegenübersteht. In den Kontroversen wird also auch immer die Bedeutung, Reichweite und Grenze von Kunst, künstlerischer Autonomie und Kunstfreiheit ausgehandelt. Dabei ist in den Debatten ein dem Kunstfeld spezifisches Spannungsverhältnis zwischen Emanzipation und Autonomie zu beobachten, worauf auch der Titel der Arbeit verweist. Die Analyse mehrerer Kontroversen eröffnet die Möglichkeit dieses Spannungsverhältnis anhand von fallübergreifenden Deutungsmustern der Debatten, sowie konkurrierenden Wissensbeständen zu Kunst zu beleuchten.

Um das hier nur knapp skizzierte Spannungsverhältnis zwischen emanzipativer Kritik und dem Leitbild einer autonomen, freien Kunst zu untersuchen, werden in der vorliegenden Mas-

---

Ausrichtung meint nicht, dass keinerlei deduktive Momente in der Auswertung gegeben sind. So sind die Analyseschritte der Grounded Theory und somit auch der WDA in Teilen auch als deduktiv zu verstehen (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 196ff.).

<sup>4</sup> Die Forschungsfragen haben sich im Verlauf des Forschungsprozesses leicht verändert: Zum einen wurde die Frage durch den Aspekt „in journalistischer Berichterstattung“ präzisiert. Zuvor war anstelle dessen das Wort „medial“, was jedoch nicht kenntlich macht, dass es sich um journalistische und nicht etwa soziale Medien handelt. Eine dritte Frage wurde im Verlauf gestrichen, nämlich: „Welche Rolle spielt die Kunstfreiheit in den Auseinandersetzungen?“. Diese Frage sah ich als nicht unbedingt notwendig an, da sie bereits implizit durch die erste und zweite Frage abgedeckt wird. Außerdem wollte ich vermeiden, mich zu sehr auf die Kunstfreiheit als Konzept zu beschränken, um noch andere Kunst beschreibende Aspekte wie etwa die Autonomie der Kunst im Blick zu behalten. Die Forschungsfragen waren von Anfang an als vorläufig anzusehen, um solchen Anpassungen und Spezifizierungen im Forschungsprozess, insbesondere durch Erkenntnisse im Erhebungs- und Auswertungsprozess, Raum zu geben.

terarbeit zunächst die Rahmenbedingungen der drei untersuchten Debatten erörtert (Kap. 2), um die Kontroversen zu kontextualisieren und so eine Grundlage für die theoretische Ausrichtung sowie die Präsentation der Analyseergebnisse zu schaffen. Dabei wird auf bestehende wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit den Fällen verwiesen und die Auswahl der Fälle, insbesondere im Hinblick auf ihre Vergleichbarkeit, reflektiert. Kapitel 3 widmet sich zentralen theoretischen Grundlagen und Perspektiven: Nach einer Einführung in wesentliche Ansätze der Kunstsoziologie (Kap. 3.1.) werden mit einer sozio-historische Perspektive die historisch gewachsenen Verständnisse und Bedeutungsveränderungen von Kunst, Kunstautonomie, Kunstfreiheit und Kunstkritik skizziert (Kap. 3.2.). Da die Kritik an den Kunstwerken nicht auf einer formal-ästhetischen Ebene zu verorten ist, sondern primär als Kritik an den in den Werken dargestellten Macht- und Repräsentationsverhältnissen zu verstehen ist, wird in Kapitel 3.3. eine macht- und diskriminierungskritische Perspektive eröffnet. Den Abschluss des Theoriekapitels bildet eine konflikttheoretische Perspektive, die es ermöglicht, die Debatten als Konflikte einzuordnen und in ihren Entstehungsbedingungen und Dynamiken zu beleuchten (Kap. 3.4.). In dem darauffolgenden Kapitel wird die methodische Ausrichtung der Arbeit spezifiziert (Kap. 4). Dabei werden Grundlagen der WDA (Kap. 4.1.), der konkrete Auswahlprozess des Analysematerials (Kap. 4.2.), die inhaltliche Ausrichtung der WDA durch Rekonstruktionsperspektiven (Kap. 4.3.) sowie das Vorgehen nach den Prinzipien der Grounded Theory (Kap. 4.4.) dargestellt. Kapitel 5 präsentiert die Ergebnisse der Diskursanalyse. Hier stehen die Phänomenstruktur der Debatten und die Deutungsmuster, die den inhaltlichen Ausführungen zugrunde liegen, im Fokus, die als wissenssoziologische Rekonstruktionsperspektiven die Analyse strukturierten. Die Analyseergebnisse werden anschließend im Kontext der theoretischen Perspektiven diskutiert (Kap. 6). Den Abschluss der Arbeit bildet das Fazit (Kap. 7), das die Untersuchung zusammenfasst und einen Ausblick auf mögliche zukünftige Forschungsprojekte gibt, die an diese Studie anknüpfen könnten.

## 2. Die ausgewählten Debatten

Mein Forschungsinteresse an Kontroversen in der Kunstwelt als Schauplatz gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen und Verhandlungen über Wissen zu Kunst, Kunstautonomie und Kunstfreiheit, führte zunächst zu einer umfassenden Recherche und Sammlung von Debatten der letzten Jahre. So gibt es eine Reihe an Debatten um die Trennung von Kunst und Künstler\*innen, wie etwa die Kontroverse um den Maler Chuck Close, dessen Ausstellung 2017 in der National Gallery of Art in Washington aufgrund von Missbrauchsvorwürfe abgesagt wurde, sowie der Fall des Schauspielers Kevin Spacey, der im selben Jahr nach ähnlichen

Vorwürfen aus einem bereits abgedrehten Film herausgeschnitten wurde. Eine weitere Reihe von Debatten zielt auf die Grenzen der Kunstfreiheit im Hinblick auf humoristische Darstellungen ab: Prominente Beispiele aus Deutschland sind Böhmermanns Schmähdgedicht aus dem Jahr 2016, die Ausladung von Lisa Eckhart von einem Hamburger Literaturfestival 2020, weil sie in ihrem Programm rassistische und antisemitische Klischees bediene, sowie, jüngst, die Pausierung einer Sat-1-Sendung von Luke Mockridge aufgrund ableistischer Aussagen zu den Paralympics. Ein weiterer Schwerpunkt vieler Kontroversen liegt auf Fragen der Repräsentation. So entstand 2016 eine Debatte um die Ausstellung des Bildes *Open Casket* von Dana Schutz, in der infrage gestellt wurde, ob und wie eine *weiße* Künstlerin Schwarzes Leid darstellen dürfe. Ähnliche Diskussionen gab es um die Skulptur *Scaffold* von Sam Durant, die der Künstler 2016 nach Kritik dem Volk der Dakota übereignete und der Verbrennung des Werks zustimmte. Andere Auseinandersetzungen haben eine feministische Perspektive. Etwa fragten bereits 1989 die Guerrilla Girls bezüglich der Sujets von Bildern in Ausstellungen, ob Frauen nackt sein müssten, um im Museum sichtbar zu sein. In dieser Tradition gab es 2017 eine Petition gegen die Ausstellung des Bilds *Thérèse rêvant* von Balthus im Metropolitan Museum of Art New York, sowie eine Performance in der Manchester Art Gallery 2018, in der das Bild *Hylas and the Nymphs* von William Waterhouse abgehängt wurde.

Diese Auflistung könnte erweitert werden und soll zweierlei verdeutlichen: Zum einen die Aktualität und Verbreitung solcher Kontroversen, zum anderen die Gründe für die Fallauswahl meines Forschungsvorhabens. Die Untersuchung nicht einer, sondern mehrerer Debatten ermöglicht es, fallübergreifende Deutungsmuster und kollektive Wissensverhältnisse zu rekonstruieren, was das Ziel meines Vorhabens ist. Die Untersuchung der Kontroversen kann fokussierter erfolgen, wenn man sich auf Debatten in einem Land konzentriert. Beispielsweise ist der US-amerikanische Diskurs womöglich ein anderer als der deutsche Diskurs, u.a. wegen anderer historischer Entwicklungen und anderer rechtlicher Definitionen von Kunstfreiheit. Meine Präferenz lag deshalb auf jüngeren Kontroversen in Deutschland. Die ausgewählten Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* haben neben ihrer Örtlichkeit und zeitlichen Aktualität weitere Gemeinsamkeiten, die für eine gemeinsame analytische Betrachtung sprechen. Diese Gemeinsamkeiten werden neben relevanten Unterschieden kapitelabschließend aufgezeigt, sowie hinsichtlich ihrer Vergleichbarkeit reflektiert.

Zunächst werden jedoch die Rahmenbedingungen der einzelnen Kunstwerke und ihrer Kontroversen vorgestellt, sowie jeweils vorhandene wissenschaftliche Auseinandersetzungen knapp skizziert werden. Vorab sollen bereits erste übergreifende Beobachtungen zu der wissenschaftlichen Beachtung der Debatten geteilt werden: Bemerkenswert ist, dass die Beiträge aus

unterschiedlichen Disziplinen stammen, von den Geisteswissenschaften über Sozialwissenschaften hin zur Rechtswissenschaft. Abgesehen davon, dass die Anzahl sozialwissenschaftlicher Beiträge gering ist, bleibt die Benennung der Fälle in den meisten Texten illustrativ und beispielhaft. Nur selten erfolgt eine systematische Analyse der Äußerungen beteiligter Akteur\*innen, des Materials zu den Kunstwerken und Ausstellungskontexten, von Social-Media-Beiträgen oder journalistischer Berichterstattung, insbesondere unter Anwendung von Methoden der qualitativen Sozialforschung. Ein vergleichbares Vorhaben wie das vorliegende, bei dem allgemein mehrere Kontroversen um Kunstwerke in Deutschland bzw. spezifisch die Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* vergleichend mit qualitativ-empirischen Methoden der Sozialforschung analysiert werden, ist mir nicht bekannt.

## 2.1. *Avenidas* von Eugen Gomringer

Die Debatte, die zeitlich am weitesten zurückliegt, thematisiert das Gedicht *Avenidas* des bolivianisch-schweizerischen Dichters Eugen Gomringer. Das Gedicht, welches Gomringer bereits 1953 schrieb, wurde 2011 großflächig an eine Außenfassade der Alice-Solomon-Hochschule (ASH) angebracht, nachdem der Dichter im selben Jahr mit dem Poetik Preis der Hochschule ausgezeichnet wurde (ASH, o.D.). Das auf Spanisch verfasste Gedicht hat folgenden Wortlaut (der im Folgenden zur besseren Verständlichkeit auf der rechten Seite auf Deutsch übersetzt wurde):

avenidas	Alleen
avenidas y flores	Alleen und Blumen
flores	Blumen
flores y mujeres	Blumen und Frauen
avenidas	Alleen
avenidas y mujeres	Alleen und Frauen
avenidas y flores y mujeres y un admirador	Alleen und Blumen und Frauen und ein Bewunderer

Laut der Stabstelle für Hochschulkommunikation der ASH gab es bereits seit 2011 kritische Rückfragen von Studierenden, warum genau dieses Gedicht als repräsentativ für die Hochschule ausgewählt wurde (ASH, o.D.). 2016 wurde von Vertreter\*innen des Allgemeinen Studierenden Ausschusses ein offener Brief mit Bitte um Stellungnahme zum Gedicht an das Rektorat (AStA 2016) adressiert. Darin heißt es u.a., das „Gedicht reproduziert nicht nur eine klassische patriarchale Kunsttradition, in der Frauen\* ausschließlich die schönen Musen sind,

die männliche Künstler zu kreativen Taten inspirieren, es erinnert zudem unangenehm an sexuelle Belästigung, der Frauen\* alltäglich ausgesetzt sind.“ (AStA 2016: 1). Sie bitten deshalb um eine Stellungnahme, die die Auswahl des Gedichts begründet, sowie eine „Thematisierung einer Gedichts-Entfernung/-ersetzung im Akademischen Senat“ (ebd.: 2). Die Hochschulleitung entschied sich aus diesem Grund im Sommer 2017 dazu, ein partizipatives Verfahren zur (Neu-)Gestaltung der Fassade durchzuführen (ASH, o.D.). Daraufhin wurde das Gedicht, die Kritik der Studierendenschaft und die Reaktion der Hochschulleitung medial kontrovers diskutiert, wie es auch der ausführliche, von der Stabstelle für Hochschulkommunikation zusammengestellte, Pressespiegel zur Fassadendebatte zeigt (ebd.). Als Ergebnis des partizipativen Prozesses der Hochschule wurde das großflächige Gedicht 2018 von der Fassade entfernt und ein Gedicht von Barbara Köhler angebracht, die auch eine Preisträgerin des Alice Solomon Poetik Preises ist (ebd.).

Die wissenschaftliche Beurteilung der Debatte über *Avenidas* ist vielfältig: Der Soziologe Thomas Loer (2018) untersucht das Gedicht und seine örtliche (Um-)Rahmung mithilfe von Methoden der Objektiven Hermeneutik. Er argumentiert, dass die spezifische Rezeptionssituation zu den „Fehldeutungen des Gedichts als sexistisch“ führe (ebd.: 216). Auch Hanno Rauterberg sieht die Kritik des Gedichts problematisch. Er interpretiert die Kritik als eine von mehreren „neuen Kulturkämpfen“, in denen persönliche Empfindungen gegen die Kunstfreiheit eingesetzt werde (Rauterberg 2019: 96f.). Der Verfassungsrechtler Bodo Pieroth (2021: 27ff.) steht Rauterbergs Diagnosen eines neuen Kulturkampfes kritisch gegenüber und erkennt keine Verletzungen der verfassungsrechtlichen Kunstfreiheit. Die Kunstfreiheit erscheine ihm eher als „ein rhetorisches Kampfmittel, wenn eine Rechtsverletzung behauptet wird, die nicht besteht“ (ebd.: 39) und als Möglichkeit eine in der Kritik diagnostizierte ‚political correctness‘ oder ‚cancel culture‘ zu bekämpfen. Die Philologin Jana Maria Weiß (2019) untersucht die journalistische Berichterstattung der Debatte um *Avenidas* mithilfe eines diskursanalytischen Verfahrens, das sich auf die affektive Dimension von Diskursen konzentriert. Sie kommt – anders als Rauterberg - dabei zu dem Schluss, dass nicht nur die Studierenden in ihrer Kritik des Gedichts zu einer ‚Affektgemeinschaft‘ zusammenwachsen würden, sondern dass diskursiv artikulierte Gefühle ebenso für Befürworter\*innen des Gedichts gemeinschaftsbildend seien (ebd.: 12). Den Studierenden werde dabei jedoch eine übertriebene, unangebrachte Emotionalität zugeschrieben. Ulrike Hemberger (2019), die bis 2018 an der ASH als Professorin für Soziale Kulturarbeit und Medienpädagogik gearbeitet hat, kritisiert aufbauend auf einer Rekonstruktion der hochschulinternen Diskussion und einer Analyse journalistischer Berichterstattung die skandalisierende und komplexitätsreduzierende Berichterstat-

tung, in der die Kritik der Studierenden und die Reaktion der Hochschulleitung argumentativ verzerrt dargestellt und abgewertet wurde. Neben frauenverachtenden Aussagen beobachtet sie außerdem den Vorwurf der ‚political correctness‘ und der Zensur als konservativ und rechtsgerichtet genutzte Kampfbegriffe.<sup>5</sup>

## 2.2. *Ziegelstein* von Georg Herold

Die zweite Debatte um ein Kunstwerk, die im Rahmen der Masterarbeit untersucht wird, begann im Mai 2020 mit der Ausstellung „Zurück in die Gegenwart – Neue Perspektiven, neue Werke – die Sammlung von 1945 bis heute“ im Städel Museum Frankfurt. Dort wurde das Bild *Ziegelstein* ausgestellt, das der deutsche Künstler Georg Herold 1981 im Stil der figurativen Malerei malte (Städel Museum, o.D.). In der digitalen Sammlung des Museums wird das Werk wie folgt beschrieben: „Eine aggressive Meute attackiert einen Schwarzen mit einem Ziegelstein. Die Ampel scheint Grünes Licht für den Angriff zu geben.“ (ebd.). Auch der „offenkundig rassistische Titel“ wird dabei thematisiert (ebd.). Eine Ausstellungsbesucherin kritisierte das Bild im Juni 2020 für seinen rassistischen Inhalt auf Instagram und schließt mit folgender Aufforderung: „Ich würde empfehlen das Werk schleunigst abzuhängen, und wenn das zu sehr wehtut, wenigstens zu thematisieren, dass es sich hier um offen rassistische Kunst handelt, die in einer kunsthistorischen Tradition verankert ist.“ (Instagram-Post zitiert nach Naß 2020: o.S.). Daraufhin entstand eine öffentliche, mediale Debatte über die Ausstellung des Werks, die –bezüglich der journalistischen Berichterstattung – zentral für die vorliegende Arbeit ist. Das Städel Museum hielt trotz der Kritik an der Ausstellung des Bildes fest und verweist darauf, dass das Kunstwerk als „antirassistisches Werk“ (Städel Museum, o.D.) zu verstehen sei. In dem Text zum Werk des Museums werden dennoch auch vom Städel folgende Fragen gestellt: „[W]as darf Kunst und wo hört ihre Freiheit auf?“, „Ist die künstlerische Darstellung von Gewalt moralisch vertretbar? Oder verletzt die Reproduktion des Grauens die Opfer erneut?“ (ebd.). Außerdem nennen das Städel „Titel wie Werk [...] eine Zumutung“, sowie „eine Herausforderung [...] für das Ausstellen von Kunst“ (ebd.).

Die Debatte um *Ziegelstein* hat kaum wissenschaftliche Beachtung gefunden, doch die wenigen (illustrativen) Auseinandersetzungen zeigen unterschiedliche Perspektiven: Obwohl die Kunstsoziologin Charlotte Hüser (2023) die gesellschaftliche Auseinandersetzung über Kunstwerke, die etwa Rassismus behandelt, begrüßt, sieht sie die Kritik an *Ziegelstein* kri-

---

<sup>5</sup> Weitere wissenschaftliche Auseinandersetzungen, die die Debatte eher knapp beispielhaft und illustrativ nutzen, sind etwa Frindte (2024: 179ff.), Benthien (2021), sowie Gerok-Reiter/ Robert (2022).

tisch. Nach ihr dürfen aktivistische Werthaltungen nicht dazu führen, „dass plötzlich Werke, nur weil wir sie heute anders ‘lesen‘ in einer Weise attackiert werden, die im Ergebnis als Zensur gesehen werden“ (ebd.: 144) und in die Nähe autoritärer Praktiken rücke. In einer ähnlichen Argumentation sieht der Germanist Henning Marmulla (2022) Kritik an Kunstwerken und Forderungen nach Abhängungen als legitime demokratische Prozesse. Gleichzeitig warnt er vor einer Cancel Culture als „neuen Kulturkampf“ (ebd.: 171), die durch ein Klima des Drucks Kulturvermittler\*innen zum „einknicken“ bringe (ebd.: 174). Die Kritik an *Ziegeln*\*\*\*\* sei problematisch, da subjektive Gefühle nicht dazu dienen dürfen, die Meinungs- und Kunstfreiheit infrage zu stellen (ebd.: 178). Eine gegenteilige Position vertritt die Kunstwissenschaftlerin Mira Anneli Naß (2020: o.S.). Sie versteht die Kritik an der Ausstellung von Kunstwerken wie *Ziegeln*\*\*\*\* als einen aktivistisch und emanzipatorisch informierten Impuls für eine Debatte über strukturelle Diskriminierung und – im besten Fall – für eine diesbezügliche gesellschaftliche Sensibilisierung. Sie kritisiert Argumentationen, die der Kritik „Cancel Culture“ und ein „Zensurbegehren“ vorwerfen und beobachtet insbesondere bei nationalkonservativen oder rechtsextremen Positionen eine unbegründete und reaktionäre Verteidigungshaltung der Freiheit der Kunst. Ebenfalls aus einer kunstwissenschaftlichen und -historischen Perspektive üben Doğtaş et al. (2022) Kritik an rassifizierenden und diskriminierenden Titeln von Kunstwerken, unter anderem an *Ziegeln*\*\*\*\*. Sie skizzieren praxisorientierte Ansätze für Museen auf diskriminierende Repräsentationen ihrer Bestände zu reagieren und diese nicht weiter zu reproduzieren, wie Möglichkeiten der Titelkontextualisierung, Titelverfremdung, Titeländerung.

### 2.3. *People's Justice* von Taring Padi

Die dritte ausgewählte Debatte bezieht sich auf ein etwa 8x12 Meter großes wimmelbildartiges Banner namens *People's Justice*, das von dem indonesischen Kunstkollektiv Taring Padi 2002 gemalt und 2022 im Rahmen der ‚documenta fifteen‘ in Kassel ausgestellt wurde. Die Documenta ist neben der Biennale in Venedig eine der bedeutendsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, die seit 1955 alle 5 Jahre für 100 Tage in Kassel stattfindet (Documenta a, o.D.). Zwei Tage nach der Eröffnung der Documenta im Juni 2022 wurde das Banner von Taring Padi für seine antisemitische Bildsprache kritisiert (Documenta b, o.D.). In dem Bild setzt sich die Gruppe mit der 32-jährigen Militärdiktatur Suhartos in Indonesien auseinander, insbesondere mit dem Mord an mehr als 500.000 Menschen in Indonesien 1965/ 1966 (documenta fifteen 2022b). Neben einer Vielzahl weiterer Figuren ist ein Mann in Anzug zu sehen, der mit roten Augen und spitzen Zähnen, einer angedeuteten Locke an der Schläfe, Zigarre

rauchend und einen Hut mit SS-Rune tragend dargestellt ist. Außerdem sieht man einen Soldaten, der ein Halstuch mit Davidstern trägt, eine Schweinsnase hat und einen Helm mit der Aufschrift „Mossad“ trägt, was der Name des israelischen Auslandsgeheimdienst ist. Das Kollektiv Taring Padi entschuldigte sich in einem Statement für die „entstandenen Verletzungen“ und wies auf eine „im politischen Kontext Indonesiens verbreitete Symbolik“ hin (documenta fifteen 2022a). Das Kunstwerk wurde aufgrund antisemitischen Bildsprache und der Kritik daran zunächst verhüllt und dann abgebaut. Die Kritik an dem Werk gliedert sich in weitere Antisemitismus-Vorwürfe bezüglich der documenta fifteen ein, beginnend mit der Kritik an einer vermuteten BDS-Nähe<sup>6</sup> einiger eingeladenen Künstler\*innen im Januar 2022 (documenta b, o.D.) hin zu der Kritik an weiteren Kunstwerken, die von antisemitischer Zeichensprache gekennzeichnet seien. Aus diesen Gründen trat im Laufe der Kontroverse die Generaldirektorin der documenta zurück und es wurde eine fachwissenschaftliche Beratung einberufen (ebd.). Die Kontroverse zog nicht nur eine hohe mediale, sondern auch politische Aufmerksamkeit auf sich und wurde etwa im Kulturausschuss des Bundestags im Februar 2023 diskutiert (BT Protokoll-Nr. 20/27).

Im Abschlussbericht des Gremiums zur fachwissenschaftlichen Begleitung der Documenta (Deitelhoff et al. 2023) wird historisch begründet, warum die Figur mit Fangzähnen, Schläfenlocken, Anzug und Hut mit SS-Runen offenkundig antisemitisch sei und sich aus den Tropen des Juden als Nazi und des Juden als Kapitalisten zusammensetze. Die Figur des Soldaten deutet das Gremium wegen des ‚Mossad‘-Helms und des Halstuchs mit Davidstern als antizionistisch, durch die Schweineschnauze jedoch auch als antisemitisch. Das Gremium stellt fest, „dass unter den Mitgliedern von Taring Padi antisemitische/antizionistische Ansichten ebenso vorhanden sind wie solche, die das Judentum würdigen – obwohl erstere in ihren Werken häufiger zum Ausdruck kommen“ (ebd.: 47). Auf einer allgemeineren Ebene kritisieren sie außerdem die zögerlichen, passiven und abwehrenden Reaktionen der Verantwortlichen der Documenta auf die Kritik antisemitischer Werke und schlagen Maßnahmen für die zukünftige Organisation der documenta vor. Der Rechtswissenschaftler Christoph Möller (2023), der ebenfalls Teil des Gremiums ist, erarbeitete im Auftrag des Bundesministeriums für Kultur und Medien ein Rechtsgutachten, das sich anlässlich der documenta fifteen mit den grundrechtlichen Grenzen und Schutzgebieten im Zusammenhang mit der Kunstfreiheit auseinandersetzt. Auch im Falle diskriminierender Aspekte eines Werks werde dieses im Rahmen der Kunstfreiheit und der Verhältnismäßigkeit vor staatlichen Eingriffen geschützt. Aus recht-

---

<sup>6</sup> BDS ist eine Kampagne, die den Staat Israel durch umfassenden Boykott unter Druck setzen und so eine Änderung der israelischen Palästina-Politik herbeiführen möchte. BDS steht für „Boycott, Divestment and Sanctions“.

licher Sicht hält er eine staatliche Vorab-Kontrolle von künstlerischen Programmen ausgeschlossen, auch bei staatlicher Kunstförderung. Der Staat könne jedoch informell eingreifen, etwa durch Stellungnahmen und Kontextualisierungen der Werke.

Über das einberufene Gremium hinaus hat die Debatte um den Antisemitismus-Skandal auf der Documenta sowohl national als auch international hohe wissenschaftliche Beachtung erhalten. Etwa argumentiert der Staatsrechtswissenschaftler Hans-Jürgen Papier (2023), warum auf der Documenta keine Anzeichen einer Einschränkung der Kunstfreiheit gegeben und die Probleme nicht auf einer rechtlichen, sondern politischen Ebene zu verorten seien: Die Verhüllung und Entfernung des Bildes seien aufgrund von berechtigtem politischem Druck, jedoch nicht auf rechtlicher Ebene aufgrund eines staatlichen Verbots oder Eingriffs entstanden.

Wissenschaftliche Problemdiagnosen der documenta fifteen sind vielfältig: Genannt werden Verantwortungsdiffusion, schwerwiegende Dysfunktionen der Organisation der Documenta, mangelnde Kulturreflexion und fehlender interkulturellen Dialog (Bertrand-Hoettcke/Kettner 2022), sowie fehlender transdisziplinärer kulturpolitischer Austausch und eine Auseinandersetzung, die geprägt sei von reduzierenden Dichotomien, wie Antisemitismus/ Rassismus, jüdisch/postkolonial und einem Freund/Feind-Schema (Heinicke/Crückeberg 2024). Alle drei Spannweiten lassen sich auch in weiterer wissenschaftlicher Literatur erkennen: Von manchen Forschenden wird ein naives postkoloniales Verständnis als eine Ursache der Verdeckung, Verharmlosung oder gar Rechtfertigung antisemitischer Aspekte im Kulturbetrieb ausgemacht wird (bspw. Nowotny 2023). Von anderen wird aus einer postkolonialen Perspektive argumentiert, dass in der Debatte die historischen kolonialen Verflechtungen Europas und Indonesiens außer Acht gelassen werde (etwa wie Antisemitismus maßgeblich über die niederländische Kolonialmacht nach Indonesien importiert wurde) und dass eurozentrische, exkludierende Narrative die Künstlergruppe Taring Padi als Repräsentanten des ‚Globalen Südens‘ als Fremdkörper, Sündenbock und Feindbild, als das antisemitische ‚Andere‘ konstruiere (Duindam 2024; Moses 2023). Häufig wird eine fehlende Beachtung der journalistischen Berichterstattung von dem Thema des Kunstwerks (den Massenmorden in Indonesien 1965/66), anderen (nicht antisemitischen) Aspekten des Bilds, seinen historischen und kulturellen Rahmenbedingungen und dem künstlerischen Selbstverständnis von Taring Padi kritisiert (bspw. Bertrand-Hoettcke/Kettner 2022; Duindam 2024). Für den Kunsthistoriker Diers ging durch diese isolierte Betrachtung der „historische und ikonografische Kontext zwangsläufig verloren“ (Diers 2023: 202). Obwohl er es für richtig halte auf die antisemitischen Motive aufmerksam zu machen, stellt er mit Verweis auf die Kunstfreiheit und der Nähe zu einem

„Bilderverbot“ und zu „Zensur“ die Verhüllung und Entfernung des Werks, sowie den Einfluss von Politik und Staat auf die Documenta stark infrage (ebd.: 196).

## 2.4. Die Vergleichbarkeit der Debatten

Für das Erkenntnisinteresse der Untersuchung gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen im Kunstfeld eignen sich die Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice*, neben ihrem Geschehen in den letzten Jahren in Deutschland, besonders daher gut, da es sich bei allen drei Fällen um Kritik an den Kunstwerken handelt (und nicht primär an der Person der Künstler\*innen). Darüber hinaus kann die Kritik der Werke in allen Fällen als emanzipatorisch verstanden werden, denn sie richtet sich gegen diskriminierende gesellschaftliche Strukturen, die in den Kunstwerken auf die ein oder andere Weise dargestellt sind. Gemeinsam ist den Debatten außerdem, dass die Kunstwerke erst Jahrzehnte nach ihrer Produktion (trotz vorheriger Ausstellungen/ Distributionen) kontrovers diskutiert wurden: Zwischen Produktion und Entzündung der Debatte lagen im Fall *Avenidas* 64 Jahre, im Fall *Ziegeln*\*\*\*\* 39 Jahre und im Fall *People's Justice* 20 Jahre. Die grobe Struktur der Kontroversen ist daher ähnlich: Nach der Erstellung der Werke wurden sie (mehrfach) ausgestellt, bis es an einem Ausstellungsort in den letzten Jahren zu Kritik an den Macht- und Repräsentationsverhältnissen der Darstellung aufgrund diskriminierender Aspekte der Kunstwerke kommt. Daraufhin entsteht ein Konflikt, bei dem – wie ich zeigen werden – auf einer diskursiven Ebene über die Legitimation und Delegitimation der Kunstwerke, ihrer Ausstellung und ihrer Kritik bzw. Befürwortung gestritten wird.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten sind die ausgewählten Debatten in vieler Hinsicht verschieden: Die Höhepunkte der Debatten lagen in einem Zeitraum von fünf Jahren zu unterschiedlichen Zeitpunkten (2017, 2020, 2022). Die Ausstellungskontexte sind heterogen: von einer Ausstellung im öffentlichen Raum an einer Hochschulfassade, über ein etabliertes Museum bis hin zu einem bedeutenden Kunst-Event. Auch die Art der Kunstwerke ist verschieden: In einem Fall handelt es sich um ein Gedicht, in den anderen beiden Fällen um gemalte, figurative Bilder. Inhaltlich bezieht sich die Debatten einmal auf sexistische, einmal auf rassistische und einmal auf antisemitische Eigenschaften der Werke. Die mediale Resonanz variierte ebenfalls: Während *Avenidas* und *People's Justice* massive mediale Öffentlichkeit erhielten, fiel die Aufmerksamkeit um die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* deutlich geringer aus. Zudem waren die Reaktionen auf die Kritik verschieden: Die Kontroversen um *Avenidas* und *People's Justice* führten zur Entfernung der Werke, während das Frankfurter Städel Museum an der Ausstellung von *Ziegeln*\*\*\*\* festhielt. Auch die journalistische Berichterstattung fällt unterschiedlich aus, wie

im Ergebnisteil verdeutlicht wird: Während die Kritik der Studierenden an *Avenidas* und die Entfernung des Gedichts von der Hochschulfassade vor allem auf Unverständnis stießen, häufig begleitet von einer Diagnose der Gefährdung der Kunst und Kunstfreiheit, wurde die Entfernung von *People's Justice* weitläufig gefordert. Sie galt als der einzig angemessene Umgang mit der antisemitischen Bildsprache des Werks, die oftmals (mehr oder minder explizit) als Überschreitung der Möglichkeiten der Kunstfreiheit angesehen wurde. In der Debatte um das Gemälde von Georg Herold hingegen findet sich eine etwas ausgewogenere Darstellung: Zwar gibt es mehr Artikel, die sich für die Ausstellung des Werks aussprechen, dennoch wird auch Kritik daran ausführlich thematisiert, was die Auseinandersetzung ausgeglichener erscheinen lässt.

Diese Unterschiede wurden bei der Auswertung und der Kontextualisierung der Ergebnisse berücksichtigt. Es sei jedoch betont, dass eine Analyse, die sich nur auf einen einzelnen Fall konzentrieren würde, die Debatten vermutlich nuancierter darstellen könnte. Dies gilt insbesondere für die Debatte um *People's Justice*, die in einen größeren Kontext von Antisemitismus auf der Documenta eingebettet war und daher eine deutlich größere Komplexität aufweist als die Debatten zu *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*, die sich allein um die spezifischen Kunstwerke drehen. Trotz dieser Einschränkung argumentiere ich, dass die oben geschilderten Gemeinsamkeiten der Fälle eine gewisse Vergleichbarkeit ermöglichen und vor allem, dass gerade die Verschiedenheit der Fälle Einblicke in fallübergreifende Dimensionen der Phänomene und in konkurrierende gesellschaftliche Wissensvorräte zu Kunst, Kunstautonomie und Kunstfreiheit bieten kann. Zudem ist das Forschungsprojekt nicht als das Vorhaben eines strengen Vergleichs, sondern als Untersuchung zu verstehen, bei der über drei Debatten hinweg analysiert wird, wie – und ggf. wie unterschiedlich – über Kunst(werke), ihre Grenzen und gesellschaftlichen Implikationen gesprochen wird.

### 3. Theoretische Grundlagen und Perspektiven

Im folgenden Kapitel sollen theoretische Grundlagen und Perspektiven für die Forschungsarbeit vorgestellt werden, beginnend mit einer knappen Einführung in kunstsoziologischen Grundlagen, die als theoretische Einordnungs- und Anschlussmöglichkeiten für die Analyseergebnisse und ihre Diskussion dienen sollen.

### 3.1. Kunstsoziologische Grundlagen

Die Kunstsoziologie beschäftigt sich mit dem Wechselverhältnis von Kunst und Gesellschaft (Danko 2014: 16). Ihre gegenseitige Beeinflussung zeigt sich etwa in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlich relevanten Themen in Kunstwerken sowie in den sozialen Normen und Konventionen, die den Gebrauch, die Wertschätzung und die Bedeutung von Kunst prägen (Hieber 2018: 1). Kunstsoziologisch relevant sind insbesondere die Ebenen der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst, ihre kunst- und kulturpolitischen Bedingungen, ebenso wie eine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk selbst (Danko 2014: 16f., 111f.). Für die Formulierung eines Interessenschwerpunktes werden diese Aspekte häufig analytisch voneinander getrennt. In der empirischen Untersuchung zeigt sich jedoch meist eine wechselseitige Einflussnahme der Aspekte (ebd.: 107). Interessant ist, dass der soziologische Gegenstandsbe- reich und auch Verweise in der Literatur meist im Kollektivsingular ‚Kunst‘ anstelle der Pluralform ‚Künste‘ bzw. ‚Soziologie der Künste‘ erscheint. Dies verweist auf ein scheinbar allen Künsten gemeinsames Prinzip (Kösser 2017: 70) und auf einen modernen Begriff der Kunst, da – wie im folgenden Unterkapitel ausgeführt wird – erst mit dem 18. und 19. Jahr- hundert verschiedene Künste wie Malerei, Literatur und Musik als eine mehr oder minder einheitlichen Sphäre der Kunst verstanden wurden (Klinger 2014: 7). Diese moderne Sphäre der Kunst wird theoretisch unterschiedlich gefasst, in der Kunstsoziologie haben sich jedoch besonders drei Perspektiven durchgesetzt (Danko 2014: 10, 94; Kastner 2016: 127): Während Niklas Luhmann den Gegenstand Kunst als Kunstsystem versteht, bevorzugt Howard S. Becker den Begriff der Kunstwelten und Pierre Bourdieu den Begriff des Kunstfelds, um die Sphäre der Kunst zu beschreiben.

Luhmann gebraucht den Begriff des Kunstsystems, das für ihn als Subsystem in einer funkti- onal differenzierten Gesellschaft eigenständig und unabhängig von anderen Subsystemen ist. Allein das Kunstsystem (und nicht etwa das Rechts-, Politik-, oder Wirtschaftssystem) ent- scheidet, ob etwas als Kunst verstanden wird oder nicht (Danko 2014: 75f.). Wie im nachfol- genden Unterkapitel ausgeführt wird, hat sich diese Autonomie des Kunstsystems erst im 18. Jahrhundert mit der Moderne ausgebildet, als Kirche und feudaler Hof nicht mehr maßgeblich die Regeln für Kunst durch ihre Aufträge bestimmten (Luhmann 2008a: 279). Im systemtheo- retischen Interesse Luhmanns liegt vor allem, wie sich das Kunstsystem selbstreferentiell und autonom, im Sinne der sogenannten Autopoiesis selbst erhält. Kunstwerke sind der zentrale Kern des Kunstsystems, da es sich nur erhalten kann, wenn beständig neue Kunstwerke ent- stehen (Danko 2014: 79; Karstein/Zahner 2017: 24). Produktion, Distribution und Rezeption

von Kunstwerken sind gesellschaftlich, weil Kunst von Luhmann als Kommunikation verstanden wird, die weitere daran anschließende Kommunikationen im Kunstsystem erzeugen will (Danko 2014: 78f.). Kunst der Moderne ist für Luhmann außerdem hochgradig reflexiv durch seine Fähigkeit der Beobachtung zweiter Ordnung: nämlich durch eine „Kunst, [die] die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet“ (Luhmann 2008b: 239), was auch mit dem Wissen um eigene Beobachtungs- und Verständnislücken einhergeht (ebd.: 245; Danko 2014: 83f.). Die Realität kann also nicht einfach imitiert und abgebildet werden. Kunst baut deshalb durch die Unterscheidung von Realität und Fiktion, Abstand zur Realität auf, macht diese so als kontingent erkennbar und eröffnet Alternativen zu ihr (Luhmann 2008b: 209, 236; Danko 2014: 84f.).

Becker nutzt den Begriff der Kunstwelten, um aus einer mikrosoziologischen, interaktionistischen Perspektive zu beschreiben, wie eine Kunstwelt durch die Beteiligung verschiedener Personen an einem Kunstwerk entsteht (Becker 1997: 24f.). Neben Künstler\*in ist es auch unterstützendes Personal, wie etwa Instrumentenbauer\*innen, Kostümbilder\*innen, Lektor\*innen, Kurator\*innen, und das Publikum das an der Kooperation der Produktion, Distribution und Rezeption eines Kunstwerks beteiligt ist (ebd.: 25). Ein Kunstwerk ist dabei immer nur als vorläufiges Ergebnis von kollektivem Handeln zu verstehen (Danko 2014: 73). Becker interessiert, wie diese Akteure zusammenarbeiten und auf welchen Konventionen dies beruht (Becker 1997: 24, 30). Interessant ist dabei außerdem, dass Becker im Gegensatz zu Luhmann und Bourdieu seinen Kunst-beschreibenden auch Begriff im Plural verwendet – als *Kunstwelten*. Im Sinne seines mikrosoziologischen und auf einzelne Akteure fokussierten Blicks sind die kollektiven Handlungen pro Kunstwerk als eine Kunstwelt neben anderen Kunstwelten zu betrachten, in denen anderen Konventionen herrschen mögen (Danko 2014: 92). Becker wird in der deutschen Kunstsoziologie weniger breit rezipiert als Luhmann und Bourdieu (ebd.: 72).

Im Folgenden werde ich jedoch Bourdieus Begriff des Kunstfeldes verwenden. Mit dieser Begrifflichkeit nimmt Bourdieu vor allem die Machtverhältnisse des Kunstfeldes in den Blick (Bourdieu 1999: 342), wobei diese Machtverhältnisse die Ebenen der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst beständig beeinflussen. Das Feld ist dabei zu verstehen „als die Summe menschlicher Beziehungen [...], in denen die Akteure der Kunst zu einem konkreten historischen Zeitpunkt an einem Ort zueinander und zu dem, was sie herstellen, stehen“ (Siegmond 2017: 88). Aus Bourdieus kritischer und strukturalistischer Perspektive zielen die Aktivitäten der Beteiligten im Feld auf den Erhalt oder die Transformation der dort herrschenden Machtverhältnisse (Karstein/Zahner 2017: 26). Die soziale Position von Ak-

teur\*innen im Kunstfeld – und damit auch die offenen und verdeckten Ungleichheitsverhältnisse – wird maßgeblich durch die Verteilung von (ökonomischem, kulturellem, sozialem und symbolischem) Kapital geprägt (Bourdieu 1999: 341f., 365; Karstein/Zahner 2017: 26; Danko 2014: 44). Dabei spiegelt sich die soziale Herkunft sowie der in der Sozialisation eingeübte, gelernte und verinnerlichte Umgang mit Kunst im sogenannten Habitus wider, also etwa durch eine spezifische Betrachtungsweise von Kunst und einem ausgewählten Kunstgeschmack (Bourdieu 1974: 164, 167; Schwietring 2010: 233; Danko 2014: 47). Klassenlagen erwirken daher auch im Kunstfeld Momente der sozialen Distinktion, insbesondere wenn der Genuss ‚hochkultureller Kunst‘ als natürlicher, angeborener Geschmack erscheint, gebildete Klassen durch ihren Habitus eine scheinbare selbstverständliche Befähigung zur Auseinandersetzung mit Kunst vermitteln und so eine dominierende Position im Feld besetzen können (Bourdieu 1974: 194ff., 1999: 342; Danko 2014: 48f.; Hieber 2018: 5ff.). So wird ein spezifisches Machtgefälle aufrechterhalten (Danko 2014: 49). Der Feldbegriff erinnert in Anlehnung an ein Spiel- oder Schlachtfeld an einen Wettkampf, eben zwischen Herrschern und Beherrschten, oder etwa zwischen alt und neu, zwischen Vorstößen und Rückschlägen, wodurch das Feld mit seinen spezifischen Machtverhältnissen geschaffen und ausgehandelt wird (ebd.: 56f.). Ein zentraler Aspekt sind daher auch Konflikte und Definitionskämpfe etwa um die Grenzen des Kunstfelds und die Durchsetzung spezifischer Welt-, Wirklichkeits- und Wahrheitsvorstellungen (Bourdieu 1999: 353ff.; Karstein/Zahner 2017: 26f., 33), was auch wesentliches Element der in dieser Arbeit analysierten Debatten um Kunstwerke ist und somit die Wahl des Kunstfeldbegriffs informiert hat. Außerdem passt Bourdieus Fokus auf soziale Ungleichheit zu der Forschungsarbeit, da die hier analysierten Debatten (u.a.) um Fragen der Diskriminierung und Diskriminierungskritik zentriert sind. Wie auch Luhmann versteht Bourdieu das Kunstfeld als eine autonome Sphäre, die sich in der Moderne als solche ausgebildet hat. Jedoch geht Bourdieu im Unterschied zu Luhmann von einer relativen Autonomie aus: Ein Feld kann je nach seinen dort herrschenden Machtverhältnissen und Kämpfen sowie den gesamtgesellschaftlichen Bedingungen an Autonomie gewinnen oder verlieren (Bourdieu 1999: 344, 349; Karstein/Zahner 2017: 26, 28). Damit berücksichtigt Bourdieu, dass das Kunstfeld immer von Macht durchzogen und von vielfältigen Abhängigkeiten, etwa vom Kunstmarkt, geprägt ist.

In Bourdieus Theorie ist ein konstruktivistisches Verständnis von Kunst eingeschrieben: Die Bedeutung von Kunst ist nicht festgeschrieben, sie wandelt sich und wird konflikthaft bearbeitet. Kunst, ist also nur das, was für Kunst gehalten wird und entsteht durch die Reaktion und den Umgang mit ihr als Kunst (Bourdieu 1999: 362; Schwietring 2010: 227). Der histori-

sche, soziale, kulturelle, politische, ökonomische Kontext ändert dabei die Produktion, Distribution sowie Rezeption von Kunst im Allgemeinen und von einem Kunstwerk im Spezifischen (Danko 2014: 5). Für die Bedeutung eines Kunstwerks heißt das folgendes: Das Werk spiegelt weder mimetisch eine Wahrheit, die fixiert in der Welt vorliegt, noch ist es allein die Intention der Kunstschaffenden, die die Bedeutung des Werks festlegt (Hall 1997: 24ff.)<sup>7</sup>. Vielmehr gibt es aus konstruktivistischer Sicht keine ‚wahre‘ Bedeutung eines Kunstwerks (Schwietring 2010: 231). Daher soll und kann es nicht Ziel der vorliegenden Diskursanalyse sein, die Frage nach einer ‚tatsächlichen‘ oder ‚wahren‘ Bedeutung der Kunstwerke von Eugen Gomringer, Georg Herold und Taring Padi zu beantworten. Am Ende dieser Arbeit wird also auch kein Urteil gefällt, ob die Kunstwerke eindeutig sexistisch, rassistisch oder antisemitisch sind, oder wer in der Deutung der Kunstwerke ‚richtig‘ und wer ‚falsch‘ liegt. Im Gegenteil dazu liegt die Praxis der Bedeutungszuschreibung von Kunstwerken und die damit einhergehenden (teilweise konkurrierenden) Wissensordnungen zu Kunst im Zentrum dieser konstruktivistisch ausgerichteten Arbeit. Gegenstand der Arbeit sind daher Diskurse über die Kunstwerke, denn „gerade die real vorfindlichen alltäglichen Auffassungen, Interpretationen und Reaktionsweisen, die sich an einem Werk entzünden, [bilden] die faktisch wirkungsmächtige Bedeutung und Realität eines Werkes“ (ebd.: 231). Im Falle der Kunstwerke *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* wird offenkundig um diese wirkungsmächtige Bedeutung der Werke gestritten, was der zentrale Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Kunst eröffnet dabei auch einen Anlass zur Thematisierung und Auseinandersetzung gesamtgesellschaftlicher Themen wie soziale Ungleichheit und Diskriminierung, wie im in Kapitel 3.3. näher beleuchtet wird.

### 3.2. Sozio-historische Perspektive auf Kunst

Nachdem aus einer konstruktivistischen Perspektive die Wandelbarkeit der Bedeutung von Kunstwerken dargestellt wurde, ist es sinnvoll mithilfe einer sozio-historischen Brille die geschichtlichen Veränderungen in dem Verständnis von Kunst zu skizzieren, um gegenwärtiges Wissen über Kunst, das in der Berichterstattung zu den Debatten in Erscheinung tritt, kontextualisieren zu können. Hierzu wird der Fokus auf den Konzepten der Autonomie der Kunst (Kap. 3.2.1.), der Kunstfreiheit (Kap. 3.2.2.) und der Kunstkritik (Kap. 3.2.3.) liegen.

---

<sup>7</sup> Die hier vorgenommene Unterscheidung dreier Verständnisse davon, wie Bedeutung vorliegt (mimetisch, intentional, konstruktivistisch) basieren auf Stuart Halls Ausführungen zu Repräsentation (Hall 1997). Stuart Hall wird weniger der Kunstsoziologe und mehr den (Visual) Cultural Studies zugeordnet. Besonders durch den Kontrast erlaubt seine begriffliche Unterscheidung m.E. jedoch ein besonders gutes Verständnis, was eine konstruktivistische Perspektive auf Bedeutung im Bezug auf Kunstwerke bedeutet.

### 3.2.1. Autonomie der Kunst

Der spezifische (kontinental-)europäische, moderne Kunstbegriff, der bis heute das in Deutschland verbreite Kunstverständnis prägt, bildet sich mit der Aufklärung und der französischen Revolution heraus(ebd.: 222f.). Die Säkularisierung und die Abschaffung feudaler und monarchischer Herrschaft im 18. Jahrhundert ermöglicht eine zunehmende Loslösung von den herrschaftlichen und religiösen Anforderungen an Kunst (Danko 2014: 56; Schwietring 2010: 226). Durch das Wegfallen der direkten Abhängigkeit von Kirche und Adel als Auftraggeber ist es dem Kunstfeld und seinen Akteuren vermehrt möglich, seine Kriterien aus sich selbst zu gewinnen und eigene Regeln aufzustellen (Danko 2014: 56). Künstlerisches Schaffen wird von den funktionellen Ansprüchen der Auftragskunst gelöst und konstituiert sich so als „autonomes Handlungs- und Bedeutungsfeld“ (Schwietring 2010: 222). Mit der Aufklärung wird die Idee der Autonomie der Kunst zu einem anerkannten Leitbild des Wesens der Kunst. Ausgehend von Kant wurde der Kunst eine positive Freiheit im Sinne von Selbstbestimmung und -gesetzgebung zugesprochen (Karstein/Zahner 2017: 2). Die Stärke der Kunst sah er darin eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ zu besitzen (Kant zitiert nach ebd.: 3). Kant sah die Autonomie der Kunst zwar in der Freiheit äußerer Zwecke, dennoch bleibt sie für ihn auf einen gesellschaftlichen Nutzen bezogen, denn die Kunst sollte im Sinne der Aufklärung sittliche Ideen wie Freiheit und Gerechtigkeit verbreiten, zu der Humanisierung und Moralisation der Menschen beitragen und so Fortschritt und Verbesserung der Gesellschaft vorantreiben (ebd.: 4; Kösser 2017: 71, 76; Schwietring 2010: 223). Nur wenn die Zwecke in der Kunst selbst begründet werden, kann eine solche gesellschaftliche Funktion aus Kunst resultieren (Karstein/Zahner 2017: 4).

Im Zuge der Abwertung von Auftragskunst durch die Autonomisierung der Kunst erfährt außerdem der Künstlerberuf eine Aufwertung im Sinne des Ideals eines künstlerisch-schöpferischen Genies und (explizit männlichen) autonomen modernen Subjekts (Rehberg 2017: 59; Klinger 2014: 8). Der Prozess der Autonomisierung der Kunst ist zudem begleitet von einem neu entstehenden Kunstmarkt in welchem Kunstschaffende das Kaufinteresse eines öffentlichen Publikums als mögliche Käufer\*innen wecken müssen (Schwietring 2010: 226). Damit einhergehend haben sich spezielle Kulturinstitutionen herausgebildet, insbesondere das moderne Kunstmuseum, welches Kunstwerke allgemein zugänglich machen und vermitteln soll. Durch einen Konventbeschluss wurde der Louvre in Paris 1793 als erstes, der Öffentlichkeit zugängliches, Kunstmuseum eröffnet und zum Vorbild von weiteren Museumsgründungen, auch in Deutschland (Hieber 2015: 22; Kastner 2013: 131). Kunst, die funktionale Zwecke erfüllt und in die alltägliche Lebenspraxis eingebunden ist und Gebrauchswert hat,

insbesondere also Handwerkskunst, findet keinen Platz in den neu entstehenden Museen. Stattdessen wird im Sinne des sogenannten Beaux-Art-Paradigmas allein das autonome Kunstwerk wertgeschätzt (Hieber 2018: 2, 4, 9).

Im 19. Jahrhundert wird das Ideal der Zweckfreiheit der Kunst in der L'art pour l'art-Bewegung und im Ästhetizismus weiter gesteigert. Dabei folgt die Idee einer Kunst, die nicht nur von äußeren Zwecken befreit, sondern auch keine gesellschaftliche, politische oder moralische Funktion innehat (Karstein/Zahner 2017: 4). Kunst und ihre Schönheit erscheinen als Selbstzweck und jegliche Nützlichkeit und Funktion von Kunst wird abgelehnt (Danko 2014: 56; Kösser 2017: 74), was als ein weiterer Autonomisierungsschub des Kunstfelds gedeutet werden kann. In ihrer Distanz von der Lebenspraxis artikuliert sich auch eine Unverbindlichkeit und Folgenlosigkeit von Kunst (Hieber 2015: 24). Die Autonomie der Kunst erscheint dabei als Gegengewicht zu der Idee der Zweckrationalität, die im (alltäglichen) bürgerlichen Leben von Bedeutung ist. Kunst erscheint somit auch als das Andere der Gesellschaft (Magerski 2017: 106). In diesem Kontext lässt sich auch Georg Simmel als Vertreter der Autonomieästhetik betrachten, da er Kunst als Rückzugsort für Subjektivität und Fantasie in einer von Rationalisierung und Versachlichung dominierten Welt ansah und äußere Zwecksetzungen in der Kunst als unzulässig erachtete (Karstein/Zahner 2017: 8f.).

Doch das Leitbild der Autonomie wurde historisch auch immer wieder in Frage gestellt, insbesondere in der Avantgarde-Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts. Angesichts von weitreichenden gesellschaftlichen Problemen und (spätestens) dem Ersten Weltkrieg, wird der aufklärerische Glaube an eine humanistische Bildung und die „befreiende Macht“ der autonomen Kunst erschüttert (Hieber 2015: 25; Karstein/Zahner 2017: 4f.). Die Künstler\*innen der Avantgarde (insbesondere die Dadaisten und Surrealisten) engagieren sich politisch, maßgeblich um faschistische Dogmen zu kritisieren (Hieber 2015: 9, 25ff.). Kunst wird nicht mehr als autonom, als unabhängig von anderen gesellschaftlichen Feldern verstanden, sondern als Medium um Missstände zu thematisieren, gesellschaftliche Dynamiken zu beeinflussen und mit ihr eine bessere Welt zu entwerfen (Kösser 2017: 74ff.). Durch den emanzipatorischen Antrieb erscheint Kunst nicht als das Andere der Gesellschaft, als entbunden von (alltäglicher) Lebenspraxis, sondern soll wegen ihrer sozialen Nützlichkeit und Schlagkraft ins Leben überführt werden (Magerski 2017: 108, 119). Die Avantgarde gilt für manche als Zeichen dafür, dass „autonome Kunst [...] sich selbst das Programm der Aufhebung ihrer Autonomie verordnen [kann]“, für andere gilt dieser Versuch der Avantgarde jedoch als gescheitert (ebd.: 119; Hieber 2015: 63). Denn die Autonomie der Kunst im Allgemeinen und die emanzipatorischen Impulse der Avantgardisten im Spezifischen werden spätestens ab 1933 durch die nationalso-

zialistische Gewaltherrschaft unterdrückt, und viele (progressive) Kunstschaffende in die Emigration getrieben (ebd.: 48). Unter dem Stichwort der ‘Entarteten Kunst’ diffamierten und vernichteten die Nationalsozialisten während ihrer Diktatur sämtliche Kunstwerke, die aufgrund ihres Stils, Inhalts oder der Herkunft bzw. des Hintergrunds der Künstler\*innen nicht mit ihrer nationalsozialistischen Kunstauffassung vereinbar waren (Hieber 2018: 11f.). Dies ist nicht nur als immenser Verlust von künstlerischer Autonomie zu verstehen, sondern auch als ein massiver Eingriff in die Kunstfreiheit, die in der Weimarer Republik bereits verfassungsrechtlich festgelegt wurde und in nachfolgenden Unterkapitel spezifiziert wird.

Im Angesicht und in der Verarbeitung der Verbrechen der Nationalsozialisten hat Kunst für Adorno insbesondere eine Aufgabe: die „Erschütterung des Menschen“ (Adorno zitiert nach Kösser 2017: 76). In dem sie Leiden, Schmerz und Schrecken artikuliert und zum Ausdruck bringt, was gesellschaftlich verschwiegen wird, wird Kunst zur Antithese der Gesellschaft (ebd.: 77f.). Diese Gegenposition kann für Adorno nur autonome Kunst einnehmen, denn nur autonome Kunstwerke, die sich nicht dem politischen Tagesgeschehen und der Nützlichkeit verpflichten, können schockieren und so herrschaftskritische und emanzipatorische Impulse hervorbringen (ebd.; Karstein/Zahner 2017: 14f., 29). Das Scheitern der Avantgarde lag für ihn daher darin, dass sie in seinen Augen keine autonome Kunst schaffte (Hieber 2015: 63). Auch die wachsende Kulturindustrie im 20. Jahrhundert sah Adorno kritisch, denn wenn Kunst immer mehr zur Ware gemacht wird und Genuss und Unterhaltung statt Konfrontation verfolgt wird, führt das zu einer Erblindung bzw. einer Entkunstung der Kunst (Kösser 2017: 76f.). Adornos normativer Kunstbegriff und seiner Hochachtung des autonomen Kunstwerks, knüpft im Sinne der Zweckfreiheit autonomer Kunst an dem Kant’schen Autonomiebegriff an, und trug zu einer Rückbesinnung des Ideals der Kunstautonomie in der verbreiteten Kunstauffassung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei (Karstein/Zahner 2017: 13ff.; Hieber 2015: 63).

Seit dem Ende des 2. Weltkriegs ist ein stetiger Anstieg von Kunstschaffenden, Museen, Galerien und anderen Ausstellungsorten, ebenso wie die Bedeutung des Kunstmarkts zu verzeichnen (Kastner 2016: 135; Magerski 2017: 112f.). Die staatliche Kulturpolitik der Nachkriegszeit in Westdeutschland errichtet die Kunstmuseen im Sinne der Beaux-Arts mit dem Fokus auf einen ‚klassischen Kanon‘ der ‚freien‘ (und nicht ‚angewandten‘) Künste und zentriert um das autonome Kunstwerk (Hieber 2015: 49f.). Die Frage, was als (museale) Kunst gilt, wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Angesicht von Pop-Art, Ready-mades und ‚Massenkunst‘ vermehrt gestellt (Danko 2014: 13). Obwohl auf der einen Seite die (konstruktivistische) Erkenntnis liegt, dass fast alles Kunst sein kann (Kösser 2017: 78f.), wird bis heute

der sogenannten ‚Hochkultur‘ in Kunstmuseen besondere Aufmerksamkeit geschenkt (Hieber 2015: 50). Wie autonom die Kunst ist und agieren soll, wird auch im Kontext der sogenannten neuen sozialen Bewegungen (Rucht 1993) ab den 1960er Jahren auf den Prüfstand gestellt. Denn aktivistische Kunst begleitet bis heute soziale Bewegungen: Etwa wenn Themen, Motive und Inhalte der sozialen Bewegungen von Künstler\*innen in ihren Werken aufgegriffen, gesellschaftspolitische Ziele damit medienwirksam artikuliert werden sollen und dabei (so die Hoffnung) in das soziale und politische Geschehen verändernd eingegriffen werden (Hieber 2015: 18; Kastner 2013: 141ff.). Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive wird außerdem immer wieder die These einer zunehmenden Ästhetisierung des Sozialen bzw. Lebenspraxis laut (insb. Hieber/Moebius 2011; Reckwitz 2012). Eine Entgrenzung und verstärkte Integration der Kunst in andere Gesellschaftsfelder wird dabei unter anderem im Zusammenhang des sogenannten Visual oder Iconic Turn betrachtet. Dieser weist darauf hin, dass die Kultur von Sprache und Schriftlichkeit in modernen Gesellschaften zunehmend von einer Kultur der Bilder und Visualität abgelöst wird (Schwietring 2010: 222)

Aus einer sozio-historischen Perspektive lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass das Ideal einer autonomen Kunst ein Merkmal der europäischen Moderne (ebd.: 221) und gar ein „historischer Ausnahmefall“ ist (Rehberg 2017: 51). Die „Autonomie der Kunst entsteht als Begriff und realer Prozess im 18. Jahrhundert“ (Kösser 2017: 69) und ist eng mit der Aufklärung und ihren bürgerlichen Idealen verwoben (Karstein/Zahner 2017: 30). Das Ideal der Autonomie lädt Kunst äußerst normativ auf. Kunst ist, auch in der soziologischen Betrachtung, auffallend positiv besetzt, etwa in dem der Kunst durch ihre Autonomie ein besonderes Potenzial zugesprochen wird, Gesellschaft zu beobachten, reflektieren und kritisieren: als Spiegel oder Korrektiv der Gesellschaft, als Provokation, Irritation oder Konfrontation soll sie auf die ein oder andere Weise zur Verbesserung der Gesellschaft beitragen (Danko et al. 2015: 13, 19; Karstein/Zahner 2017: 14, 31; Klinger 2014: 8; Kösser 2017: 72).

Die Autonomie der Kunst ist ein historisch insbesondere in Kontinentaleuropa gewachsener und selbstverständlich erscheinender Diskurs, der in einer bestimmten Denktradition steht (Karstein/Zahner 2017: 5f.). Künstlerische Autonomie wird zwar immer wieder in Frage gestellt, bleibt jedoch bis heute besonders wirk- und diskursmächtig (Rehberg 2017: 60, Karstein/ Zahner 2017: 1). Der Autonomiebegriff ist dabei nicht eindeutig, sondern wandelbar und umstritten (Kösser 2017: 67) und umfasst etwa Aspekte der Selbstgesetzgebung, Souveränität, Zweck- und Willensfreiheit, Eigenverantwortlichkeit, Eigengesetzlichkeit, Unabhängigkeit, Verselbstständigung (Karstein/Zahner 2017: 4). Der Begriff ist nicht nur ein hand-

lungsleitendes (oder protestiertes) Leitbild, sondern kann auch als strategische Ressource und Kampfbegriff zur Durchsetzung von Machtansprüchen eingesetzt werden (ebd.: 4, 33).

### 3.2.2. Kunstfreiheit

An dieser Stelle muss auch auf den Begriff der Kunstfreiheit eingegangen werden, denn die Begriffe der künstlerischen Autonomie und der Kunstfreiheit werden oftmals gleichbedeutend verwendet. In ihren Bedeutungen gibt es Überschneidungen, denn auch der Begriff der Autonomie verweist auf eine gewisse Freiheit der Kunst, jedoch nehmen die Begriffe Unterschiedliches in den Blick. Die Autonomie der Kunst, so sollte die obige Darstellung zeigen, ist ein in der Aufklärung entstandenes Ideal, das kunstintern und in kunstinteressierten Öffentlichkeiten vor allem diskursiv verhandelt wird. Kunstfreiheit ist ein rechtlicher Begriff und hat ihren Ursprung in Deutschland in der Weimarer Zeit, als 1919 in der Weimarer Reichsverfassung die Kunst für frei erklärt wurde (Art. 142 WRV) (Epping 2021: 148). 1949 wurde die Kunstfreiheit in einer sehr ähnlichen Formulierung im Grundgesetz verankert: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“ heißt es in Artikel 5 Absatz 3 Satz 1. Die Kunstfreiheit ist ein Grundrecht, welches vor allem als Schutz- und Abwehrrecht gegen staatliche Eingriffe zu verstehen ist, Kunstschaffende also vor hoheitlichen Einschränkungen wie Verboten von künstlerischen Darbietungen schützt (Kalbhenn/Askanazy 2024: 845)<sup>8</sup>. Der Schutzbereich umfasst den Werkbereich, also die Tätigkeiten künstlerischen Schaffens, ebenso wie den Wirkbereich, also den Kommunikationsprozess im Sinne der Darbietung und Verbreitung des Kunstwerks (Lenski 2016: 38). Neben den Künstler\*innen, fallen durch die Erweiterung auf den Wirkbereich auch (juristische) Personen, die eine Mittlerfunktion zwischen Künstler\*in und Publikum einnehmen unter den Schutzbereich der Kunstfreiheit, also etwa Kurator\*innen, Theaterbetreiber\*innen und Verlage (ebd.).

Die Kunstfreiheit ist verfassungsrechtlich vorbehaltlos gewährleistet, sodass nur aufgrund von kollidierendem Verfassungsrecht, also zum Schutze anderer Grundrechte (verhältnismäßige) Einschränkungen der Kunstfreiheit vom Staat vorgenommen werden können (ebd.: 39f.; Kalbhenn/Askanazy 2024: 842). Für ein Urteil muss zwischen dem Ausmaß eines Eingriffs in die Kunstfreiheit und der Schutzbedürftigkeit des kollidierenden Verfassungsrecht abgewogen werden (Lenski 2016: 40). In der Vergangenheit haben sich staatliche Einschränkungen der

---

<sup>8</sup> Die Kunstfreiheit umfasst außerdem einen Gewährleistungsauftrags des Staats für eine kulturelle Infrastruktur zu sorgen, was insbesondere durch staatliche Organisations- und Fördermaßnahmen erfüllt wird (Kalbhenn/Askanazy 2024: 841, 846). Die Gewährleistungsdimension der Kunstfreiheit wird an dieser Stelle nicht weiter dargestellt, da die Kunstfreiheit in erster Linie ein Schutzrecht ist und als solches auch in der öffentlichen Diskussion verstanden wird.

Kunstfreiheit etwa auf das allgemeine Persönlichkeitsrecht (BVerfG 119, 1 (23)), das Jugendschutzgesetz (BVerfG 83, 130) und den Schutz von Staatssymbolen (BVerfG 81, 278 (293)) bezogen, wobei vermerkt werden muss, dass Urteile zur Kunstfreiheit in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts äußerst selten sind (Kalbhenn/Askanazy 2024: 842).

Notwendig für die Rechtsprechung ist eine Definition des Begriffs ‚Kunst‘, um bestimmen zu können, ob etwas als Kunst gilt und somit in den Schutzbereich der Kunstfreiheit fällt. Doch selbst das Bundesverfassungsgericht erkennt die „Unmöglichkeit, Kunst generell zu definieren“ an (BVerfG 75, 369 (377) zitiert nach Lenski 2016: 35). In der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts lassen sich drei verschiedene Kunstverständnisse ausmachen, die alternativ oder ergänzend angewendet werden, um zu entscheiden, ob etwas unter den rechtlichen Schutzbereich der Kunstfreiheit fällt (ebd.: 36f.): Mit dem formalen Kunstbegriff wird nach der Zuordnung zu einer klassischen Gattungsform bzw. eines Werktyps, wie Malerei, Dichtung und Theater, gefragt. Durch den dabei angelegten Traditionsmaßstab kommt es bei neu entstehenden Kunstformen jedoch zu Typisierungsschwierigkeiten, weshalb das Bundesverfassungsgericht diese Definition selten verwendet. Der materielle Kunstbegriff stellt nicht die Form des Werks in den Fokus, sondern versteht Kunst als die freie schöpferische Gestaltung, in der die kunstschaffende Person ihre Eindrücke und Erfahrungen künstlerisch zum Ausdruck bringen kann. Nach dem offenen Kunstbegriff zeichnet sich Kunst (im Sinne eines konstruktivistischen Verständnisses) durch die mannigfaltigen Bedeutungen und möglichen Interpretationen aus, die sich bei Betrachtung erschließen können.

Für die Einordnung von etwas als Kunst dürfen Gerichte keine staatlichen Stil-, Niveau- und Inhaltsmaßstäbe angelegen, also weder die Qualität und Güte der Kunst, noch den Inhalt oder die darin kundgetane Meinung als anständig oder anstößig beurteilen (ebd.: 37; Epping 2021: 150). Wenn jedoch gerade der durch die Kunst transportierte Inhalt mit einem Gut von Verfassungsrang in Konflikt gerät, muss die durch das Werk vermittelte Aussage ausgelegt werden (Lenski 2016: 41). Wie der offene Kunstbegriff in den Blick nimmt, gehört allerdings die Interpretationsoffenheit und Vieldeutigkeit von Kunstwerken zu ihren zentralen Eigenschaften als Kunst. Ist eine künstlerische Äußerung Anlass für ein strafrechtliches Verfahren, gilt juristisch, dass von mehreren gleichermaßen plausiblen Auslegungen diejenige heranzuziehen ist, die das kollidierende Verfassungsgut am wenigsten beeinträchtigt (ebd.). Das Bundesverfassungsgericht unterscheidet dabei zwischen der Einkleidung (Form) und dem Aussagekern (Inhalt), um zu verhindern, dass jede provokante, irritierende, satirische oder normüberschreitende Darstellung automatisch als ebenso grenzüberschreitend im inhaltlichen Sinne bewertet wird (ebd.: 41f.).

Bereits an dieser Stelle lässt sich festhalten, dass in keinem der hier fokussierten Kunstwerke von Eugen Gomringer, Georg Herold und Taring Padi eine juristische Strafverfolgung eingeleitet wurde. Für den Fall der documenta sind beim Polizeipräsidium Nordhessen und der Staatsanwaltschaft Strafanzeigen von 25 Personen bzw. Institutionen wegen Volksverhetzung und Beleidigung eingegangen, jedoch hat die Staatsanwaltschaft Kassel im April 2023 die Einleitung von Ermittlungen aufgrund fehlenden Anfangsverdachts einer Straftat abgelehnt, was im August 2024 durch die Generalstaatsanwaltschaft in Frankfurt bestätigt wurde (dpa 2024). Für die Debatten zu *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* sind keine Strafanzeigen und Strafverfolgungen öffentlich bekannt. Die Kunstfreiheit im rein juristischen Sinne scheint in den ausgewählten Debatten also weder in ihrer Reichweite überschritten noch durch die Kritik gefährdet sein, oder zumindest nicht in einem Maß, dass strafrechtliche Konsequenzen erfordert wären. Da sie keine staatlichen Maßnahmen sind, fallen Eingriffe in die Kunst durch gesellschaftliche Akteure formal nicht unter den Schutzbereich der Kunstfreiheit. Solche Debatten können jedoch indirekt einen Einfluss auf die Ausübung der Kunst haben, etwa wenn Kunstschaffende sich durch gesellschaftlichen Druck (z.B. Shitstorms, Boykotte) in ihrer Freiheit eingeschränkt fühlen, auch wenn dies juristisch nicht als Eingriff in die Kunstfreiheit zählt.

Dennoch ist die Wirkmächtigkeit des Topos der Kunstfreiheit, ebenso wie das der Autonomie der Kunst, in den öffentlichen Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* zu untersuchen, wie es hier am Beispiel von journalistischer Berichterstattung gemacht wird. Beispielsweise ist es empirisch zu klären, ob in den Kontroversen um die Kunstwerke diskursiv eher eine Sorge vor einem Verlust an künstlerischer Autonomie oder eher an (einer mehr oder weniger juristisch verstandenen) Kunstfreiheit zu beobachten ist.

### 3.2.3. Kunstkritik

Nachdem bereits skizziert wurde, dass Kunst und Künstler\*innen seit der Aufklärung (wiederholt) ein (mehr oder minder) besonderes Potenzial zugeschrieben wird Gesellschaft zu beobachten und zu kritisieren, wird im Folgenden betrachtet, wie Kunst kritisiert wird. An dieser Stelle argumentiere ich, dass sich kunstsoziologische Theorie eher mit dem besonderen Potenzial beschäftigt, wie Kunst Gesellschaft reflektiert, darstellt und kritisiert, als mit der Frage, wie Gesellschaft Kunst kritisiert. Dieser Beobachtung soll unter anderem mit Ausführungen zu Kunstkritik begegnet werden, die an der Schnittstelle zwischen Kunstfeld und Gesellschaft verortet werden kann und durch den Fokus auf journalistische Berichterstattung einen besonderen Stellenwert für das Forschungsprojekt hat.

Als vor dem 18. Jahrhundert Kunst vor allem Auftragsarbeit für Kirche und Adel war, waren insbesondere diese Instanzen, die Kunst kritisierten. Zentral war dabei die Einhaltung von religiösen und moralischen Vorstellungen in den Kunstwerken, ebenso sollten sie ihre Auftraggeber gut repräsentieren. Mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert entsteht parallel zur Entwicklung von Kunstmarkt und Ausstellungswesen (erste öffentliche Kunstmuseen, öffentlicher Zugang zu Privatsammlungen) eine öffentliche Kommunikation über Kunst, die insbesondere durch die Etablierung einer bürgerlichen Klasse von Rezipient\*innen und Käufer\*innen in bürgerlichen Salons, Kaffeehäusern, Lesegesellschaften und in Periodika (Printmedien) stattfindet (Fink 2015: 15, 35ff.). Diese Orte werden durch das gemeinsame Rasonieren und die Verständigung über die Deutung von Kunstwerken zu Zentren der neu entstehenden Kunstkritik, die in Deutschland vor allem durch Beiträge in Zusammenhang mit neuen Drucktechniken und der Verbreitung von Printmedien über Periodika angeregt wird (Vogt 2010: 13ff.). Während zuvor Kirche und Adel die kritischen Instanzen waren, deren Interesse und Zustimmung für neue Aufträge unverzichtbar war, übernimmt diese Rolle mit dem neu entstehenden Kunstmarkt zunehmend eine privatbürgerliche Öffentlichkeit, die sich kritisch mit Kunst auseinandersetzt (ebd.: 4). Eine kunstinteressierte Öffentlichkeit wird mit der Aufklärung zu einem unverzichtbaren Gegenstück des künstlerischen Schaffens (ebd.: 2). Kunstkritik kann also im weiteren Sinne als öffentliche Kommunikation über Kunst in Form von informationsorientierter und wertender Kunstberichterstattung verstanden werden (ebd.: 12; 327). Im engeren Sinne hat sich die Kunstkritik über die letzten Jahrhunderte zu einer spezifischen journalistischen Textform mit festgelegten textlichen Anforderungen herausgebildet (Thim-Mabrey 2016: 246f., 257f.). Da die vorliegende Arbeit keinen textlinguistischen, sondern einen soziologischen Fokus hat, wird Kunstkritik im Folgenden im weiteren Sinne als Kunstberichterstattung in der Presse verstanden.

In einer Kunstkritik setzt der\*die Kritiker\*in Werturteile über Kunstwerke und Ausstellungen ab. Im Zentrum der Kunstkritik steht daher der\*die Kritiker\*in, denn es ist seine\*ihre subjektive Einschätzung zu einem Kunstwerk oder einer Ausstellung, die deklarativ in einem Text dargestellt wird und gesellschaftliche Geltung sucht (ebd.: 251; Karich 2016: 340). Der deklarative Anspruch der Kritiker\*innen ergibt sich aus ihrer besonderen Expertise, meistens durch einen kunsthistorischen Abschluss, sowie durch das journalistische Medium, das die Autor\*innen für eine Kunstkritik beauftragt (Thim-Mabrey 2016: 258; Karich 2016: 337). Die Kunstkritik vermittelt durch die medial-literarische Auseinandersetzung mit Kunst zwischen den Fachdebatten des Kunstfelds auf der einen Seite und der Alltagssprache einer (nicht unbedingt kunstspezialisierten) Leser\*innenschaft auf der anderen Seite (Lüddemann 2016:

226f.; Fink 2015: 50). Journalistische Kunstberichterstattung zielt nicht nur darauf ab, über Kunst zu informieren und diese zu bewerten, sondern bemüht sich auch, das Interesse der (mehr oder minder kunstinteressierten) Leser\*innen zu wecken. Durch den Einsatz von dramaturgischen, affizierenden und polarisierenden Elementen soll das Publikum unterhalten, involviert und eine spezifische Wirkung bei ihm erzielt werden (Lüddemann 2016: 235). Kunstkritiken in auflagen- bzw. weitreichenstarken journalistischen Medien (wie SZ, FAZ und DLF) erreichen eine Öffentlichkeit, die weit über die Akteur\*innen des Kunstfelds hinausreichen und sind daher als eine zentrale Arena der öffentlichen Kommunikation über Kunst zu verstehen (ebd.: 228; Fink 2015: 34).

Die Wertkriterien, die in der öffentlichen journalistischen Berichterstattung zu Kunst angelegt werden, sind nicht festgelegt, sondern wechseln je nach historischen, gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Kontext häufig (Vogt 2010: 14). Die Beurteilung kann einerseits auf einer rein formal-ästhetischen bzw. kunstnormativen und -theoretischen Ebene geschehen, etwa über Reflektionen von kunstinternen Strömungen oder strukturellen Veränderungen des Kunstfelds (ebd.: 12). Für ein solches Urteil muss über die Rahmenbedingungen eines Kunstwerks informiert werden, das Kunstwerk beschrieben werden und ein künstlerisches Konzept vermittelt werden (Lüddemann 2016: 235). Andererseits kann Kunstkritik ihre Urteile auch mit Diskursen in Beziehung setzen, die außerhalb des Kunstfelds liegen und in den Kunstwerken bzw. ihrer Interpretation mehr oder weniger impliziert sind (ebd.: 231; Fink 2015: 42). Swantje Karich, eine Kunsthistorikerin und Redakteurin, beobachtet eine Verschiebung der Kunstberichterstattung, insbesondere im Feuilleton: „Die Kunstkritik zeichnete lange aus, dass sie sich mit viel Aufwand ästhetischen Grundsätzen und vorhandenen Kunsterfahrungen gleichermaßen stellte, diese reflektierte und einordnete. Dies wird nach und nach zurückgedrängt zugunsten kulturpolitischer Debatten“ (Karich 2016: 351). Neben ästhetischer Kritik kann Kunstkritik daher auch als Diskursgenerator politischer Kritik verstanden werden (Fink 2015: 42). Durch diese Transferleistung kann Kunstkritik gesellschaftliche Verhältnisse problematisieren und als medienöffentliche Kommunikation diskursive Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Problemen anregen (ebd.: 33f., 64). Durch die Verknüpfung mit gesellschaftlich relevanten Fragestellungen können sie als Diskursbeiträge auch kontroverse Debatten über Kunst in der Öffentlichkeit in Gang setzen oder zumindest verstärken (Lüddemann 2016: 235), wie es auch in den Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* zu beobachten ist.

### 3.3. Macht- und diskriminierungskritische Perspektive

Im Sinne der von Karich beschriebenen Verschiebung hin zu kulturpolitischen Debatten, zentriert sich die Kunstberichterstattung zu *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* weniger um ästhetische Fragen, sondern vielmehr um gesamtgesellschaftliche Dimensionen, die durch die Kunstwerke oder besser die Interpretationen der Kunstwerke und ihrer Ausstellungen impliziert werden. Im Falle der genannten Kunstwerke sind es meines Erachtens vor allem Fragen der Macht- und Diskriminierung, die als gesamtgesellschaftliche Problemlagen in den Debatten um die Kunstwerke mitverhandelt werden. Denn die Kritik an den Kunstwerken kann als Kritik an diskriminierenden Macht- und Repräsentationsverhältnissen verstanden werden, die in den Kunstwerken, jedenfalls in der spezifischen Interpretation, reproduziert werden. In der Kunstberichterstattung kann diese Kritik an den Kunstwerken selbst verfolgt und legitimiert werden, und so kann die journalistische Kunstkritik selbst als macht- und diskriminierungskritisch erscheinen. Die macht- und diskriminierungskritische Lesart der Kunstwerke kann jedoch in der Kunstberichterstattung auch kritisiert und delegitimiert werden. Für beide Fälle ist es relevant die macht- und diskriminierungskritischen Aspekte, die in den initialen Kritiken stecken, die die Impulse für die Kontroversen darstellen, zu kontextualisieren und theoretisch zu untermauern. Hierfür wird in diesem Unterkapitel ein konstruktivistisches Verständnis von Macht und Diskriminierung, ebenso wie Macht- und Diskriminierungskritik dargelegt.

Da sich das Erkenntnisinteresse der Forschungsarbeit um Diskurse und Wissen dreht und eine konstruktivistische Perspektive eingenommen wird, erscheint ein Foucault'scher Machtbegriff naheliegend. Macht wird dabei als allgegenwärtiges komplexes Kräfteverhältnis verstanden, das weder binär noch einseitig, jedoch ungleich verteilt und diffus organisiert ist (Inhetveen 2008: 261). Im Foucaultschen Verständnis ist Macht nicht nur repressiv, sondern auch produktiv (Mohseni 2020: 30f.): Macht schafft also „die Dinge in ihrer Materialität als wirkliche und gesellschaftlich wirksame Sozialfaktoren“ (Bublitz 2014: 274). Machtverhältnisse sind weder vorgegeben noch unveränderbar und ein Subjekt kann nicht als „reines Produkt gesellschaftlicher Machtverhältnisse“ verstanden werden (Mohseni 2020: 31). Der Begriff der Subjektivierung verweist jedoch darauf, dass Individuen als Subjekte erst innerhalb machtvoller Ordnungen konstituiert und diesen unterworfen werden (ebd.). Kritik an Machtverhältnissen kann daher auch als „Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“ verstanden werden (Foucault zitiert nach Scharathow et al. 2011: 10).

Um zu verstehen, wie Subjekte innerhalb solcher machtvollen Ordnungen hervorgebracht werden, ist es hilfreich, den Begriff der Diskriminierung genauer zu betrachten. Alfred Scherr liefert hierzu eine differenzierte Definition:

*„Diskriminierung besteht a) in der sozialen Konstruktion und Verwendung von Differenzkonstruktionen, mit denen b) Gruppenkategorien (zum Beispiel nationale, religiöse und ethnische ›Gruppen‹) und Personenkategorien (zum Beispiel Behinderte/Nicht-Behinderte; Bildungsferne/Gebildete; Kinder/Erwachsene) unterschieden werden, die c) mit gesellschaftlich folgenreichen Vorstellungen über vermeintlich typische Merkmale und d) mit Annahmen über Ähnlichkeit und Fremdheit, Nähe und Distanz, Zugehörigkeit und Nicht- Zugehörigkeit einhergehen.“ (Scherr 2021: 47f.)*

Kurz gefasst ist Diskriminierung „ein Unterscheiden, das Gruppen zu Gruppen macht, Hierarchien zwischen Gruppen herstellt und begründet und damit Menschen ausgrenzt und/ oder benachteiligt“ (Foitzik 2019: 12). Solche homogenisierenden und essentialisierenden Differenzkonstruktionen beruhen nicht auf natürlichen Gegebenheiten oder Unterschieden, sondern sind historisch gewachsen und werden diskursiv machtvoll und gewaltsam aufrechterhalten. Diskriminierung manifestiert sich in direkter und verborgener, bewusster und unbewusster, beabsichtigter und unbeabsichtigter, privater und öffentlicher, alltäglicher und institutioneller Weise in jeglichen Bereichen des menschlichen Zusammenlebens (ebd.: 23). In Anlehnung an postkoloniale Theorie lassen sich diese Prozesse als „Othering“ verstehen: die ständige Konstruktion der ‚Anderen‘ als ‚Andere‘, die auf eine Position geprägt von Differenz, Exklusion und Diskriminierungserfahrungen festgelegt werden (Castro Varela/Jusuf 2021: 335, 344). Die Zugehörigkeit eines ‚normalen‘ ‚Wir‘ wird in der Grenzziehung zu den ‚abweichenden‘ ‚Anderen‘ mitkonstruiert (Foitzik 2019: 18). Diskriminierung, ob in Form von Sexismus, Rassismus, Antisemitismus wie in den hier analysierten Debatten, oder auch in Form von Ableismus, Klassismus, Heteronormativität, Ageismus oder anderen Diskriminierungsformen, ist Teil einer komplexen asymmetrischen Machtordnung, die durch Wissen, Diskurse und Praktiken aufrechterhalten wird. So dienen abwertende Zuschreibungen und Beschreibungen dazu, bestimmte Gruppen auszugrenzen und deren Benachteiligung zu legitimieren (ebd.: 22). Dabei werden auf historisch gewachsene, selbstverständlich erscheinende Bilder, Imaginationen, Geschichten und Darstellungen zurückgegriffen, durch die die diskriminierte Gruppe auf spezifische Weise repräsentiert wird. Diskriminierung ist also eng mit Repräsentationsverhältnissen verflochten, die wiederum selbst als Machtverhältnisse zu verstehen sind, in denen Gruppen auf spezifische Weise dargestellt werden. Ganz im Sinne der produktiven Dimension von Macht, geht ein konstruktivistisches Verständnis von Repräsentation (etwa im Anschluss an

Stuart Hall 1997: 25f.) davon aus, dass Bedeutung, Wissen und Wirklichkeit nicht natürlich vorliegt oder endgültig fixierbar ist, sondern dass die Praxis der Repräsentation das Repräsentierte auf spezifische Weise hervorbringt (Brodén/Mecheril 2007: 12). Repräsentation ist daher untrennbar mit Definitions-, Gestaltungs- und/oder Entscheidungsmacht verbunden, sowie mit Fragen nach Sichtbarkeit, Anerkennung und Teilhabe (Zöhrer 2020: 116). Denn der Umstand, sich selbst oder Andere (auf eine bestimmte Art und Weise) repräsentieren zu können, ist ungleich verteilt (Brodén/Mecheril 2007: 10). Aus der Perspektive der Repräsentation lassen sich daher zentrale Fragen stellen, um diskriminierende Strukturen sichtbar zu machen und kritisch zu reflektieren: “Wer repräsentiert, wer wird repräsentiert? Wer ist sichtbar und anerkannt? Wer ist nicht sichtbar? Wer darf und kann sich selbst repräsentieren? Wer darf und kann sich nicht selbst repräsentieren? Wer ist befugt, über Andere zu sprechen und Andere zu repräsentieren? Wer gilt als legitime Sprecherin einer Gruppe? Wer gilt als nicht legitimer Sprecher?” (ebd.: 14). Schaut man sich Repräsentationsverhältnisse an, sollte auch immer beachtet werden „wer aus welchen Gründen heraus repräsentiert wird, und zu welchem historischen Moment, in welchem Kontext, mit welchen Strategien und mit welcher Haltung.“ (Castro Varela/Dhawan 2007: 41).

Diese Fragen der Repräsentation werden in den Auseinandersetzungen um die Kunstwerke mehr oder minder explizit gestellt und verhandelt. Denn in den Kunstwerken von Gomringer, Herold und Taring Padi kann die Repräsentation, also die Darstellung von weiblichen, Schwarzen und jüdischen Menschen als diskriminierend verstanden werden, wie es in der Kritik verlautet wird. Die Kritik an den Kunstwerken ist also auch als Diskriminierungskritik zu verstehen. Diese nimmt Betroffene nicht nur als Opfer wahr, sondern auch als „eigensinnige und widerständige Akteur\*innen“ (Scherr 2021: 49). Subjekte können sich also kritisch und aktiv zu Macht-, Repräsentations- und Diskriminierungsverhältnissen positionieren (Foitzik 2019: 12). Sie haben die Möglichkeit, Differenzordnungen nicht nur zu akzeptieren, sondern auch zurückzuweisen, herauszufordern oder zu transformieren (Mohseni 2020: 34). Kritik sucht dabei „als eine Haltung und besser noch als eine Praxis (des Erkennens, des Empfindens und des Handelns) [...] nach Veränderungsperspektiven, nach Möglichkeiten, [...] Formen der Fremdbestimmung, der Kontrolle und des Gelenktwerdens Alternativen entgegenzustellen“ (Scharathow et al. 2011: 10). Im Sinne des Titels der vorliegenden Arbeit kann man eine solche Kritik auch als Streben nach Emanzipation verstehen, also als Versuch der Befreiung von diskriminierenden, exkludierenden, unterdrückenden Strukturen, Handlungen und Diskursen. Macht- und Diskriminierungskritik kann außerdem als Appell verstanden werden, dem nach wie vor uneingelösten Gleichheitsversprechens der Moderne nachzukom-

men. Denn spätestens mit der Aufklärung und der französischen Revolution wurde in Europa das Gebot der Gleichheit aller Menschen proklamiert (Bauer et al. 2021: 9f.). Das Versprechen, dass alle Menschen gleich behandelt werden, ist Grundlage für den universalen Anspruch auf Menschenrechte, ebenso wie für das gerade ausgeführte Diskriminierungsverständnis und dem daraus entstehenden Diskriminierungsverbot (ebd.: 9; Scherr 2021: 48f.). Der Ausdruck des uneingelösten Gleichheitsversprechen der Moderne verweist also auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Versprechen der Gleichheit in westlich-modernen, demokratischen Gesellschaften einerseits, und der dort weiter herrschenden diskriminierenden gesellschaftlichen Strukturen und Praktiken andererseits (Bauer et al. 2021: 10). Die daraus entstehende Diskrepanz bildet aber auch die Grundlage für den Kampf gegen die Ungleichbehandlung diskriminierter Gruppen. Abschließend ist es relevant zu betonen, dass auch macht- und diskriminierungskritische Haltungen, Handlungen und Diskurse selbst Ausschlüsse erzeugen können (ebd.).

### 3.4. Konflikttheoretische Perspektive

Zuletzt sind die Debatten als Konflikte zu verstehen, weshalb ich eine – im weitesten Sinne - konflikttheoretische Perspektive einnehme. Kontroversen und Konflikte über Kunst und Kunstwerke hat es in der Moderne schon immer gegeben. So wurden etwa im 19. Jahrhundert einzelne Kunstwerke kontrovers diskutiert, wenn es etwa den damals geltenden stilistischen Normen für Technik, Format und Größe nicht entsprach oder ein umstrittenes Thema darstellte: So wurde das Bild *Die Ährenleserinnen* von Jean-François Millet (1857), auf dem drei Bäuerinnen dargestellt sind, für sein – zu seinem Sujet vermeintlich unpassenden – großes Format kritisiert und von „konservativen Kunstkritikern als Aufruf zum Volksaufstand“ verstanden (Hüser 2023: 140). Als besonders unanständig wurde außerdem etwa das Bild *Frühstück im Grünen* von Édouard Manet wahrgenommen, da es eine Picknickszene mit zwei bekleideten Männern und einer nackten Frau zeigt und aufgrund dessen (1863) vom Pariser Salon abgelehnt wurde (ebd.). Auch die Frage wie politisch Kunst sein darf oder soll wurde historisch, wie oben aufgezeigt, immer wieder kontrovers diskutiert und unterschiedlich von verschiedenen Strömungen gelebt (etwa Beaux-Art vs. Avantgarde). Obwohl Kunstdebatten und -kontroversen in den letzten Jahrhunderten also keine Seltenheit waren, wird von vielen Seiten eine besondere Häufigkeit und Erregung aktueller Debatten im Kunstfeld beobachtet. In diesem Sinne diagnostiziert etwa der Kunsthistoriker und -kritiker Hanno Rauterberg einen neuen Kulturkampf in seinem Buch „Wie frei ist die Kunst?“ (2019). Die Freiheit der Kunst musste in der Moderne hart errungen werden, doch diese Freiheit, so Rauterberg, wird aktuell

grundlegend bestritten (ebd.: 11). „Wie frei die Kunst denn tatsächlich ist und wie frei sie sein soll, was sie sich herausnehmen darf und welche Rücksichten sie üben muss, um all diese Fragen ist ein Kulturkampf entbrannt, der mit überraschender Schärfe geführt wird“ (ebd.: 10), stellt Rauterberg fest. Er beobachtet eine Gefährdung der Kunstfreiheit, eine „Krise des Liberalismus“ (ebd.), die nicht vom Staat, sondern vor allem von Partikularinteressen, die sich selbst oft als links, progressiv und emanzipatorisch begreifen, bedroht wird, und fordern, dass die Kunst auf sie Rücksicht nimmt (ebd.: 15). Unabhängig davon, ob man Rauterberg in seinem Befund eines neuen Kulturkampfes und einer Krise der Kunstfreiheit zustimmen mag, ist er nicht allein mit der Beobachtung, dass Konflikte, kunstspezifisch wie gesamtgesellschaftlich, zunehmen. Aladin El-Mafaalani, Stephan Mau et al. und Karsten Schubert kommen jedoch trotz gleicher Ausgangsbeobachtungen – der zunehmenden (Wahrnehmung der) Konflikthaftigkeit der Gesellschaft - zu anderen Erklärungen und Bewertungen als Rauterberg.

So beschreibt der Soziologe Aladin El-Mafaalani (2022) die zunehmenden gesellschaftlichen Konflikte als ein „Integrationsparadox“, das in offenen Gesellschaften unvermeidlich sei. Denn „[m]ehr Integration führt zu mehr Konflikten“ (ebd.: 594), da (zunehmend weniger) benachteiligte Gruppen – etwa Frauen, Migrant\*innen, BIPOCs, LGBTQI\*-Personen - vermehrt Teilhabe und Zugehörigkeit fordern (594). Je mehr Menschen aus benachteiligten Gruppen mitreden können, „desto stärker und selbstbewusster mischen sie sich ein, thematisieren Diskriminierung (auch wenn diese abgenommen hat), fordern gleiche Rechte – und stellen die Privilegien der anderen infrage“ (ebd.: 597). Emanzipatorische Bewegungen fordern eine Öffnung der Gesellschaft um mehr Teilhabe zu erlangen (ebd.: 600). Mit diesen Zugewinnen an Teilhabe geht jedoch auch eine Infragestellung der bisherigen Deutungshoheit und Dominanz Privilegierter einher (ebd.: 599). Diese reagieren teilweise mit dem Versuch ihre Privilegien zu verteidigen und sich der gesellschaftlichen Öffnung durch Mechanismen sozialer Schließung zu widersetzen – eine Dynamik, die sich beispielsweise in populistischen Tendenzen widerspiegelt (ebd.: 600). El-Mafaalani beschreibt eine dabei entstehende Steigerungsspirale: „Gegen diese Schließungsbewegungen werden Minderheiten lauter, was wiederum Privilegierte lauter werden lässt usw.“ (ebd.). Identitätspolitik wird so zu einer funktionalen Strategie, die nicht nur von benachteiligten, sondern auch von privilegierten Gruppen genutzt wird (ebd.: 599). Debatten verschärfen sich und sind erregter, „nicht obwohl, sondern weil die Teilhabe von immer mehr und immer unterschiedlicheren Menschen ermöglicht wurde“ (ebd.: 600). Gerade weil die Gesellschaft durch erweiterte Teilhabe enger zusammenrückt, entstehen neue Differenzierungen, Konflikte und das Gefühl einer gesellschaftlichen Spaltung

(ebd.). Paradoxerweise kann diese Zunahme an Konflikten nicht als Zeichen von Scheitern, sondern als Beleg für das Fortschreiten einer offenen Gesellschaft verstanden werden.

Ganz ähnlich argumentieren die Soziologen Steffen Mau, Thomas Lux und Linus Westheuser in ihrem Buch „Triggerpunkte: Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft“ (2023). Im Sinne einer „politische[n] Soziologie der Ungleichheit“ werden Ungleichheitskonflikte mit dem Fokus betrachtet, warum bestimmte soziale Ungleichverhältnisse kontrovers werden und wie um sie gestritten wird (ebd.: 38f.). Den Autoren geht es dabei explizit auch um symbolische Kämpfe, in denen es etwa um Moralfragen, Status und Deutungsmacht geht (ebd.: 42). In identitätspolitischen Anerkennungskonflikten, die Mau et al. neben anderen Ungleichheitskonflikten untersuchen, geht es darum, „im Rahmen kollektiver Normalitätsvorstellungen als Träger legitimer Anrechte wahrgenommen und im Sinne einer ‚kulturellen Gleichheit‘ nicht diskriminiert oder benachteiligt zu werden“ (ebd.: 50). Der Prozess diskriminierende Strukturen abzubauen, geht jedoch häufig mit Umwertungen einher, die bisher privilegierte Lebensweisen infrage stellen und in ihrer Bedeutung relativieren (ebd.: 60). Solche Ungleichheitskonflikte entstehen laut den Autoren besonders dann, wenn eine Kritik an Ungleichheiten auf eine argumentative, absichernde Verteidigung der Verhältnisse trifft (ebd.: 23). Strategien für letztere Legitimierung sind etwa „Gleichheitsansprüche abzuwehren, Ungleichheiten als moralisch gerechtfertigt, historisch gewachsen oder funktional notwendig zu beschreiben oder zumindest den Versuch ihrer Korrektur als vergeblichen Aufwand zu verwerfen“ (ebd.). Mit dem Konzept der „Triggerpunkte“ beschreiben die Autoren Dynamiken von besonders aufgeladenen Konflikten mit hohem Erregungspotenzial, die von relativ kleinen, aber spezifischen Themen ausgehen und von einer hohen affektiven Aufladung begleitet werden (ebd.: 27, 245). Toleranz oder Gleichgültigkeit von Meinungsverschiedenheiten schlagen dabei in Dissens und Gegnerschaft um, weil implizite, scheinbar selbstverständliche (eigene) Grunderwartungen übertreten und als bedrohlich wahrgenommen werden (ebd.: 246, 275). Stark erregt sind Debatten und Konflikte insbesondere dann, wenn „ein abstraktes Prinzip konkret wird und sich deshalb abzeichnet, welche Konsequenzen sich für die Einzelnen ergeben könnten“ (ebd.: 273).

Als ein solches abstraktes und in manchen Konflikten konkret(er) werdendes Prinzip ist sicher auch die Kunstfreiheit zu verstehen. Der Politikwissenschaftler Karsten Schubert beobachtet spezifisch zu Debatten um die Kunstfreiheit ähnliches wie Mau und Kollegen, nämlich das „Kunst- und Meinungsfreiheit heute in erster Linie argumentative Waffen in politischen Auseinandersetzungen [sind], die von Konservativen angeführt werden, um Privilegien zu vertei-

digen“ (Schubert 2020: 203). Mit dem Verweis auf den universellen Wert der Kunstfreiheit sollen dabei emanzipative Kritik und Änderungen abgewehrt werden (ebd.: 195), so dass „Political Correctness“, ‚Identitätspolitik‘ und ‚Cancel Culture‘ [...] fälschlicherweise als Einschränkung der Kunst- und Meinungsfreiheit“ erscheinen (ebd.: 203). Einhergehend mit dem Argument der Kunstfreiheit ist außerdem, dass „Macht bei der Regulation von Kunst keine Rolle spielen soll“ (ebd.: 197). Verfehlt wird dabei, dass auch die scheinbar autonome Kunst immer schon von Macht durchzogen ist (ebd.: 197). Aus einer demokratietheoretischen Perspektive argumentiert Schubert deshalb, dass emanzipative Projekte mit dem Ziel einer weniger diskriminierenden, sexistischen, rassistischen, heteronormativen Gesellschaft der Realisierung des Demokratieprojekts verhelfen, da gesellschaftliche Normen und Privilegien dadurch neu verhandelt werden müssen (ebd.: 196f.). Nur aus der Perspektive einer privilegierten, hegemonialen Position, die von konservativen Normen profitiert, kann man sich bei Verschiebung der Machtverhältnisse aufgrund von emanzipativer Kritik gecancelt fühlen (ebd.: 197). Die systematische und missbräuchliche Berufung auf eine universelle Kunstfreiheit erscheint dabei also vor allem als Verteidigung der eigenen Privilegien (ebd.: 198). Die partikulare Position der Privilegierten erscheint dabei universalistisch und ermöglicht eine Kritik an der Argumentation partikularistischer, identitätspolitisch agierender Minderheiten. Durch die in Anerkennungskonflikten geübte Kritik etwa am „impliziten Partikularismus“ von Institutionen, wird auch auf das uneingelöste Gleichheitsversprechen der Moderne verwiesen (Mau et al. 2023: 62). Das Spannungsverhältnis von Emanzipation und Autonomie, das im Erkenntnisinteresse der Arbeit steht, ist aus dieser Perspektive also insbesondere auch als ein Spannungsverhältnis zwischen Partikularismus und Universalismus zu verstehen.

## 4. Methodik: Die Wissenssoziologische Diskursanalyse

In dem folgenden Kapitel wird das methodische Vorgehen der Masterarbeit beleuchtet. Im Fokus steht zunächst das theoretische (und begriffliche) Grundgerüst der wissenssoziologischen Diskursanalyse (WDA) nach Keller und die Passung des Forschungsprogramms für das hier vorgestellte Vorhaben (Kap. 4.1.). Daraufhin (Kap. 4.2.) geht es um die Zusammenstellung des Datenkorpus, also das Sampling als Verfahren der systematischen Auswahl der zu analysierenden Untersuchungseinheiten (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 177). Für die Datenauswertung stellt die WDA vier Rekonstruktionsperspektiven bereit, die als analytischer Fokus zur Verfolgung des Forschungsinteresses behilflich sind, und in Kap. 4.3. vorgestellt werden. Abschließend soll das konkrete analytische Vorgehen, welches in die Grounded Theory Analysis eingebettet ist, skizziert werden (Kap. 4.4.).

## 4.1. Grundlegende theoretische Erläuterungen

Die WDA „bezeichnet ein sozialwissenschaftliches Forschungsprogramm zur Analyse gesellschaftlicher Wissensverhältnisse und Wissenspolitiken“ (Keller 2012: 27). Sie versteht sich nicht als spezifische Methode, sondern als einen „theoretisch, methodologisch und methodisch angeleiteten Blick auf Prozesse der diskursiven Konstruktion von Wirklichkeit“ (ebd.: 32). Die WDA gibt dabei Hilfestellungen zur gegenstandsspezifischen Anpassung und zur konkreten Umsetzung des Vorhabens (ebd.: 29f.). Der Gegenstand der WDA ist nur hinsichtlich seines Fokus auf Diskurse als „Prozesse und Versuche der Sinnzuschreibung und -stabilisierung“ (Keller 2011a: 10) eingeschränkt, die sich durch die Stabilisierung zu Wissensordnungen für spezifische Praxisfelder in soziale Kollektiven (zumindest vorläufig) institutionalisieren (ebd.: 8; Keller 2012: 27).

Die theoretische Grundlage der WDA stützt sich vor allem auf drei Ansätze: die sozialkonstruktivistische und wissenssoziologische Theorie von Berger und Luckmann, die Hermeneutische Wissenssoziologie, sowie Foucaults Konzepte zu Macht- und Wissensregimen (ebd.: 27). In ihrer wissenssoziologischen Theorie über die „gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“ untersuchen Berger und Luckmann, wie gesellschaftliches Wissen erzeugt, sozial objektiviert und subjektiv durch Sozialisationsprozesse angeeignet wird (Keller 2011a: 60). Über einen Zyklus der soziohistorischen Institutionalisierung und Legitimierung von Wissensbeständen entsteht eine scheinbar objektive, faktische Wirklichkeit, die eine vermeintlich unveränderliche Realität postuliert und damit die Grundlage für vermeintlich individuelle Wirklichkeitsvorstellungen bildet (Keller/Truschkat 2014: 297). Die Hermeneutische Wissenssoziologie, die an Berger und Luckmann anschließt, betont einen interpretativen bzw. hermeneutischen Zugang zu gesellschaftlichen Wissensprozessen (Keller 2011b: 180). Sie betont, dass menschliches Handeln und Deuten zwar wesentlich durch gesellschaftliche Wissensvorräte geprägt ist, Individuen diese jedoch auch mehr oder minder kreativ und eigenständig interpretieren können (Keller 2012: 33). Wissen wird also nicht nur reproduziert, sondern etwa durch die aktive Bearbeitung und Problematisierung von Ereignissen auch transformiert (ebd.: 27f.). Im Anschluss an die Hermeneutische Wissenssoziologie hebt Keller die Bedeutung sozialer Akteure für die Diskursanalyse hervor, ebenso wie die Notwendigkeit einer systematischen Reflexion des Forschungsprozesses, insbesondere bei der Interpretation und Auswertung qualitativer Daten (Keller 2011a: 59). Allerdings kritisiert Keller sowohl an Berger und Luckmann als auch an der Hermeneutischen Wissenssoziologie, dass der Fokus auf Alltagswissen und Deutungsleistungen individueller Akteure zu einer Vernachlässigung der

institutionellen Wissensbestände führt, die entscheidend für die Gesamtkonstitution gesellschaftlicher Wirklichkeitsverhältnisse sind (Keller 2011b: 183). Um diese Lücke zu schließen und die Diskursperspektive der WDA darzulegen, greift Keller auf Foucaults Perspektive zurück, die die institutionelle Dimension von Wissen sowie dessen Machtwirkungen in den Vordergrund stellt. Kellers Diskursbegriff ist stark von Foucaults Überlegungen zu Diskursen, deren historischer Entwicklung, Stabilisierung und Transformation sowie deren Machteffekten geprägt (Keller 2012: 44). Dies zeigt sich unter anderem in der Übernahme zentraler Begriffe wie „Aussage“, „diskursive Praktiken“ und „diskursive Formationen“, um die Diskursperspektive der WDA darzulegen (Keller/Truschkat 2014: 296).

Im Anschluss an die wissenssoziologische Theorie von Berger und Luckmann, die Hermeneutische Wissenssoziologie, sowie Foucaults Annahmen zu Macht- und Wissensregimen versteht die WDA Diskurse als soziale Praxis, nämlich als „strukturierte und strukturierende Praktiken der Zeichennutzung“ (ebd.: 297). Solche Praktiken, insbesondere Aussagepraktiken, generieren und stabilisieren Bedeutungen, die als Wissensordnungen für soziale Kollektive institutionalisiert sind (Keller 2012: 27). Diskurse haben also eine „performative, wirklichkeitskonstituierende Macht“ (Keller 2011a: 8). Gesellschaftliche Wissensvorräte, die sich soziohistorisch herausgebildet haben, konstituieren eine ‚objektive‘ Wirklichkeit, indem sie bestimmte Faktizitäts- und Normativitätsbehauptungen aufstellen, die durch soziale, organisatorische und institutionelle Akteure sowohl internalisiert als auch externalisiert, aber auch verändert werden können und unterliegen gleichzeitig der Möglichkeit von Veränderungen (Keller 2012: 27f.). Damit kann die Prozesshaftigkeit und die Wandelbarkeit von Wissensverhältnissen in den Blick genommen werden, sowie auch deren Definitionskonflikte, was Keller mit dem Begriff der Wissenspolitiken betonen möchte (ebd.: 28).

Für das Forschungsvorhaben der Masterarbeit eignet sich die WDA gerade aufgrund ihres Fokus auf umkämpfte Wissensverhältnisse, denn die Debatten um die Kunstwerke zeichnen sich insbesondere durch ihre Konflikthaftigkeit aus. Die Deutung dessen, ob die Kunstwerke ausgestellt werden sollen und was das für die Kunst(freiheit) bedeutet, wird kontrovers diskutiert. Dabei wird ein diskursives Feld, eine Arena eröffnet, in der um die Konstitution bzw. Definition eines Phänomens konkurriert wird (Keller 2011a: 68). Der breite Anwendungsbereich der WDA ist ein weiterer Grund für ihre Wahl als Grundlage dieser Forschungsarbeit: Sie analysiert nicht nur wissenschaftliche und öffentliche Diskurse, sondern befasst sich auch explizit mit themen- und ereignisspezifischen Diskursen sowie Konflikten in spezifischen Feldern (Keller 2012: 30). Die Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* lassen sich nur schwer eindeutig als öffentlicher Diskurs oder als Spezialdiskurs einordnen. Ei-

nerseits wurden die Auseinandersetzung (massen-)medial und sich an ein breites Publikum richtend vermittelt, was für einen öffentlichen Diskurs spricht (Keller 2011a: 68). Andererseits ist das Kunstfeld als gesellschaftliche Teilöffentlichkeit zu betrachten, die historisch durch „eine starke institutionelle Strukturierung und Hierarchisierung ihrer Sprecherpositionen“ geprägt ist, was auf einen Spezialdiskurs hinweist (Keller 2012: 37). Die Tatsache, dass die WDA zwischen diesen Diskursarten zwar begrifflich unterscheidet, sich jedoch nicht auf eine bestimmte Art von Diskurs beschränkt, hat ihre Wahl für das vorliegende Forschungsprojekt weiter untermauert. Zudem hat die Wahl der WDA praktische Gründe: Der Forschungsprozess wird durch konkrete Vorschläge zur Umsetzung erleichtert und kann gleichzeitig an das Forschungsinteresse und den Gegenstand angepasst werden. Beginnend mit dem Prozess der Zusammenstellung des Datenkorpus für die Diskursanalyse, soll das konkrete methodische Vorgehen in den folgenden Unterkapiteln erläutert werden.

## 4.2. Sampling: Die Auswahl des Datenmaterials

Mithilfe der WDA können unterschiedliche Datenformate analysiert werden, etwa textförmige Daten (z.B. Gesetzestexte oder Zeitungsartikel), audiovisuelle Daten (z.B. Werbung) oder soziale Praktiken (wie etwa Demonstrationen) (ebd.: 51). Die wichtigsten und am häufigsten genutzten Daten sind textförmige, bereits ‚natürlich‘ vorliegende Dokumente, wie Zeitungsartikel, Interviewprotokolle, Parlamentsreden, Internetdokumente etc. (Keller 2011a: 87). Nach der oben geschilderten Entscheidung für die zu untersuchende Fälle (s. Kap. 2), begann die Wahl des Analysematerials für das Forschungsvorhaben mit der Entscheidung für einen Fokus auf journalistische Berichterstattung zu den Kontroversen. Alternativ wären etwa auch Social-Media-Posts in Frage gekommen, da die Diskussionen um die gewählten Kunstwerke auch auf Social-Media-Plattformen wie Twitter/X, Instagram und Facebook geführt wurden. Zusätzlich wäre es auch interessant gewesen sich auf Texte von zentralen Akteur\*innen der jeweiligen Debatte zu konzentrieren, seien es etwa offene Briefe oder Petitionen gegen die Kunstwerke, sowie Statements der Künstler\*innen oder Kurator\*innen. Die Wahl fiel auf journalistische Berichterstattung, da diese zwar nicht das einzige medienöffentliche Forum für die Thematisierung von Kunst darstellt, jedoch als eine zentrale, mit politischer und kultureller Deutungsmacht ausgestatte, Arena von öffentlichen Diskursen im Allgemeinen und der öffentlichen Kommunikation über Kunst im Spezifischen zu verstehen ist (Fink 2015: 34f.). Darüber hinaus steht die Kunstberichterstattung der Presse selten im Fokus sozialwissenschaftlicher empirischer Forschung (ebd.: 34), was die Entscheidung des Analysematerials für diese Arbeit zusätzlich informiert hat. Der Fokus auf journalistische Berichterstattung erleich-

terte es außerdem, einerseits den Umfang der zu analysierenden Daten zu beschränken und andererseits Aussagen darüber treffen zu können, welcher Diskurs analysiert wird. Um diese beiden Ziele noch besser erfüllen zu können, wurde die Auswahl von Artikeln außerdem auf drei berichterstattenden Medien beschränkt, die Süddeutsche Zeitung (SZ), die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) und Deutschlandfunk (DLF). SZ und FAZ sind (abgesehen von der Boulevardzeitung BILD) die auflagenstärksten überregionalen deutschen Tageszeitungen (AWA 2024), und decken seit Mitte bzw. Ende der 1940er Jahre zentrale Diskurse in Deutschland ab (Süddeutscher Verlag o.D.; FAZ o.D.). Interessant ist, dass den Zeitungen eine unterschiedliche politische Ausrichtung zugeordnet wird: während die SZ als eher linksliberal gilt, wird die FAZ als eher konservativ-liberal verstanden. Nachdem ich mich anfänglich auf diese beiden Zeitungen beschränken wollte, habe ich mich nach einer ersten Übersicht über die von ihnen zu den Fällen publizierten Artikel, dazu entschieden, ein weiteres Medium aufzunehmen, da die SZ zu der Kontroverse um Georg Herold keinen Artikel publiziert hat. Obwohl der Deutschlandfunk keine überregionale Zeitung, sondern ein öffentlich-rechtlicher Hörfunksender ist, eignet er sich für das geplante Forschungsvorhaben aus unterschiedlichen Gründen: Der DLF ist ein überregionales deutsches berichterstattendes Medium, das zu allen drei gewählten Fällen mehrere Artikel veröffentlicht hat. Neben den Audiobeiträgen publiziert der DLF zu seinen Audiobeiträgen meistens einen sogenannten „Text zum Beitrag“, der online einzusehen ist und entweder aus dem exakten Wortlaut oder einer inhaltlichen Zusammenfassung des Beitrags besteht. Insbesondere der Rundfunksender ‚DLF Kultur‘ hat durch seinen Fokus auf Kulturthemen viel über die drei Debatten berichtet. Spannend ist außerdem, dass der DLF durch seine Zugehörigkeit zu den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten an den Medienstaatsvertrag gebunden (MStV) und dazu angehalten ist in seinen „Angeboten eine möglichst breite Themen- und Meinungsvielfalt ausgewogen dar[zust]ellen“ (MStV §26 (2)). Die Auswahl von SZ, FAZ und DLF stellt meines Erachtens daher einen spannenden Dreiklang von berichterstattenden Medien zu den Debatten dar.

In den jeweiligen Online-Archiven der SZ, FAZ und des DLF wurde mithilfe der Namen der Künstler\*innen der in Frage stehenden Kunstwerke („Eugen Gomringer“, „Georg Herold“, „Taring Padi“; jeweils einzeln und ohne Anführungszeichen)<sup>9</sup> in der Stichwortsuche nach Ar-

---

<sup>9</sup> Die Stichwortsuche auf die Künstlernamen zu begrenzen und nicht etwa eine weitere Suche mit den Stichworten *Avenidas*; *Ziegeln*\*\*\*\* (ausgeschriebenes N-Wort) oder *People's Justice* durchzuführen, ist an dieser Stelle möglich, da Kunstwerke bei Benennung in journalistischer Berichterstattung nur in äußerst seltenen Fällen ohne Hinweis auf die Künstler\*in genannt werden. Wahrscheinlicher ist es, dass sogar die Titel der Kunstwerke nicht genannt werden, sondern etwa als das ‚Gedicht von Gomringer‘ umschrieben werden, wenn bereits viel Bericht-

tikeln gesucht, die sich inhaltlich mit den Kontroversen beschäftigen. Die Suchzeiträume differierten, je nachdem wann die Ausstellungen der Kunstwerke begann, oder im Fall des Gedichts von Gomringer, die Kritik daran zum ersten Mal öffentlich wurde. Die Ausstellungen im Städel-Museum und auf der documenta, ebenso wie die Kritik des AStAs dienen jeweils als „diskurskatalysatorisches“ Ereignis (Keller/Truschkat 2014: 177). Um eine Vollerfassung der publizierten Artikel zu den Debatten zu ermöglichen, wurde der Beginn des Suchzeitraums auf ein Jahr vor diesen Ereignissen gelegt und endet mit dem 01.08.2024, um gegebenenfalls auch Veränderungen der Kontroversen abbilden zu können<sup>10</sup>. Nach Erhebung der Treffer wurden diese gesichtet und Dopplungen und irrelevante Treffer (wie z.B. Terminvorschauen oder für die FAZ die Rhein-Main-Zeitung) aussortiert. Daraufhin wurden die verbleibenden Treffer einzeln gesichtet, um eine informierte Auswahl der Artikel treffen zu können, die einen engen Bezug zu den Kunstwerken und ihren Kontroversen herstellen (und diese nicht etwa nur in einem Nebensatz erwähnen). So wurde für jeden Treffer untersucht, ob er das betreffende Kunstwerk nicht (näher), etwas oder zentral behandelt. Die Anzahl der infrage kommenden Treffer, die mithilfe dieses Verfahrens ausgemacht wurden, ist in Tabelle 1 dargestellt:

Stichwortsuche	SZ	FAZ	DLF
<b>Eugen Gomringer</b>	54 Treffer	128 Treffer	38 Treffer
	46 Treffer ohne Dopplungen	87 Treffer ohne Dopplungen (23), Rhein-Main-Zeitung (11) und Podcasts (2)	37 Treffer ohne Dopplungen
	<b>20 - 26 Treffer konkreter zu Avenidas</b>	<b>17 - 35 Treffer konkreter zu Avenidas</b>	<b>13 - 23 Treffer konkreter zu Avenidas</b>
<b>Georg Herold</b>	24 Treffer	43 Treffer	7 Treffer
	9 Treffer ohne Dopplungen (3), ohne Terminvorschau (12)	19 Treffer ohne Dopplungen (11) und Rhein-Main-Zeitung (13)	7 Treffer ohne Dopplungen (0)
	<b>0 Treffer (konkreter) zu Ziegeln****</b>	<b>4 - 5 Treffer konkreter zu Ziegeln****</b>	<b>3 - 4 Treffer konkreter zu Ziegeln****</b>
<b>Taring Padi</b>	99 Treffer	106 Treffer	75 Treffer
	57 Treffer ohne Dopplungen	60 Treffer ohne Dopplungen (31) und Rhein-Main-Zeitung (15)	53 Treffer ohne Dopplungen (22)
	<b>30 - 44 Treffer konkreter zu People's Justice</b>	<b>16 - 35 Treffer konkreter zu People's Justice</b>	<b>10 - 22 Treffer konkreter zu People's Justice</b>

Tabelle 1: Übersicht der Stichwortsuche-Treffern in den jeweiligen Online-Archiven (Eigene Darstellung)

erstattung erfolgt ist. Die Suche mithilfe der Namen der Künstler sollte daher eher einer Vollerfassung der gefragten Artikel entsprechen.

<sup>10</sup> Daraus ergeben sich folgende Suchzeiträume: **Für Avenidas von Eugen Gomringer:** 01.04.2015 bis 01.08.2024 (da der erste offene Brief von Studierenden an das Rektorat der Alice-Solomon-Hochschule Berlin im April 2016 veröffentlicht wurde (AStA 2016)); **Für Ziegeln\*\*\*\* von Georg Herold:** 01.07.2019 bis 01.08.2024 (da die Ausstellung im Städel Museum Frankfurt im Juli 2020 begann); **Für People's Justice von Taring Padi:** 01.06.2021-01.08.2024 (da die documenta fifteen im Juni 2022 begann).

Auf einer quantitativen Ebene ist eine deutlich höhere Artikelzahl zu den Werken von Gomringer und Taring Padi zu beobachten im Vergleich zu dem Kunstwerk von Georg Herold. Das skizzierte Verfahren hat den Datenkorpus bereits deutlich verkleinert, wäre jedoch – abgesehen von den Artikeln zu *Ziegeln\*\*\*\**, die aufgrund der geringen Menge vollständig analysiert wurden – im Umfang für eine Analyse aller Artikel zu groß. Zur Bewältigung der Artikelmenge zu *Avenidas* und *People's Justice* wurde ein Teilkorpus mit Artikeln für die Feinanalyse entwickelt, in dem die ausgewählten Artikel, die die Kunstwerke konkret(er) behandeln nochmals für jede Debatten/Medien-Kombination nach und nach durchschritten wurden. Wie von Keller für die WDA empfohlen, habe ich mich in Anlehnung an das „theoretical sampling“ der Grounded Theory (Keller 2012: 54) dabei für eine Auswahl an Artikeln entschieden, bei denen Artikel mit minimaler Kontrastierung, also sehr ähnlichen Aussageereignissen dabei sind, ebenso wie Artikel mit maximaler Kontrastierung, also möglichst anderen Aussageereignissen. Der Prozess der Datenauswahl und Datenauswertung lief dementsprechend im Wechselverhältnis bis durch zusätzliche Analysen im Sinne der sogenannten theoretischen Sättigung kein (wesentlicher) Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Fragestellung erzielt wird (ebd.: 54f.). Der finale Datenkorpus umfasst 64 Artikel, die sich wie folgt auf die Debatten und berichterstattenden Medien verteilen (s. Tabelle 2)<sup>11</sup>:

Debatte	SZ	FAZ	DLF	insg.
<i>Avenidas</i> - Eugen Gomringer	10	10	8	28
<i>Ziegeln****</i> - Georg Herold	/	5	3	8
<i>People's Justice</i> - Taring Padi	10	9	9	28
<b>insg.</b>	20	24	20	<b>64</b>

Tabelle 2: Quantitative Zusammensetzung des Datenkorpus (Eigene Darstellung)

An dieser Stelle können bereits erste übergreifende Beobachtungen zum Datenkorpus geteilt werden: Die Textformate des finalen Datenkorpus sind heterogen: Darunter befinden sich Meinungsbeiträge, Kommentare, Kolumnen, Interviews, Gastbeiträge, Nachrichten und eine Reportage. Auch die Länge der Artikel variiert: Die meisten Texte sind (kopiert in ein Word-Dokument) nur ein bis zwei Seiten lang. Länger sind insbesondere Interviews, die meisten sind zwischen vier und fünf Seiten lang (z.B. SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel, FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack, DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk<sup>12</sup>). Eine Ausnahme hinsichtlich seiner Länge bildet ein Interview mit Eugen Gomringer und seiner Tochter Nora Gomringer,

<sup>11</sup> Der finale Datenkorpus ist in diesem Dokument im Materialverzeichnis gelistet.

<sup>12</sup> Die Kürzel zur Verweisung auf einen spezifischen Artikel sind wie folgt aufgebaut: Medium\_Debattenkürzel\_Jahr-Monat-Tag\_Autor. Das Medium könnte SZ, FAZ oder DLF sein, das Debattenkürzel verweist darauf, ob es in dem Artikel um die Debatte um Gomringer/ *Avenidas*, Herold/ *Ziegeln\*\*\*\** oder Taring Padi/ *Peoples Justice* geht.

welches sich über etwa 12 Seiten erstreckt, aber auch nicht ausschließlich von der Debatte um *Avenidas* handelt (SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer).<sup>13</sup> Obwohl die Textformate und -längen heterogen sind, ist die Vergleichbarkeit der Daten durch ihren Charakter als journalistische Berichterstattung in Medien mit hoher Weitreiche gegeben. In der Datenauswertung berücksichtigt muss dennoch werden, wer in welcher Textform berichtet, was in Kapitel 4.4. bezüglich des konkreten Vorgehens der Datenauswertung geschildert wird. Zunächst soll jedoch der interpretative Fokus dargelegt werden, der es vereinfacht das wissenssoziologische, diskursive Erkenntnisinteresse in der Datenauswertung zu verfolgen.

### 4.3. Wissenssoziologische Rekonstruktionsperspektiven

Hierfür gibt die WDA wissenssoziologische Konzepte an die Hand, sogenannte Rekonstruktionsperspektiven, die es erleichtern Wissensverhältnisse und -politiken, sowie die „inhaltlich-symbolische Strukturierung von Diskursen“ bei der Auswertung in den Blick zu nehmen (ebd.: 46). Die Rekonstruktionsperspektiven stellen eine Art Kodierparadigma dar, das sich an bestehenden Konzepten der Wissenssoziologie orientiert (Truschkat 2012: 84). Es handelt sich um Phänomenstruktur, Deutungsmuster, Klassifikationen und narrative Strukturen, die als typische bzw. typisierbare Strukturelemente die Rekonstruktion kollektiver Wissensvorräte ermöglichen sollen (Keller 2011a: 78f.). Typisierbar meint dabei „als Wissenskonfigurationen verstehbare Aussageelemente, die durch ihre Wirklichkeitsreferenz ein spezifisches ‚So und nicht anders Sein‘, also eine besondere Wirklichkeit der Wirklichkeit behaupten und auf der Oberfläche der Äußerungen als Muster rekonstruktiv erschließbar sind“ (Keller/Truschkat 2014: 299). Die rekonstruktive Perspektive bildet die methodische Grundlage<sup>14</sup>, die die Forschungspraxis der WDA mithilfe der Konzepte (Phänomenstruktur, Deutungsmuster, Klassifikationen, narrative Strukturen) anleitet (Keller 2011b: 78f.), welche im Folgenden knapp skizziert werden:

Die Phänomenstruktur beschreibt die „Zuschreibungen“, „Elemente und Dimensionen“ des Sachverhalts, der diskursiv konstituiert und somit auf spezifische Weise verstanden wird (Keller 2012: 48). Dimensionen einer Phänomenstruktur könnten etwa die Benennung von Ursachen, Zusammenhängen, Wertungen, Problematisierungen, Verantwortlichkeiten, Folgen und Handlungsoptionen sein (Keller 2011a: 103). Welche Dimensionen für einen Diskurs re-

---

<sup>13</sup> Dies ist auch einer der wenigen Texte, bei dem manche Abschnitte nicht näher analysiert wurden, da sie sich nicht alle um die Debatte um *Avenidas* drehten, sondern teilweise etwa um das Vater-Tochter-Verhältnis.

<sup>14</sup> Trotz der rekonstruktiven Ausrichtung gibt es in der WDA auch Aspekte der Dekonstruktion, beispielsweise wenn sich im Analyseprozess immer weiter von den Daten gelöst wird, diese zergliedert werden und dabei neue Zusammenhänge hergestellt werden (Keller 2012b: 44f.).

levant werden, ergibt sich erst durch die Analyse von diskursiven Daten und sollte nicht als abgeschlossenes Kategoriensystem angewendet werden (ebd.). Die inhaltliche Ausführung kann im Wettstreit um die Konstitution eines Diskurses in einem diskursiven Feld auch stark variieren oder miteinander konkurrieren (Keller 2012: 48), was auch in den Kontroversen um die Kunstwerke deutlich wird. Die Phänomenstruktur ist für das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit besonders relevant, da mit ihr ins Auge gefasst werden kann, was in den Debatten um die Kunstwerke genau verhandelt wird, was dabei problematisiert wird und mit welchen Gründen die Kunstwerke und ihre Ausstellungen legitimiert bzw. delegitimiert werden.

Deutungsmuster stellen das Wissen dar, welches es erst ermöglicht ein Phänomen auf bestimmte Weise zu strukturieren und sollten deshalb auf Basis der Ergebnisse der Phänomenstruktur rekonstruiert werden (Keller 2011a: 109). Sie beschreiben „Interpretationsschemata oder -rahmen (frames), die für individuelle und kollektive Deutungsarbeit im gesellschaftlichen Wissensvorrat zur Verfügung stehen und in ereignisbezogenen Deutungsprozessen aktualisiert werden“ (ebd.: 108). Dabei werden verschiedene Bedeutungselemente zu einer „gesellschaftlich vorübergehend konventionalisierte[n]“ und kohärenten Deutungsfigur verknüpft (ebd.). Mit einem Fokus auf Deutungsmuster ist es möglich Wissensbestände über Kunst und dazugehörige Aspekte wie künstlerische Autonomie und Kunstfreiheit und andere Wissensverhältnisse zu erfassen, die die Debatte anleiten.

Klassifikationen sind „mehr oder weniger ausgearbeitete, formalisierte und institutionell stabilisierte Formen, soziale Typisierungsprozesse von Phänomenen, die die Erfahrung einer bestimmten Wirklichkeit schaffen (Keller 2012: 47). Narrative Strukturen verbinden verschiedene Dimensionen der Phänomenstruktur, Deutungsmuster und Klassifikationen zu einer in sich schlüssigen und kohärenten Story Line, die die Wirklichkeit auf eine bestimmte Art und Weise erscheinen lässt (ebd.: 48f.).

Keller sieht es nicht vor, allen vier Rekonstruktionsperspektiven in jeder Forschung vollumfänglich nachzugehen, sondern empfiehlt, je nach Forschungsfrage und verfügbaren Ressourcen Schwerpunkte zu setzen (Keller 2011a: 102; Truschkat 2012: 84). Meines Erachtens bieten die Perspektiven der Phänomenstruktur und der Deutungsmuster eine grundlegendere und allgemein strukturierende Herangehensweise an die Analyse von Diskursen, im Vergleich zu Klassifikationen und narrativen Strukturen. Da mein Forschungsinteresse auf dieser grundlegenden Ebene darauf abzielt, welche Themen in den Kontroversen um Kunstwerke verhandelt werden und welches Wissen, insbesondere über Kunst und Kunstfreiheit, die Debatten prägt,

habe ich mich entschieden, Phänomenstruktur und Deutungsmuster als wissenssoziologische Analyseschwerpunkte für meine Untersuchung zu wählen und oben (im Vergleich zu Klassifikationen und narrativen Mustern) ausführlicher zu beschreiben. Im konkreten analytischen Vorgehen werden die Rekonstruktionsperspektiven im Prozess des Kodierens relevant, was nachfolgend für die methodische Ausrichtung der Arbeit geschildert wird.

#### 4.4. Analytisches Vorgehen anlehnend an die Grounded Theory

Obwohl die WDA als Forschungsprogramm „mehrere Vorgehensweisen zur interpretativ-analytischen Zerlegung von Texten“ ermöglicht, wird die Grounded Theory (GT) Analysis, insbesondere für die Feinanalyse, als Verfahren empfohlen (Keller 2012: 53f.). Neben dem oben erläuterten Konzept des theoretical samplings, stützt sich die WDA auch auf die Prinzipien der Sequenzanalyse und der Kodierung, sowie die Heuristik des ständigen Vergleichens im Sinne der GT. Gestützt auf den sozialwissenschaftlich-hermeneutischen Ansatz der WDA, hebt Keller die Notwendigkeit einer systematischen Reflexion der Interpretations- und Konstruktionsarbeit der Forschenden hervor (Keller/Truschkat 2014: 296). Diese Reflexion wird durch die Integration der WDA in die Verfahren der GT erleichtert (Truschkat 2012: 70).

Ein typischer Ablauf, vereinfacht dargestellt, beginnt nach anfänglichem Lesen des empirischen Materials mit der Frage nach der sozialen Situiertheit und Materialität des Textdokuments, also wer dabei wie wo und für wen eine Aussage produziert hat (Keller 2011a: 99). Da in diesem Forschungsprojekt journalistische Berichterstattung analysiert wird, geht es also um die institutionell-organisatorischen Kontexte der jeweiligen berichtserstellenden Medien, ebenso wie z.B. um Textform (Kommentar, Bericht, Nachricht, Interview etc.), Ressort (z.B. Politik oder Feuilleton), Autor\*in (ist es z.B. ein Gastbeitrag), Umfang und Verbreitung (Print vs. Online).

Daran anschließend kann die interpretativ-analytische Rekonstruktion der Aussagen und darunterliegenden Wissenskonstellationen beginnen, die auch den Kern der vorliegenden Arbeit darstellt. In verschiedene Stufen des Kodierens, nämlich dem offenen, axialen und selektiven Kodieren, werden im Sinne der Grounded Theory verschiedene Lesarten gebildet, ausgeschlossen, spezifiziert und abstrahiert bis sich eine Kategorie (samt Subkategorien) als besonders geeignet herausstellt, um den Bedeutungsgehalt von Texten bzw. einzelnen Passagen zu bezeichnen (Keller 2012: 61f.). Kodieren beschreibt dabei den Prozess der Konzeptbildung, wobei diese Konzepte durch die Interpretation ihrer Zusammenhänge zu Kategorien abstrahiert werden (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 201f.). Ziel ist es, mit dem Prozess des Kodierens die Dimensionen des untersuchten Phänomens sowie dessen inhaltliche Ausprägungen

feinanalytisch zu erschließen. Knapp dargestellt, sehen die einzelnen Schritte des Kodierens wie folgt aus:

Die Feinanalyse eines Texts geschieht mit dem offenen Kodieren zunächst sequenzanalytisch, in dem aus Textpassagen vorläufige Konzepte entwickelt werden (ebd.: 210). Aufbauend auf dem wiederholten Lesen des empirischen Materials werden Codes also Konzepte entwickelt, die als „abstrakte Kategorien zur Benennung einzelner Aussage- und damit Diskursbausteine“ dienen (Keller 2011a: 105). Hierfür wird das Dokument in Sinnabschnitte, also Wörter, (Teil-) Sätze oder (Teil-) Absätze, gegliedert, für welche Interpretationshypothesen in der Form von ersten Codes entwickelt werden (Keller 2012: 61). Das ständige Vergleichen ist ein zentrales Prinzip bei der Konzeptentwicklung. Es beginnt mit einer ersten Deutung eines empirischen Phänomens und erweitert sich durch die Suche nach ähnlichen oder unterschiedlichen Textstellen, wodurch Muster erkennbar werden. Diese Muster helfen, Konzepte präziser zu beschreiben und gegenüber anderen abzugrenzen (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 204ff.). Konzepte (bzw. zu einem späteren Zeitpunkt Kategorien) gelten als theoretisch gesättigt, wenn keine neuen Erkenntnisse aus weiteren Vergleichen gewonnen werden können (ebd.: 115). Der Prozess der Datenauswertung kann mit Memos zu weiteren Überlegungen während des Analyseprozesses begleitet werden (Keller 2012: 56). Dies hilft dabei, die Ergebnisse der Feinanalyse miteinander in Beziehung zu setzen, zu abstrahieren und in den größeren Interpretationshorizont der Forschungsfrage stellen zu können (ebd.: 63f.).

Im axialen Kodieren werden die erarbeiteten Konzepte in Kategorien überführt, indem deren Beziehungen untereinander analysiert werden (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 202). Diese Kategorien bilden die Grundlage für eine mögliche Theoriegenerierung. Das Prinzip von Subkategorien und einer bzw. sehr wenigen Schlüsselkategorien erleichtert es auch auf der Ebene der Kategorien Zusammenhänge herauszustellen (ebd.: 210f.). Hierbei unterstützen die oben vorgestellten Rekonstruktionsperspektiven der WDA (Phänomenstruktur, Deutungsmuster, Klassifikationen und narrative Muster), indem sie den Blick auf das Phänomen im Sinne des Forschungsinteresses lenken und dessen Interpretation grob strukturieren.

Mit dem Prozess des selektiven Kodierens wird eine zentrale Schlüsselkategorie herausgearbeitet, die das Kernkonzept der Analyse bildet. In der vorliegenden Arbeit ist dies die Frage der Legitimierung bzw. Delegitimierung, die sich durch alle drei Debatten als zentrales Element zieht, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird. Ziel ist es, die Charakteristika der Schlüsselkategorie systematisch zu erfassen und in einen größeren Interpretationsrahmen zu stellen (ebd.: 211). Dieser letzte Schritt sorgt dafür, dass die Ergebnisse nicht bloß eine Auflis-

tung von Konzepten, Kategorien oder Perspektiven wie Phänomenstrukturen, Deutungsmustern, Klassifikationen und narrativen Mustern darstellen. Stattdessen werden diese miteinander verknüpft, abstrahiert und in einem umfassenden Interpretationshorizont eingebettet (Keller 2012: 6f.; Keller/Truschkat 2014: 301). So können fundierte Aussagen über die Inhalte, Funktionsweisen und Wirkungen einzelner oder miteinander verbundener, etwa konkurrierender Diskurse getroffen werden.

## 5. Analyseergebnisse

Die Analyseergebnisse werden zunächst bezüglich der Phänomenstruktur für die einzelnen Fälle dargelegt. Pro Debatte liegt der Fokus erst auf den, aus dem Material heraus entwickelten, Phänomenstrukturen der Debatten. Hierzu werden die strukturierenden Dimensionen (Kategorien) der jeweiligen Phänomenstruktur und die inhaltlichen Ausführungen pro Debatte dargestellt. Die Phänomenstruktur kann als Grundgerüst des Diskurses um das jeweilige Kunstwerk verstanden werden, weshalb ein Gros der Aussagen aus den untersuchten Artikeln, in dieses Schema eingeordnet werden können. In der Darstellung der Ergebnisse wird nicht näher auf die Unterschiede zwischen den drei berichtstattenden Medien eingegangen, da Ton, Ausrichtung und Argumente zu den spezifischen Debatten über die drei Medien hinweg sehr ähnlich waren. Auf Ausnahmen wird im Verlauf der Ergebnisdarstellung hingewiesen. Einleitend ist festzustellen, dass die Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* gemeinsam haben, dass sie jeweils als Wettstreit um die Konstitution der Phänomenstruktur zu verstehen sind. Spezifischer geht es in allen drei Fällen um die Legitimierung und Delegitimierung der Kunstwerke, ihrer Ausstellung und ihrer Kritik bzw. Befürwortung.

### 5.1. Die Phänomenstruktur der Debatte um *Avenidas*

Die journalistische Berichterstattung wird auf *Avenidas* aufmerksam, als die Hochschule im Sommer 2017 ihre Hochschulangehörigen zu Vorschlägen für die Gestaltung ihrer Fassade aufruft. Dies geschah im Zuge einer Fassadenrenovierung und um auf die kritischen Rückfragen von Mitgliedern einzugehen, die seit Anbringung des Gedichts 2011 immer wieder geäußert wurden. Die Debatte, die sich daraufhin in den Medien SZ, FAZ und DLF entspannt, lässt sich bezüglich ihrer Phänomenstruktur in folgende zentrale Argumente und Bewertungen systematisieren (s. Abbildung 1).



Abbildung 1: Phänomenstruktur der journalistischen Debatte um Avenidas (Eigene Darstellung)

### Kritik – Die Delegitimierung der Anbringung des Gedichts (und die Legitimierung seiner Entfernung)

Die Kritik an dem Gedicht wird in der Berichterstattung maßgeblich durch Verweise auf den offenen Brief der Studierenden oder durch die Zitierung von Hochschulangehörigen, etwa den Rektor Uwe Bettig, die Prorektorin Bettina Völter oder einer Vertreterin des AStAs vermittelt. Nur in sehr wenigen Artikeln (etwa SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand) übernehmen die Journalist\*innen Teile der Kritik in die eigene Einschätzung der Debatte. Die Kritik der Debatte bezieht sich auf Interpretationen des Inhalts im Kontext seiner Anbringung an der Fassade der Hochschule.

Die Kritik bezieht sich vor allem auf die **patriarchale Kunsttradition**, in das sich das Gedicht, laut der Studierenden stellt. Das Gedicht spiegle ein asymmetrisches Geschlechterverhältnis wider, in der die Frauen die Musen, das Ornament oder Beiwerk der Szene seien, und der Mann Betrachter und als Pointe des Gedichts im Vordergrund stehe (DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich, SZ\_Gom\_2018-01-26\_Hildebrand). Aus einer geschlechtertheoretischen Perspektive würden Frauen dabei Sachen spezifisch Straßen, und der Natur spezifisch Blumen gleichgesetzt werden (ebd.). Durch diese sprachliche Gleichsetzung wird eine im Gedicht vollzogene **Objektifizierung** der Frauen kritisiert (DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich).

Betont wird, dass die Kritik nicht als Kritik an Gomringer zu verstehen sei, oder sein Schaffen, sein Werk oder seine Ehrung mit dem Alice-Salomon-Poetik-Preis infrage gestellt werden solle (FAZ\_Gom\_2017-08-29\_Kegel\_Wiele, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Hervorgehoben wird außerdem, dass die Interpretation eine Lesart unter anderen möglichen Lesarten ist (FAZ\_Gom\_2018-03-28\_Ingendaay). Die gerade geschilderte Interpretation ist nämlich verwoben mit dem spezifischen Kontext der Hochschule, insbesondere der Wirkung des Ge-

dichts im **öffentlichen Raum**. Die Kritik richtet sich gegen das Gedicht an dem konkreten Ort und dem konkreten Umfeld einer Hochschule. Wie die Lyrikerin Barbara Köhler betont, verändere der Standort eines Gedichts seine **Wirkung**: Der Text wirke anders, wenn er in einem Buch, in einer Galerie oder metergroß an einer Hauswand im öffentlichen Raum zu lesen sei (FAZ\_Gom\_2017-09-25\_Köhler). Wegen der riesigen Darstellung auf der Fassade, zu der man raufschauen müsse, spricht Köhler von einer „Monumentalisierung des Textes“ (ebd.). Die Größe und der Standort verändere das Verhältnis vom Gedicht zu der betrachtenden Person (ebd.). So sei die Anbringung von *Avenidas* am Alice-Solomon-Platz, in der Nähe des U-Bahnhof Hellersdorf relevant, weil das Orte seien, an denen es immer wieder zu sexueller Belästigung käme (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Die Interpretation ist also maßgeblich an den Ort gebunden, da das Gedicht in diesem spezifischen Kontext als eine „latente Spannersituation“ (SZ\_Gom\_2018-01-26\_Hildebrand) gelesen werden könne und, obwohl sie keinen Übergriff beschreibt, an die Alltagserfahrung von sexueller Belästigung erinnere (FAZ\_Gom\_2017-08-29\_Kegel\_Wiele).

Zusätzlich wird in der Kritik danach gefragt, warum gerade dieses Gedicht als **Aushängeschild** der ASH fungieren und diese repräsentieren solle. Das Gedicht sei nicht nur repräsentativ für Gomringer und sein Werk, sondern durch die Darstellung an der Außenfassade auch für die Hochschule und ihre Angehörigen (FAZ\_Gom\_2017-09-25\_Köhler). Im Kontext der gerade geschilderten Interpretation stehe das Gedicht jedoch im Kontrast zu der sozialarbeiterischen und emanzipatorischen Ausrichtung der Hochschule, deren Gründerin und Namensgeberin, Alice Salomon, eine Frauenrechtlerin war (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Die kritikübenden Studierenden würden sich und ihre Hochschule nicht angemessen von dem Gedicht repräsentiert sehen (SZ\_Gom\_2017-11\_09\_Lehmkuhl). Bezüglich der Frage, warum *Avenidas* für die Fassadengestaltung ausgesucht wurde, zentriert sich die Kritik außerdem um die fehlende **demokratische Legitimierung** der Auswahl im Jahr 2011. Das Gedicht wurde damals ohne Rückbindung an Hochschulangehörigen durch die damalige Rektorin ausgewählt (FAZ\_Gom\_2017-08-29\_Kegel\_Wiele, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Um die Mitglieder der ASH in die Gestaltung einbeziehen zu können, wurde aufgrund einer anstehenden Fassadenrenovierung und der im Laufe der Jahre wiederholt formulierten Kritik im Sommer 2017 ein partizipativer und demokratischer Prozess eingeleitet, an dessen Ende die Entscheidung für eine Neugestaltung der Wand stand (FAZ\_Gom\_2017-08-29\_Kegel\_Wiele, DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich). Viele unterschiedliche Optionen seien diskutiert worden, darunter auch die Beibehaltung des Gedichts von Gomringer (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss, FAZ\_Gom\_2017-09-25\_Köhler). Als eine der wenigen Redakteur\*innen spricht

sich Kathleen Hildebrand in der SZ für die Nachvollziehbarkeit der Kritik und des Vorgehens der Hochschule aus: Es sei nachvollziehbar, dass die Angehörigen einer Bildungseinrichtung darüber entscheiden (wollen), was an der Fassade ihrer Einrichtung zu sehen sei (SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand). Außerdem sei die Kritik respektvoll von der Studierendenvertretung formuliert und im Akademischen Senat diskutiert, sowie gemeinsam eine Lösung gefunden worden (ebd.).

### **Befürwortung – Die Legitimierung des Gedichts und seiner Anbringung (und die Delegitimierung seiner Entfernung)**

Die Befürwortung des Gedichts und seiner Anbringung an der Fassade zentriert sich einerseits direkt auf das Gedicht als solches, andererseits um die Kritik der Kritik, also die Delegitimierung der Argumente und Entscheidung zur Fassadenneugestaltung der Hochschule. Das Gedicht erfährt in der journalistischen Berichterstattung besondere **Würdigung**, etwa als „wunderbare Kunst“ (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel), „Sprachkunstwerk“ (FAZ\_Gom\_2017-09-05\_Lentz), „Sprachspiel“ (FAZ\_Gom\_2018-03-28\_Ingendaay) „schwärmerisches Gedicht“ (SZ\_Gom\_2018-03-13\_Janker) und als Kunstwerk, dass die „Schönheit der Welt [...] erblühen“ (DLF\_Gom\_2017-09-04\_Meyer) ließe und eine „schwerelose Atmosphäre“ erzeuge (FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ). Außerdem wird immer wieder auf den **kunsthistorischen Wert** von *Avenidas* hingewiesen. Das Gedicht gelte als „Ursprungsgedicht“ (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk), „Schlüsselwerk“ (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel), „Kern-text“ (SZ\_Gom\_2017-09-06\_Przybilla) und „Lehrgedicht“ (FAZ\_Gom\_2017-09-05\_Lentz) der sogenannten Konkreten Poesie, die von Gomringer begründet wurde. Gomringer beschreibt das Gedicht selbst als „erstes Gedicht einer ganz neuen Lyrikkultur“, da die Formensprache „eine richtige Erfindung“ (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk), oder wie es seine Tochter Nora Gomringer sagt, „eine Revolution“ gewesen sei (SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer). Die besondere Gedichtform von *Avenidas* beschreibt Gomringer als „Konstellation“, denn über die Stellung und Beziehung von nur wenigen Worten wird eine Stimmung evoziert (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk). Nicht primär durch den Inhalt, sondern durch Form, nämlich die Reduktion der Wörter würde eine besondere Wirkung entfaltet und umso mehr beim Betrachter ausgelöst werden (SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer). Eine Konstellation stelle die Realität nicht dar, sondern sei „eine realität an sich und kein gedicht über“ (sic, Gomringer zitiert nach DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel). Einhergehend mit der kunsthistorischen Wertschätzung des Gedichts geht auch die **Würdigung Gomringers** als Begründer der Konkreten Poesie, als preisgekrönter Lyriker (SZ\_Gom\_2017-09-06\_Przybilla), „Dichter[...] von Welt-

rang“ (FAZ\_Gom\_2017-09-05\_Lentz) „Sprachkünstler“ (Dillig/Bauer) und einer der „bedeutendsten Autoren der deutschen Gegenwartsliteratur“ (SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer).

Das Gedicht wird außerdem immer wieder über die **Intention** Gomringers legitimiert. Gomringer dachte beim Schreiben an Spaziergänge mit einem Freund in Barcelona und hatte dabei keine Spannersituation oder sexistische Lesart des Gedichts im Sinn (SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer, DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk). Es zielte nicht auf die Darstellung spezifischer gesellschaftlicher Werte. Wie gerade ausgeführt, spielte der Wirklichkeitsbezug für Gomringer keine zentrale Rolle, sondern vielmehr die besondere Form (Hildebrand 2018).

Die Legitimierung des Gedichts findet jedoch maßgeblich über eine erhebliche **Kritik der Kritik** statt. Dabei wird die Kritik der Studierenden als eindeutiger **Sexismusvorwurf** an das Gedicht verstanden (etwa DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel, SZ\_Gom\_2017-09-06\_Przybilla), als wäre das Gedicht frauenfeindlich und „in Wahrheit ein misogynies Machtwerk“ (SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute). Von diesem wahrgenommenen Sexismusvorwurf distanzieren sich die meisten Journalist\*innen implizit, etwa durch Zusätze wie ‚vermeintlich‘ oder ‚angeblich‘ oder auch ganz explizit wie der Redakteur Tobias Wenzel, der das Gedicht als „alles andere als sexistisch“ bezeichnet (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel). Obwohl der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Michael Lentz betont, dass das Gedicht insbesondere durch das Fehlen von Verben viele Lesarten zu liebe, hält er die Unterstellung von Frauenfeindlichkeit abwegig und betont, dass Lesarten „nicht zu Lasten des Gedichts gehen“ dürften (FAZ\_Gom\_2017-09-05\_Lentz). Außerdem wird die Kritik des AStAs als eindeutiger Aufruf zur **Entfernung** des Gedichts verstanden (etwa DLF\_Gom\_2017-09-01\_Oppel, DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk). Interessant ist bei beiden genannten Punkten, dass zentrale Kritikpunkte der Studierenden wie die Wirkung des Gedichts im konkreten Kontext des öffentlichen Raums, den repräsentativen Charakter oder die fehlende demokratische Legitimierung des Gedichts kaum rezipiert werden. Aus Sicht der ASH wurde das Gedicht weder als eindeutig sexistisch interpretiert, noch forderten die Studierenden direkt eine Entfernung. Sie baten zunächst um eine Thematisierung des Gedichts im Akademischen Senat und um die Diskussion einer möglichen Entfernung oder Neugestaltung der Fassade. Die nun folgende weitere Delegitimierung der Kritik basiert daher maßgeblich auf einer **Vereinseitigung der Kritik**.

So heißt es außerdem, dass die Kritiker\*innen das Gedicht missverstehen und ihre Kritik nicht nachvollziehbar sei. Der Vorwurf des Sexismus zeuge von einer **Beschränktheit der Studierenden** in Bezug auf Kunst: Sie würden das Gedicht nicht verstehen, hätten keinen richtigen

Umgang mit Kunst und müssten noch lernen, solche Gedichte richtig zu lesen (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel, SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer). Wertschätzende männliche Bewunderung würde in der Kritik missverstanden werden, in dem sie mit Herabsetzung und bedrohender, sexueller Übergriffigkeit gleichgesetzt werde (FAZ\_Gom\_2017-08-29\_Kegel\_Wiele, DLF\_Gom\_2017-09-04\_Meyer, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel). Es wird „Freude an der Schönheit des Lebens mit Sexismus verwechselt und ein groteskes Missverstehen von Poesie für Emanzipation gehalten“ (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke). In das Gedicht werde etwas reingelesen und verhandelt, was nichts mit dem Gedicht zu tun habe und sei lächerlich und realitätsfern (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk, SZ\_Gom\_2017-09-06\_Przybilla). Den Studierenden wird etwa von einem Vertreter des PEN-Zentrums eine „Kultur- und Bildungsferne“ und ein „barbarische[n] Schwachsinn“ zugeschrieben (FAZ\_Gom\_2017-09-06\_FAZ). Im Kontext einer solchen Argumentation werden sie auch an anderer Stelle als naiv, dumm, verblödet, verwirrt, provinziell oder ignorant dargestellt (etwa DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel, SZ\_Gom\_2017-09-06\_Przybilla, DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk).

Außerdem wird immer wieder auf eine **Überempfindlichkeit der Studierenden** verwiesen, denn die Kritik stütze sich einzig auf ihren Affekt, nämlich ihr Unbehagen. Das Gedicht sei für sie eine „anstößige Zumutung“ und müsse entfernt werden, damit nichts mehr störe (SZ\_Gom\_2018-01-24\_Müller, SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute). Die wohl vorhandene studentische Angst vor ein paar Zeilen eines Gedichts wird belächelt (FAZ\_Gom\_2017-09-03\_Weiguny, FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ, SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute). Die „radikale Empfindlichkeit“ lasse sich nicht mit sachlichen, etwa poetologischen Gegenargumenten beschwichtigen (SZ\_Gom\_2018-01-24\_Müller, SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute). Der SZ-Journalist Hilmar Klute nimmt die Debatte um *Avenidas* als Anlass eine sich entwickelnde Affektgesellschaft zu kritisieren, die im Kontrast zu einer Debattengesellschaft Entscheidungen impulsiv aufgrund von Unbehagen und nicht aufgrund guter Argumente und einer konstruktiven Diskussion treffen würde (SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute). Im Kontext der „hypersensibilisierte[n] Gemüter“ (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke) der Studierenden wird die Kritik im Angesicht „realer, brutaler sexistischer Gewalt weltweit“ (FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ) geschmäler: Frauen seien „oft härteren sexuellen Anmaßungen als blumenreicher Poesie ausgesetzt“ (DLF\_Gom\_2018-01-27\_Orzessek). Die Kritik sei letztlich nur eine „emotionalisierte Betroffenheitsgeste“ (FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ).

Daran anschließend wird ein **Kunstverständnis** kritisiert, das sich um **Moral und politische Korrektheit** zentriere. Alles vermeintlich moralisch oder politisch Anstößige müsse „gerei-

nigt“ werden (SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute), provokante, störende oder unangenehme Inhalte werden nicht geduldet. Gomringer nutzt die Bezeichnung einer „antiseptischen Kunst“ um das Kunstverständnis der ASH dafür zu kritisieren, dass Kunst für die Hochschulangehörigen wohl frei von jeglichem Anstoß und politisch korrekt sein müsse (DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich). Er fragt „wie antiseptisch Kunst sein muss, damit sie sein [dürfe]“ (ebd.). Die SZ-Redakteurin Karin Janker kritisiert, dass im Feld der Kunst nicht nur gebilligt werden könne, was aus heutigen Gesichtspunkten gut erscheint und etwa der Kampf um geschlechtergerechte Sprache zwar im Alltag und im öffentlichen Diskurs stattfinden solle, aber nicht in Kunst übergreifen dürfe (SZ\_Gom\_2018-03-13\_Janker). „Der Kampf um eine gerechtere Sprache endet da, wo die Kunst beginnt“ und gegenteiliges wäre ein „Versuch, die Kunst zu domestizieren“ (ebd.). Kunst soll unbequem, politisch inkorrekt, uneindeutig und ambivalent sein (ebd.). Auch die Kulturstatsministerin Grütters betont, dass Kunst irritieren, provozieren und nicht gefällig sein muss (FAZ\_Gom\_2018-01-26\_Grütters). Sie betont, dass „eine Kunst, die sich festlegen ließe auf die Grenzen des politisch Wünschenswerten, eine Kunst, die das überall lauende Risiko verletzter Gefühle scheute [...], die gar einer bestimmten Moral oder Weltanschauung diene [...] sich nicht nur ihrer Möglichkeiten, sondern auch ihres Wertes berauben [würde]“ (ebd.). An anderer Stelle heißt es, Kunst eröffne einen fiktionalen Raum, der kein feministischer safe-space sei, sondern einer in dem „alle Schandtaten geschehen dürfen, die in der realen Welt verboten sind“ (SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute). Oder wie – Gomringer es betont – Kunst dürfe alles (FAZ\_Gom\_2018-03-28\_Ingendaay).

Die Kritik sei außerdem **ideologisch ausgerichtet** und die Sexismusvorwürfe könnten für diese Ideologie „instrumentalisiert werden“ (DLF\_Gom\_2017-09-04\_Meyer). Es gehe den Studierenden weniger um das Gedicht, sondern um die Durchsetzung einer urbanen, linken, feministischen Ideologie, die alles Unpassende und politisch Inkorrekte verdränge (etwa FAZ\_Gom\_2017-09-03\_Weiguny, DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk, DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich). Auch das Gedicht falle dieser Ideologie und den „Diskursaktivistinnen“ zum Opfer (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke, FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ). Die Studierenden würden die Debatte als „Schlachtfeld des Geschlechterkampfes“ verstehen und einen „Freiheitskampf“ gegen „jede Form abweichender Meinung“ führen (SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A.). Die Hochschulangehörigen werden dabei immer wieder so gezeichnet, als wüssten sie selbst nicht genau, wovon sie reden: So will die ASH einen „gewaltfreien, demokratisch legitimierten und auch ideologie-, diskriminierungs- und klischeesensiblen“ Prozess der (Neu)Gestaltung initiieren, was Hilmar Klute als „Buchstabensuppe“ bezeichnet

(SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute). Die Argumente einer AStA-Vertreterin charakterisiert derselbe als „rhetorisches Geschepper“ (ebd.).

Die **Hochschulleitung** wird also auch entsprechend **abgewertet**. Neben der dargestellten Idee, dass die Hochschulleitung oft nicht genau wüsste, von was sie rede, wird sie immer wieder für ihre fehlende Durchsetzungskraft, Nachgiebigkeit und fehlende Willensstärke als charakterschwach kritisiert (SZ\_Gom\_2017-11\_09\_Lehmkuhl, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel, FAZ\_Gom\_2017-09-06\_FAZ). Es wirke, als wäre die Leitung der ASH von den Studierenden und ihrem „Meinungsdiktat“ (FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ) zur Neugestaltung gezwungen worden, hätte dieses einfach „abgesegnet“ (FAZ\_Gom\_2017-09-05\_Lentz) und dabei kaum Mitsprachrecht gehabt – der AStA habe sich „durchgesetzt“ (DLF\_Gom\_2018-01-27\_Orzessek). Gomringer betont außerdem, dass der Hochschulleitung die Tragweite ihrer Entscheidungen nicht bewusst wären (DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich).

Die Entfernung von *Avenidas* wird mit **Zensurvorwürfen** konfrontiert, etwa durch den deutsche Kulturrat und das Deutsche PEN-Zentrum (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Letztere seien „zutiefst beunruhigt“, denn die Kritik und Neugestaltung ziele darauf der „Kunst einen Maulkorb vorzuspannen oder sie gar zu verbieten“ (FAZ\_Gom\_2017-09-06\_FAZ). Die Kulturstaatsministerin Monika Grütters charakterisiert die Entfernung als „erschreckender Akt der Kulturbarbarei“ (FAZ\_Gom\_2018-01-24\_FAZ\_dpa), an anderer Stelle ist von einem „Kunstverbot“ (DLF\_Gom\_2018-01-27\_Orzessek) oder „Poesieverbot“ (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke) die Rede. Auch Gomringer selbst erhebt den Vorwurf der „Säuberung“: „Heute kommt es mir vor wie der Vorgang einer Säuberung, weil die eine ganze Lyrikreihe eigentlich wegsäubern wollen oder ein Stück Kunst und Lyrik wegsäubern wollen – auch ein Stück Freiheit nehmen natürlich“ (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk). Dabei wird der ASH **Nähe zu autoritären Praktiken** unterstellt. In Deutschland Sorge nicht der Staat, sondern die Bürger\*innen für einen Druck, der in anderen Ländern von totalitären Regimen käme (SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute). Immer wieder wird außerdem auf die Bücherverbrennung durch die Nationalsozialisten und ihre Anfänge verwiesen (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel, SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute, DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich, FAZ\_Gom\_2018-03-28\_Ingendaay) und die Kritiker\*innen als „Bilderstürmer“, „Lyrikstürmer“ oder „Kulturstürmer“ bezeichnet (SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A., SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute, FAZ\_Gom\_2017-09-06\_FAZ). Die Kulturministerin Monika Grütters betont, die Kunstfreiheit sei eine der „wichtigsten Lehren aus der Geschichte“ (FAZ\_Gom\_2018-01-24\_FAZ\_dpa) und geht sogar so weit Anfänge einer „Diktatur des Zeigbaren“ zu diagnostizieren, in der „die Kunst zur politischen Erfüllungsgehilfin degradiert“ (FAZ\_Gom\_2018-01-26\_Grütters). Die

Entfernung von *Avenidas* sei als Beispiel für eine „Einhegung der Kunst“ zu verstehen, die nur konfliktfrei Zeigbares duldet (ebd.). Trotz Kritik an der autoritären Nähe wird auch das **demokratische Verfahren zur Neugestaltung kritisiert**. Kunst sei kein demokratisches Unterfangen und „werde nicht besser durch ein demokratisches Verfahren“ (SZ\_Gom\_2017-11\_04\_Klute). Die ASH solle sich nicht mit ihrem demokratischen Diskurs rühmen (SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A.), denn in diesem hätten sie sich zu Lasten Gomringers verheddert. Letztlich wird die Initiative zur Neugestaltung und vor allem die Entfernung – wohl auch in der Öffentlichkeit, wie Hilmar Klute betont - als **Gefährdung der Kunstfreiheit** verstanden (SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute, SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer). Insbesondere Forderungen nach politischer Korrektheit würden die Kunstfreiheit laut Monika Grütters unterhöheln (FAZ\_Gom\_2018-01-24\_FAZ\_dpa).

### **Handlungsbedarf**

Basierend auf der hochschulinternen Kritik und Diskussion sah die ASH folgenden Handlungsbedarf: Zunächst die Abstimmung zur (Neu-)Gestaltung der Fassade, bei der der Entschluss zur **Ersetzung** von *Avenidas* durch ein Gedicht von Barbara Köhler fiel (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Außerdem soll zukünftig alle fünf Jahre das Gedicht mit einem neuen Gedicht ersetzt werden (ebd.). Gomringer forderte wiederholt, dass eine **Tafel** an der Fassade angebracht werden solle, auf der das Gedicht und die Gründe der Entfernung dargestellt sind (DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk), dem die ASH auch nachkam (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Für manch kommentierende Journalist\*innen erscheint dieser Kompromiss der Hochschule als „schwacher Trost“ (SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute) und die Fassade nun als „Litfasssäule“, da die Anbringung von *Avenidas* eigentlich eine zeitlich unbegrenzte Ehrung Gomringers darstellen sollte (SZ\_Gom\_2018-01-24\_Müller). Aus dem ‚Haus der Poesie‘ kommen Forderungen, dass die Hochschule sich bei Gomringer für den (öffentlich diskutierten) **Sexismusvorwurf entschuldigen** müsse, sowie Drohungen des Ausstiegs aus der Jury für den Poetik-Preis der Hochschule (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). Gomringer kündigt sogar **rechtliche Schritte** gegen die Hochschule an (ebd.). Auffallend ist, dass anlässlich der Debatte um *Avenidas* auch viele Unbeteiligte Handlungsbedarf sehen. Das Gedicht wird in Solidarität mit Gomringer und vor allem als **Zeichen für die Kunstfreiheit** zeitweise an verschiedene Gebäude angebracht: So wird das Gedicht großflächig an eine Hauswand in Gomringers Wohnort Rehau angebracht, ebenso wie an eine Fassade einer Wohnungsgenossenschaft in Berlin-Hellersdorf (SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A.). Der Axel-Springer-Verlag zeigt das Gedicht aufgrund eines „Eingriff[s] in die Kunst und Poesie“ auf dem Dach des Berliner Verlagshauses (DLF\_Gom\_2018-01-27\_Orzessek, FAZ\_Gom\_2018-01-24\_FAZ\_dpa) und auch

die Berliner Akademie der Künste präsentiert ein anderes Gedicht Gomringers namens *Schweigen* an ihrem Gebäude am Pariser Platz nahe des Brandenburger Tors (SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A.). Auch das Gedicht *Avenidas* ist zeitweise am Pariser Platz zu sehen, nämlich durch eine Aktion der Stiftung Brandenburger Tor, der Kulturstiftung der Berliner Sparkasse, die verlauten lässt, dass Kunst nicht der öffentlichen Wahrnehmung entzogen oder verboten werden dürfe, erst recht nicht aufgrund kunstfremder Argumente (SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand). Während die einen, bewusst etwas überzogen, solche Aktionen als „kulturelle Konterrevolutionen“ bezeichnen (SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A.), kritisieren andere insbesondere die *Avenidas*-Geste am Brandenburger Tor als rein symbolische und aufmerksamkeitserregende „Machtgeste“, die „unangemessen staatstragend“ sei und nur von „Gratismut“ zeuge (Hildebrand 2018/02). Die Journalistin Kathleen Hildebrand kommentiert die Aktion als „keine mutige Heldentat für die Kunstfreiheit, denn die war nie in Gefahr“ (SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand). Anders sieht das wohl Gomringers Tochter Nora Gomringer, die dazu auffordert die Sichtbarkeit des Gedichts deutlich zu erhöhen und das Gedicht als „Guerillaaktion“ überall hinzukleben (DLF\_Gom\_2018-01-27\_Orzessek).

### **Bewertungen und Folgen der Debatte**

Die Debatte wird immer wieder als „lebhaft“ oder „hitze“ „Debatte“, „Kontroverse“, „Auseinandersetzung“ oder auch als „Streit“ charakterisiert (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke, SZ\_Gom\_2018-01-24\_Müller, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss, DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk). Immer wieder wird auf die Debatte explizit oder implizit als Kampf verwiesen (SZ\_Gom\_2017-11-09\_Lehmkuhl, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel). Die Kritik der Studierenden an der Anbringung von *Avenidas* und die Neugestaltung der Fassade wird nicht nur als Kritik, sondern auch als „Protest“, „Attacke“, „Furor“ und vor allem als „**Skandal**“ verstanden (SZ\_Gom\_2018-01-24\_Müller, DLF\_Gom\_2017-09-04\_Meyer, SZ\_Gom\_2018-03-13\_Janker, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss, SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer). Die negative Aufmerksamkeit auf die Studierenden und die Hochschule sei aufgrund dieser Skandalität angebracht (SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss). So habe der **Ruf Gomringers** durch den Vorwurf und die Entfernung Schaden genommen (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss, DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel). Er sei durch den Dreck gezogen worden und stehe für „Halbinformierte“ im falschen Licht da, nämlich als frauenfeindlich (ebd.). Sogar der Weg zur **Gleichbehandlung** von Männern und Frauen würde durch die Kritik Schaden nehmen: Die „hysterische Einbildung“ der Kritiker\*innen schade der Gleichbehandlung, weil so die Ungleichbehandlung als ein erdachtes Phänomen von überempfindlichen Frauen konstruiert werde (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke). Außerdem

würde, wie bereits ausgeführt, die **Kunst** durch die Übermalung **Schaden** nehmen (DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel), da die Kunstfreiheit dadurch immens beeinträchtigt sei: Die Kreativität der freien Kunst würde „im politisierten Zwangskorsett erstickt“ werden (FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke). Die **Sorge um die Kunstfreiheit** und den damit oftmals implizit oder explizit genannten Zensurvorwurf halten andere für **unberechtigt** (SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand, SZ\_Gom\_2017-11\_09\_Lehmkuhl). Die Kritik an der Anbringung eines Gedichts an einer Hausfassade sei „kein Angriff auf die Kunstfreiheit, keine Zensur und keine Barbarei“ (FAZ\_Gom\_2017-09-25\_Köhler). Das Gedicht wird nur an der Hochschule übermalt, man könne es weiterhin uneingeschränkt lesen (DLF\_Gom\_2018-08-30\_Brinkmann, FAZ\_Gom\_2017-09-25\_Köhler, SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand). Das Gedicht habe viel Aufmerksamkeit bekommen, nun kennen es deutlich mehr Leute als zuvor (ebd., SZ\_Gom\_2017-11\_09\_Lehmkuhl). Vielmehr wurde die Debatte unnötig angefacht und überhitzt und die Hochschule dabei massiv unter Druck gesetzt: Etwa haben die Hochschulleitung und Studierendenvertretung zahlreiche Hassmails erhalten (DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich).

## 5.2. Die Phänomenstruktur der Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\*

Die journalistische Berichterstattung über *Ziegeln*\*\*\*\* beginnt durch die Aufmerksamkeit auf einen Instagram-Post einer Besucherin des Städtels, die die Ausstellung des Kunstwerks stark kritisiert. Interessant ist, dass in der Berichterstattung zwar auf den Post verwiesen, aber nicht näher darauf eingegangen wird. Abgesehen von dem Impuls der Debatte vollzieht sich die journalistische Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* unabhängig von der Debatte auf Social-Media. Wie auch bei *Avenidas* dreht sich die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\*, die in den Medien FAZ und DLF geführt wurde, um die Legitimierung und Delegitimierung der Ausstellung des Bildes. Die Phänomenstruktur zeigt die zentralen Argumente, Handlungsforderungen und Bewertungen der Debatte und kann wie folgt visualisiert werden (s. Abbildung 2):



Abbildung 2: Phänomenstruktur der journalistischen Debatte um Ziegeln\*\*\*\* (Eigene Darstellung)

### Kritik - Die Delegitimierung der Art und Weise der Ausstellung

Im Zentrum der Kritik steht zunächst der **rassistische Titel** des Bildes. Der Titel wird von vielen Seiten problematisiert, auch von Personen, die die weitere Kritik an der Ausstellung des Bildes nicht teilen. So kommentieren etwa die DLF-Redakteure Jantschek und Koldehoff das N-Wort als „unsinnige Provokation“, und zwar damals, 1981, wie heute (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek), und als Wort, das keinen Platz im kollektiven Wortschatz haben sollte (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff). Der Titel sei zynisch und insbesondere für Schwarze Menschen verletzend (ebd.). Auch das Städel gesteht ein, dass nicht nur der Titel und sondern auch die Darstellung des Bildes eine Zumutung und an der Grenze des Aushaltbaren sei (DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer).

Die Kritik an der Darstellung bezieht sich darauf, dass das Bild als eine **gewaltvolle und stereotypische Darstellung** von Schwarzen Menschen zu verstehen sei. So wird die Darstellung etwa als eine „gewalttätige Rassismus-Szene“ (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff) oder als eine „ungeschönte Darstellung, die den rassistischen Alltag zum Thema hat“ beschrieben (FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer). Mit einer solchen Darstellung werden rassistische Stereotype reproduziert, insbesondere wird die Schwarze Person als Opfer konstruiert. Es ist auffallend, wenn die wenigen in Museen dargestellten Schwarzen Körper fast alle Opfer von rassistischer Gewalt sind.

Außerdem wird kritisch nach der Publikumsausrichtung gefragt, also für wen das Museum Kunst ausstelle. Man könne solche Darstellungen rassistischer Gewalt zwar als ‚Gesprächsaufforderung‘ oder ‚Diskursgenerator‘ über Rassismus verteidigen, jedoch stellt sich dann die

Frage, für wen eine solche Ausstellung gemacht sei (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Sie bringe nur denjenigen etwas, die wenig über Rassismus wissen, jedoch nicht denen, die von Rassismus betroffen sind (ebd.). Für Betroffene ist die Darstellung im Zweifelsfall nur verletzend. Wenn ein Museum sich nur auf ein *weißes*, bürgerliches und hochgebildetes Publikum einstelle, dann ist dies als Ausschluss zu verstehen (ebd.). Die Kuratorin Kupka betont, dass wir in einer postmigrantischen Gesellschaft leben, sich neue Leute im deutschen Kunstfeld bewegen und Museen sich daran anpassen müssen, in dem sie etwa verschiedene Lebensrealitäten bei der Kuration berücksichtigen (ebd.). Eine Öffnung für ein diverseres Klientel müsse aber auch damit einhergehen, dass neue Impulse und Denkanstöße durch diese Personen begrüßt und ernstgenommen werden (ebd.).

Auch verschiedene Rückmeldungen zur **Wirkung** eines Bildes müssten dabei beachtet werden. Insbesondere Gewaltdarstellungen hinterlassen unterschiedliche Spuren bei einem diversen Publikum (ebd.). In der Anerkennung, dass Kunst durch Titel oder Darstellung verletzen kann, wenn auch nicht intendiert, begründet sich das Argument, dass die Wirkung eines Werkes im musealen Kontext relevanter sein könne als die Absicht des Werks und seiner Ausstellung (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff, FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Diese Kritik meint nicht, dass sich *weiße* Künstler gar nicht mehr mit Rassismus auseinandersetzen könnten, sondern dass reflektiert werden soll, was damit bezweckt werden soll und zu welchen Reaktionen dies bei einem diversen Publikum führen könne (ebd.). Eine gute Absicht allein, wie sie etwa Herold zugesprochen wird, reicht nicht aus, wenn die Publikumswirkung nicht bedacht wird.

Kritisiert wird außerdem eine **fehlende Vertretung von Bildern von PoC-Künstler\*innen** im Allgemeinen, sowie spezifisch zu den Themen Rassismus und Antirassismus (DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer, DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff). Das Aufzeigen fehlender künstlerischer Positionen von PoCs, erlaube das Ungleichgewicht dahingehend zu reflektieren, welche Positionen in deutschen Museen sichtbar sind und welche fehlen (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Das Ungleichgewicht stehe in einer Jahrhunderte währenden Tradition eines eurozentrischen Blicks von Museen, in denen nicht-*weiße* Positionen ausgeklammert werden (FAZ\_Her\_2020-09-16\_Imdahl). Auch das sei als Ausschluss und struktureller Rassismus zu verstehen (ebd.).

Einen Grund, warum Museen und so auch das Städel Bilder wie Ziegeln\*\*\*\* und Themen des Rassismus nicht ausreichend in Beziehung setzen würden, liege auch an ihrem „schneeweißen“ **Personal** (DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer). Es sei eine Notwendigkeit, dass die Beleg-

schaft von Museen die Diversität der Gesellschaft und ihrer verschiedenen Lebensrealitäten widerspiegelt, damit verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen besser erkannt und abgebildet werden könne (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Museen dürfen strukturellen Rassismus nicht von sich abweisen (FAZ\_Her\_2020-09-16\_Imdahl). Das Argument eines ‚Angebotmangels‘ von PoC-Kulturschaffenden impliziere etwa einen Mangel an ‚gutem‘ oder ‚geeigneten‘ Angebot von nicht-*weißen* Kulturschaffenden durch eigenes Verschulden der People of Color. Dies sei ein rassistisches Argument (ebd.), das strukturellen Rassismus in Kulturinstitutionen legitimiert.

Zusammenfassend lässt sich betonen, dass die Kritik des Werks sich als Kritik der Repräsentationsverhältnisse in Museen auf verschiedenen Ebenen darstellt: Auf der Ebene der Darstellung und seiner Wirkung, der Ebene der Ausrichtung des Museums auf ihr Publikum, der Ebene der ausgestellten Künstler\*innen, sowie der Ebene des Personals. Die Kritik kann außerdem als Antirassismus bzw. Rassismuskritik verstanden werden, da alle Kritikpunkte davon informiert sind, dass alltäglicher, struktureller und institutioneller Rassismus ein andauerndes und allgegenwärtiges Problem ist, das noch heute verheerende, gewaltsame und tödliche Folgen bringt.

### **Befürwortung – Die Legitimierung der Ausstellung**

Die Legitimierung der Ausstellung von Ziegeln\*\*\*\* wird maßgeblich mit einem Intentionargument bezüglich Künstler und Museum begründet. Hinsichtlich der **Intention des Künstlers** wird die Kritik des Bildes oftmals nicht nur als Unterstellung von Rassismus an das Bild, sondern auch an den Künstler Georg Herold verstanden, wobei es jedoch „absurd“ sei, Herold Rassismus vorzuwerfen (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff). Auch das Museum schließe eine rassistische Intention von Herold „definitiv“ aus, wie der Kurator Martin Engler in der FAZ betont (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Auf der Webseite des Städtels wird das Bild von Herold sogar als antirassistisch gedeutet, was jedoch auch von Befürworter\*innen der Ausstellung als unwahrscheinlich verstanden wird (FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer). Einhergehend mit einer Argumentation über Herolds Intention des Bildes erfährt Herold als Künstler aus kunsthistorischer und politischer Ebene **Wertschätzung**: So habe er als Künstler eine Vielzahl gelungener Kunstwerke produziert, besäße die Fähigkeit die Gesellschaft auf eine besonders pointierte und rohe Weise darzustellen und sei auch abgesehen von seiner künstlerischen Tätigkeit nicht mit fragwürdigen, etwa rassistischen, politischen Einstellungen aufgefallen (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff, FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks).

Auch die **Intention des Museums** steht im Zentrum der Legitimierung: So betont der Kurator Engler, dass das Bild nicht ausgestellt worden wäre, wenn das Museum eine rassistische Intention Herolds nicht ausschließen würde. Der Kurator Engler verweist auf eine ausführliche Reflexionsarbeit des Museums vor der Ausstellung, bei der sie sich damit auseinandergesetzt haben, wie ein Bild mit einem solchen Titel gezeigt werden könne (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Die Ausstellungskonzeption sei außerdem vor dem Tod von George Floyd und Breonna Taylor finalisiert worden (ebd.). Betont wird außerdem, dass das Bild nicht als Provokation, sondern aus kunsthistorischen Gründen im Rahmen einer Sammlung von Gegenwartskunst ausgestellt sei (ebd.). Als das Bild in der Vergangenheit ausgestellt wurde, zuletzt 2015, habe es keine vergleichbare Kritik gegeben. Dass die Ausstellung des Kunstwerks Personen in ihren Gefühlen verletze, sei nicht beabsichtigt gewesen und werde vom Museum bedauert (ebd., FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer).

In diesem Sinne wird auch wiederholt auf den **historischen bzw. kunsthistorischen Hintergrunds** von *Ziegeln*\*\*\*\* hingewiesen, in dessen Zusammenhang das Bild gedeutet werden müsse. So sei die Gesellschaft in Deutschland 1981, im Entstehungsjahr des Bildes, u.a. von einem rassistischen und rechtsextremen Weltbild geprägt gewesen, welches Herold in dem Bild abgebildet habe. Daher sei das Bild als vor allem als „zeitgeschichtliches Dokument“ zu verstehen und die Kritik daran „geschichtsvergessen“, kommentiert Koldehoff (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff). Auch mit kunsthistorischen Argumenten wird die Ausstellung befürwortet, denn das Bild werde als Vertreter einer bestimmten kunsthistorischen Phase ausgestellt und dient der kunsthistorischen Einordnung der deutschen Malerei der 1980er Jahre (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks, FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer, FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Einhergehend mit der Künstlergeneration, zu der man auch Herold zählen könne, seien spezifische Stilmittel und Bildsprache, die sich vor allem um Provokation drehen. Georg Herold sei ein relevanter Vertreter der sogenannten ‚Jungen Wilden‘, die gegenständlich und figurativ malten, dabei aber betonten, dass ihre Kunst ohne direkten Bezug zur Wirklichkeit und nicht politisch, moralisch oder avantgardistisch sei (FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer). Sie machten Kunst, die sich nicht stark selbst reflektierte oder theorisierte und sich gegen die Erwartung richten wollte, dass sich Kunst gesellschaftlich oder politisch engagieren müsse (ebd.). Sie spielten provokativ und ironisch mit der Frage, inwiefern Politik ein Thema der Malerei sei (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Für Jantschek ist die Provokation des Bildes als Aufbegehren gegen Kunst zu verstehen, die vor allem von Moral informiert ist (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek). Trinks versteht die Gruppe der ‚Jungen Wilden‘ sogar als „per definitionem inkorrekt“ (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks).

Obwohl betont wird, dass das Bild nicht aus Gründen der Provokation, sondern aus kunsthistorischen Gründen im Städel ausgestellt wird (ebd., FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack), erscheint **Provokation** als Aufgabe von Kunst als ein weiteres Argument, dass sich durch die Befürwortung der Ausstellung von *Ziegeln*\*\*\*\* zieht. Der rassistische Titel und die gewaltvolle Darstellung wird durch den Verweis, dass Kunst provozieren soll, verteidigt. Der Titel sei etwa ironisch zu verstehen, der er auch auf eine in den 80er Jahren wohl übliche Natursteinsorte namens ‚brick negro‘ verweise (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff) und eine Irritation durch die Assoziation der Farben rot und schwarz hervorrufen würde (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks). Provokation wird in der Befürwortung der Ausstellung als Diskursgenerator (DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer) wertgeschätzt, um, wie im Falle des Bilds *Ziegeln*\*\*\*\* über Rassismus zu sprechen. In diesem Sinne betont der Kurator Engler auch die Vermittlungsarbeit, die das Museum über den Info-Wandtext leiste: Diese diene als Impuls für Besucher\*innen das Bild zu reflektieren und sich zum Bild zu verhalten (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack).

Die Befürwortung der Ausstellung von *Ziegeln*\*\*\*\* ist in großen Teilen eine **Delegitimierung der Kritik der Ausstellung**, sprich eine Kritik der Kritik. Obwohl, wie oben ausgeführt, die Intention von Künstler und Museum ein zentrales Argument für die Legitimierung der Ausstellung von *Ziegeln*\*\*\*\* ist, wird dem widersprechend immer wieder auf die kunstcharakterisierende **Mehrdeutigkeit eines Kunstwerks** verwiesen (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks). Während über die Intention eine Eindeutigkeit einer nicht rassistischen Absicht konstruiert wird, wird mit dem Verweis darauf, dass Kunstwerke sich einer klaren Bedeutungszuschreibung des Inhalts entziehen, die Interpretation der Darstellung als rassistisch in Frage gestellt (ebd.).

Die Kritik der Ausstellung wird außerdem insbesondere als moralisch und politisch begründet verstanden. Ein Kunstverständnis, dass auf **moralischen und politischen Kriterien** basiert wird problematisiert, da Kunst nicht „moralgetränkt“ oder „politisch korrekt“ sein müsse oder solle (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek). In der Kritik würden moralische und politische Bewertungen ästhetische Fragen „überlagern“ (FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer, FAZ\_Her\_2022-01-19\_Trinks). Kritisiert wird, dass durch den Ruf nach moralischer, politisch korrekter Kunst Kunstwerke vorschnell und uninformativ verurteilt und mit extremen Forderungen nach „Abhängen“, „Ausmisten“ oder gar „Verbot“ konfrontiert werden (FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer). Für Trinks sind „Anfeindungen“ aufgrund „politische[m] Nichtgefallen“ die aktuell „konkreteste Gefahr“ für Kunstwerke (FAZ\_Her\_2022-01-19\_Trinks). Die Kritiker\*innen werden dabei etwa als pedantische, vermeintlich Besserwis-

sende gezeichnet, die etwa im Sinne eines „Sprachpolizeiertum“ fungieren (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks). Der Titel werde dabei nicht nur als rassistisch kritisiert, sondern sogar „inkriminiert“, also unberechtigt zur Last gelegt (ebd.). Dabei nehme auch der Ruf des Künstler Schaden (FAZ\_Her\_2022-01-19\_Trinks). Ebenfalls solle das Museum ein „Diskursraum“ und keine „Selbstbestätigungskammer politisch korrekter Moralisten“ sein (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek). Ähnlich, aber etwas gemäßiger, heißt es von Engler, dass Museen nicht der Ort für politischen Aktivismus seien, sondern Gesellschaft abbilden und reflektieren solle (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack).

Außerdem werden die **repräsentationskritischen und rassismuskritischen Argumente der Kritiker\*innen** bemängelt. So könne man als Besucher\*in eines Museums nicht erwarten, dass die eigene Lebensrealität dort repräsentiert werde. Museen seien unterschiedlich ausgerichtet und verhandeln unterschiedliche Fragen (ebd.). In diesem Sinne weist Engler etwa darauf hin, dass er es beispielsweise nicht erwarte, dass seine Lebensrealität als *weißer* Mann in einer Ausstellung über ostasiatische Kunst vertreten wäre (ebd.). Außerdem hätte das Städel von seinem sehr diversen Publikum immer wieder positives Feedback auf seine Vermittlungsarbeit etwa im Bezug auf das Bild *Ziegeln\*\*\*\** erhalten (ebd.).

Die Kritik wird teilweise verstanden, als würde *weißen* Personen grundsätzlich abgesprochen werden, sich künstlerisch mit Rassismus und damit im Zusammenhang stehenden Themen auseinanderzusetzen. Dieses Verständnis dient dazu die Kritik als „bizarrr“ (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks) oder „Unsinn“ (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek) zu verstehen, da – würde es konsequent durchdacht werden – auch nicht rassistische oder gar rassismuskritische Bilder von *weißen* Personen aus Museen entfernt werden müssten (ebd., FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks). Jantschek sieht darin eine identitätspolitische Argumentation, die er für „grundfalsch halte“ (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek).

Die Kritik an der fehlenden Diversität der Belegschaft wird mit dem Verweis darauf kritisiert, dass auch die bestehenden Teams in der Lage seien, gesellschaftliche Entwicklungen zu erkennen und differenziert abzubilden (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Außerdem würden sich Teams auch immer wieder verändern. Die Kritik daran, dass die Belegschaft des Städels *weiß* sei wird von anderen mit einem „Mangel an Angebot“ legitimiert (FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks). Der Journalist wehrt außerdem Rassismus als (strukturelles) Problem in Deutschland ab, in dem er die Kritik an *Ziegeln\*\*\*\** als ein irrelevantes, unbegründetes oder gar inszeniertes „Scheingefecht“ charakterisiert wird und darauf hinweist, dass damit „den wirklich von Rassismus bedrohten Menschen in Amerika gewiss nicht geholfen“ sei (ebd.).

## Handlungsbedarf

Interessant bei der Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* ist, dass selbst in den legitimierenden Argumentationen Handlungskonsequenzen formuliert werden. Besonders hervorgehoben wird die Überarbeitung des Infotextes im Städel, um das Kunstwerk und seinen (kunst-)historischen Hintergrund ausführlicher zu **kontextualisieren** (DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer, DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff). Dabei soll auch auf die Lebensrealitäten Schwarzer Personen in den 80er Jahren eingegangen werden (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Zudem wird vorgeschlagen, den **Titel zu ändern** und das Werk mit „o.T.“ (ohne Titel) zu bezeichnen, wobei diese Entscheidung wohl dem noch lebenden Künstler Herold obläge (DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff, DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek).

Kritiker\*innen der Ausstellung betonen jedoch, dass ein erweiterter Infotext allein nicht ausreiche, da diese in Museen häufig nicht näher von Besucher\*innen betrachtet werden. Es sollten daher auch **Stimmen aus dem Publikum** Platz finden, die sich von Werken verletzt fühlen (Imdahl). Ein Museum müsse der Diskussion über die Wirkung der Werke ihrer Besucher\*innen auch physischen Raum geben (Imdahl). Wie der Kurator Engler berichtet, plant das Städel eine Visualisierung der Debatte und ihrer Meinungsvielfalt in Form einer Mindmap, die neben dem Infotext präsentiert werden könnte (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack).

Im Zentrum der Kritik steht die Forderung nach einer intensiveren Auseinandersetzung mit **strukturellem Rassismus**. Zunächst wird betont, dass Museen verstärkt Werke von **nicht-weißen Künstler\*innen** ausstellen sollten, die sich mit Gesellschaft und Rassismus auseinandersetzen. Es wird auch vorgeschlagen, das Werk von Herold **zeitweise abzuhängen**, bis auch Kunst von Schwarzen Künstler\*innen zu Rassismus und Antirassismus ausgestellt wird (DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer). Gleichzeitig wird kritisiert, dass es nicht ausreiche, lediglich ergänzende Werke neben umstrittene Werke wie das von Herold zu stellen (FAZ\_Her\_2020-09-16\_Imdahl). Auch einmalige themenspezifische Ausstellungen zu Rassismus, Diversität oder Postkolonialismus gelten als unzureichend (ebd.). Museen dürften solche Kunstwerke und Ausstellungen nicht lediglich auf einer symbolischen Ebene als Alibi nutzen, sondern müssten sich umfassend mit strukturellem Rassismus innerhalb ihrer eigenen Institutionen auseinandersetzen (ebd.). Um den diskriminierenden Repräsentationsverhältnissen und dem strukturellen Rassismus nachhaltig entgegenzuwirken, wird gefordert, dass Museen sich intensiv mit diesen Themen beschäftigen, antirassistische Weiterbildungen durchführen, ihre Strukturen kritisch hinterfragen und langfristige **strukturelle, z.B. personelle**

**Veränderungen** anstoßen (FAZ\_Her\_2020-09-16\_Imdahl, DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer, FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack).

### **Bewertungen und Folgen der Debatte**

Die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* wird in den Medien überwiegend als, wenn auch teilweise hitzige, ‚**Debatte**‘ wahrgenommen. Diese Einschätzung zeigt sich nicht nur in der Beschreibung als ‚Debatte‘, sondern auch in charakterisierenden Begriffen wie ‚Diskussion‘ (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack) oder ‚Kontroverse‘. Insgesamt wird die Debatte eher neutral bis positiv konnotiert. Städel-Kurator Engler hebt die **positiven Konsequenzen** hervor: Das Museum profitiere von der „hochkomplexen und differenzierten Diskussion“, lerne dabei einen sensibleren Umgang mit rassistischer Darstellung in der Kunst und werde das Thema zukünftig anders angehen (ebd.). Die Debatte sei zudem ein wertvoller Impuls für die Weiterentwicklung der Museumssammlungen (ebd.). Jantschek sieht die Kritik zwar als „Shitstorm“, sieht darin jedoch **keinen Schaden**: „[n]icht für die Kunst, nicht für deren Auslegung, nicht für die Museen und erst recht nicht für die Öffentlichkeit“ (DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek). Am kritischsten äußert sich Trinks, der die Kritik als „Anfeindung“ versteht und darin eine **Bedrohung** für die Kunst sieht (FAZ\_Her\_2022-01-19\_Trinks).

### 5.3. Die Phänomenstruktur der Debatte um *People’s Justice*

Die Documenta erfährt als bedeutende Kunstschau in jeder Ausgabe besondere journalistische Aufmerksamkeit. Die Berichterstattung zur Ausgabe der documenta fifteen 2022 zeichnet sich durch eine besondere kritische Haltung aus. Zentraler Kritikpunkt war die Ausstellung von *People’s Justice*. Die Debatte, die daraufhin – jedenfalls in den Medien SZ, FAZ und DLF – entbrannte, wird im Folgenden in ihrer Struktur dargelegt (s. auch Abbildung 3).

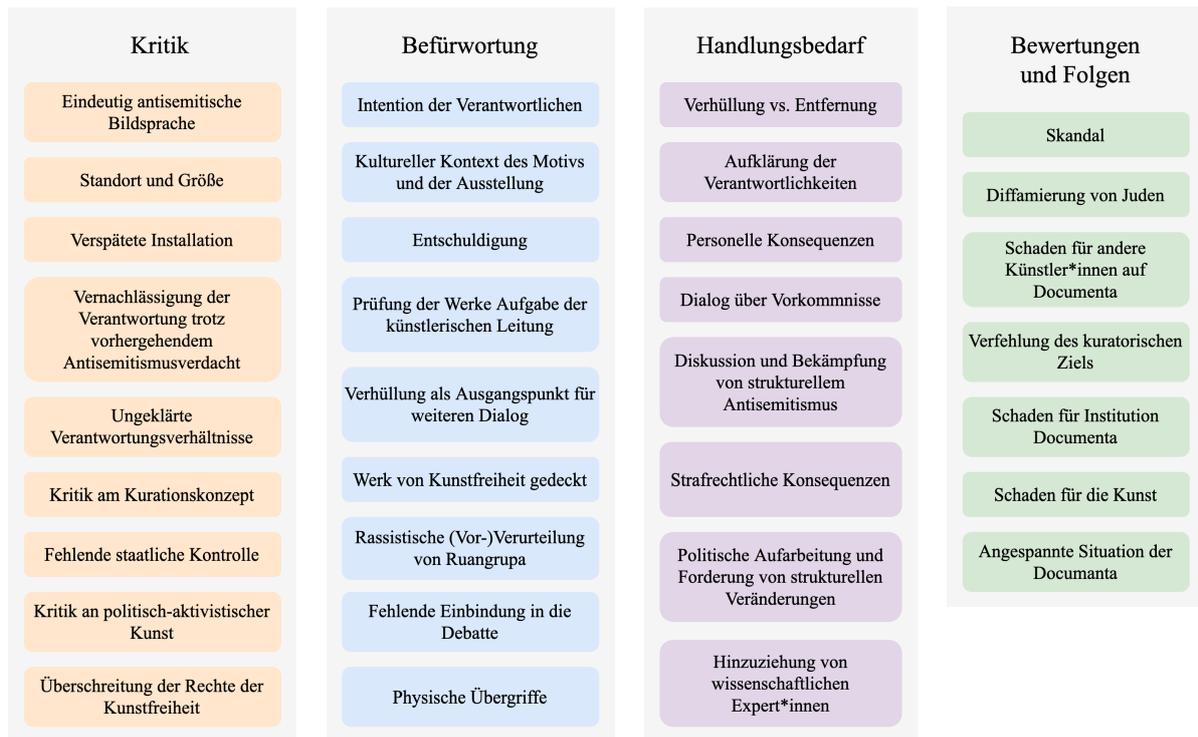


Abbildung 3: Phänomenstruktur der journalistischen Debatte um People's Justice (Eigene Darstellung)

An dieser Stelle ist bereits die Beobachtung zu teilen, dass nahezu alle Artikel das Bild und seine Ausstellung kritisieren. Die Argumente der Legitimierung werden oftmals nur in Form von Zitaten aus Statements des Kunstkollektivs Taring Padi, der Kuratorenkollektivs Ruangrupa oder der Generaldirektorin der Documenta, Sabine Schormann, genannt – und daraufhin meist direkt kommentiert und kritisiert. Eine Ausnahme stellt das Interview mit Ruangrupa in der SZ dar (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel).

### Kritik - Delegitimierung des Bilds und seiner Ausstellung

Die Kritik an *People's Justice* basiert auf der **antisemitischen Bildsprache** von zwei Figuren in dem Wimmelbild. In der Berichterstattung werden diese deutlich als solche ausgezeichnet: Etwa als „massiv antisemitische Motive“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal), „explizit antisemitische Stereotype“ (FAZ\_Tar\_2022-06-21\_Trinks), „antisemitische Schmähmotive“ (FAZ\_Tar\_2022-06-25\_Trinks), „antisemitische Schmierereien“ (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Kaube), „offen und heftig antisemitisch“ (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak), als „abscheuliche, unbestreitbar antisemitische Karikaturen“ (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak), als „offen antisemitisches Gemälde“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Vahland). Neben den Journalist\*innen beziehen auch Politiker\*innen zu dem Bild Stellung und kritisieren es für die genutzte antisemitische Bildsprache. Kritik kommt etwa von Claudia Roth, Kulturstaatsministerin, Angela Dorn, damalige Ministerin für Wissenschaft und Kunst Hessens, sowie von Bundeskanzler Olaf

Scholz, der das Bild als „abscheulich“ bezeichnet (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal, FAZ\_Tar\_2022-06-23\_dpa). Auch Vertreter\*innen jüdischer Organisationen oder Bildungseinrichtungen melden sich zu Wort: Charlotte Knobloch, Präsidentin der Israelitischen Kultusgemeinde München und Oberbayern spricht von dem Bild als „plump und so unzweideutig antisemitisch“ und ist „entsetzt von dem blanken Judenhass“ (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Für Meron Mendel, den Direktor der Bildungsstätte Anne Frank, ist in dem Bild „Antisemitismus eindeutig nachweisbar ausgestellt“ (ebd.). Das American Jewish Committee verweist auf die Ähnlichkeit zu Darstellungen im nationalsozialistischen Hetzblatt „Stürmer“ (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfald) und die israelische Botschaft fühle sich an „Propaganda Goebbels“ erinnert (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch).

Die Ikonographie der „Judensau“, der Entmenschlichung durch tierische Gesichtszüge, ebenso wie die Rhetorik eines ‚Finanzjudens‘ als internationaler und diabolischer ‚Strippenzieher‘ erinnert auch den FAZ-Journalisten Stefan Trinks an nationalsozialistische Propagandapublikationen (FAZ\_Tar\_2022-06-21\_Trinks). In dem Bild werde durch die Gleichsetzung von Juden mit der SS außerdem eine Täter-Opfer-Umkehr vollzogen: Die Opfer des Holocaust werden zu Tätern gemacht (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Vahland). Im Angesicht der judenfeindlichen Darstellungen wird in der Berichterstattung, insbesondere in der SZ, immer wieder der Opfer des Holocaust gedacht, um darauf zu verweisen, dass Judenhass nicht toleriert werden dürfe (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch, SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel). Das Bild *People's Justice* erscheine als „Mahnmal [...], dass Judenhass in Deutschland nicht nur salonfähig ist, sondern auch steuerfinanzierte Bühnen gezimmert bekommt“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch).

Taring Padi und die Generaldirektorin Sabine Schormann verweisen in einer Pressemitteilung anlässlich der Kritik an *People's Justice* auf nicht-intendierte „antisemitische Lesarten“ des Bildes. Die Formulierung wird vielfach kritisiert, da sie sich nicht vom Werk und den antisemitischen Motiven distanzieren würde, sondern darauf verweise, dass man die Figuren auch anders lesen könnte (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Kaube, DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow, SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal). Im Angesicht eindeutig antisemitischer Bildsprache sei dies ein schwaches, wachswieches Statement (SZ\_Tar\_2022-06-22\_Steinke, DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Auch das gesamte Motiv von *People's Justice* helfe nicht die antisemitische Bildsprache zu widerlegen: Das Wimmelbild sei eine „apokalyptische Bürgerkriegsszene“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal) und im Kontext einer linken Befreiungsideologie als Protestbild gegen das Suharto-Regime und seine Unterstützung durch imperialistische und kapitalistische Mächte zu verstehen, darunter auch Israel (DLF\_Tar\_2022-06-

21\_Ufer, FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Der Kontrast zwischen einem Bild, das die Gerechtigkeit des Volkes darstellen soll, dabei aber mit antisemitischen Motiven arbeitet, sei widersprüchlich, so der Soziologe Heinz Bude, weshalb er fragt, ob das Bild für die Darstellung des Widerstands wirklich einen Gegner brauche und warum (wieder) Juden zu diesem Gegner gemacht worden seien (DLF\_Tar\_2022-09-24\_Bürger). Auch der Journalist Ronen Steinke betont, dass beides möglich sein müsse – der Kampf gegen koloniale Strukturen Indonesiens und ein Verzicht auf dehumanisierende Hetze gegen Juden (SZ\_Tar\_2022-06-22\_Steinke).

Betont wird außerdem, dass **Antisemitismus jahrhundertealt** und antisemitische Bildsprache nicht nur im Kontext von Deutschland und seiner Geschichte als solche erkennbar sei (ebd.). Die lange Tradition antisemitischer Motive lasse dem Bild „keinerlei Deutungsspielraum“, wie die Kunsthistorikern Christiane Hennen betont (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Ihre Eindeutigkeit beschreibt der Kulturjournalist Ingo Arend außerdem mit dem Statement „antisemitische Ikonologie ist universell“, womit er betont, dass die Motive global verständlich seien (ebd.). Und auch der Journalist Niklas Maak weist darauf hin, dass die die Bildsprache auch in Indonesien als herabwürdigende, antisemitische Karikatur von Juden verbreitet und lesbar sei (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Der Südostasienwissenschaftler Timo Duile bestätigt, dass Antisemitismus weit verbreitet sei, insbesondere in Form von Verschwörungsideologien, in denen Israel mit Imperialismus gleichgesetzt werde und Juden hinter fast allen Übeln stünden (SZ\_Tar\_2022-06-29\_Duile). Zusätzlich herrsche eine verbreitete Unkenntnis über Nationalsozialismus und Holocaust, insbesondere weil es als irrelevant für den eigenen Kontext verstanden werde (ebd.). Und auch in Indonesien leiden Jüdinnen und Juden unter antisemitischer Diskriminierung und Bedrohung (ebd.). Dass die Motive in Indonesien verbreitet seien und kaum auf Widerstand stoße, mache die Darstellung nicht akzeptabel, so der Journalist Steinke und der Rechtsanwalt Raue unabhängig voneinander (SZ\_Tar\_2022-06-22\_Steinke, SZ\_Tar\_2022-06-24\_Raue). Die Darstellungen seien also nicht nur in Deutschland antisemitisch und zu verurteilen. Der kulturelle Hintergrund des indonesischen Kunstkollektivs entschuldige die Darstellung also nicht.

Der **Standort und die Größe** des Bildes wird immer wieder betont, denn der Friedrichsplatz in Kassel gilt als der zentrale Austragungsort der Documenta, People's Justice stehe also am „Paradeplatz der Schau“ (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Kaube), an der „prominentestmöglichen Stelle“ (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Das Bild erscheint durch seine „haushohe“ Größe von „mehr als hundert Quadratmeter“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal) als „monumentales Banner“ in der „Größe eines Historienbildes“ (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak) als „monströb

präsent“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch) und als „Großformatiger Judenhass im Zentrum der Schau“ (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak).

Die Kritik wird zudem durch die **verspätete Installation** verstärkt, da das Banner erst nach der Vorbesichtigung der Presse aufgehängt wurde und somit nicht Teil der ersten Kritiken und Presseberichte sein konnte. Die Documenta-Leitung begründet dies mit Reparaturarbeiten, doch einige Journalist\*innen äußerten ihre Irritation: Etwa fragen sie sich, ob das Bild „tatsächlich gerissen“ (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal) sei, oder ob es eventuell absichtlich verspätet aufgehängt wurde (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Auch wird infrage gestellt, warum die antisemitischen Szenen nicht spätestens direkt bei der Aufhängung auffielen (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak) und zu einem Einschreiten der Verantwortlichen der Documenta führten (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal).

Den Verantwortlichen wird also eine **Vernachlässigung ihrer Verantwortungen** vorgeworfen, da insbesondere durch im Vorfeld geäußerte Verdachte und Vorwürfe eine besondere Sorgfalt zu erwarten wäre. Denn schon zu Beginn des Jahres wurde Kritik an der BDS-Nähe einiger Organisationen auf der Documenta und ein **Antisemitismusverdacht** gegenüber Ruangrupa, dem kuratierenden Kollektiv, geäußert (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Münkel). So hatte etwa der Zentralrat der Juden vor Beginn der Documenta und der Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier in seiner Eröffnungsrede vor Antisemitismus auf der Documenta gewarnt (ebd., SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal). Die Verantwortlichen der Documenta stritten die Vorwürfe als „rassistische Vorverurteilung“ ab (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak) und beteuerten, dass keine antisemitischen Äußerungen und Darstellungen zugelassen werden (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal). Zwar wurde die Documenta von vielen Akteur\*innen gegen Vorabwürfe und Generalverdächtigungen verteidigt, wie etwa von Meron Mendel, Angela Dorn und Claudia Roth (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow, FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak, FAZ\_Tar\_2022-06-21\_Trinks). Doch mit dem Bild *People's Justice* erscheint der Verdacht bestätigt und die Ausstellung eines Bilds mit antisemitischen Motiven als „Skandal mit Ansa-ge“, wie es der Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats Olaf Zimmermann beschreibt (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Insbesondere wegen der vorherigen Warnungen und Diskussionen, herrschte Unverständnis und Unmut, darüber, dass diese wohl nicht zu mehr Sorgfalt bei den Verantwortlichen geführt hatten.

Weder die Kuratoren, noch die Generaldirektorin Schormann, noch der Aufsichtsrat der Documenta hätten trotz ihrer Verantwortung genau hingeschaut und verhindert, dass das Bild gezeigt werde (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak, SZ\_Tar\_2022-06-21\_Vahland). Die **Verantwor-**

**tungsverhältnisse** auf der Documenta erscheinen auf Außenstehende **ungeklärt**. Im Angesicht der Kritik der Ausstellung von *People's Justice* seien Verantwortungen abgeschoben worden (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak) und niemand habe sich verantwortlich gezeigt (DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke), was den Rechtsanwalt Peter Raue dazu bringt, lauter „Unverantwortliche im Range von Verantwortlichen“ zu konstatieren (SZ\_Tar\_2022-06-24\_Raue). Die Documenta-Leitung wird darüber hinaus auch als zögerlich und nicht angemessen reagierend gezeichnet (DLF\_Tar\_2023-01-20\_Brinkmann, DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Die Leitung habe eine Diskussionsveranstaltung zu Antisemitismus abgesagt (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Kaube), Ruangrupa sei wochenlang abgetaucht und reagierte lange nicht auf den Fund von antisemitischen Motiven (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel) und auch Schormann habe zunächst bei Meron Mendel um Beratung gefragt, sich daraufhin aber nicht mehr gemeldet (SZ\_Tar\_2022-07-11\_Häntzschel). Für viele wirke es, als würden die Documenta-Verantwortlichen nach außen eine Zentrierung um den Dialog präsentieren, zeitgleich jedoch dem öffentlichen Dialog und der Auseinandersetzung aus dem Weg gehen.

Grundsätzlicher wird außerdem **Kritik an dem Kurationskonzept** der documenta fifteen geübt. Die 15. Ausgabe sollte ein Gegenentwurf zu früheren Ausgaben darstellen und sich um Stimmen des Globalen Südens, Kollektivität, Zusammenleben und Dialog, kollektives Entscheiden und Teilen zentrieren. Trotz des Fokus auf den Globalen Süden hätte der lokale Ausstellungskontext in Deutschlands bei der Kuration nicht so stark in den Hintergrund rücken dürfen (SZ\_Tar\_2022-07-01\_Brosda, DLF\_Tar\_2022-07-12\_Tann). Kollektive können außerdem laufend neue Kollektive einladen und auch das Publikum wird zum Mitmachen aufgefordert. Diese besondere Offenheit wird im Angesicht der antisemitischen Darstellungen in Frage gestellt (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Die kuratorische Verantwortung einem Kollektiv zu übergeben, das die Möglichkeit weitere Künstler\*innen einzuladen auch noch an andere Kollektive überträgt, führe dazu, dass niemand hauptverantwortlich wäre und es undurchsichtig sei, wer welches Kunstwerk vor der Ausstellung begutachtet habe (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch). So wird die im Kurationskonzept verwobene Verantwortungsdiffusion als eine Documenta „im freien Wildwuchs“ beschrieben (SZ\_Tar\_2022-06-24\_Raue), oder auch dass der „Kontrollverlust [...] von vornherein vorsätzliches Prinzip des Ganzen“ gewesen sei (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch). Auch Claudia Roth betont, dass das ungewöhnliche Konzept eine besondere kuratorische Begleitung gebraucht hätte (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal).

Da einige Roth als Kulturstaatsministerin in der Verantwortung sehen, wird auch ihr ein **Fehlen der staatlichen Kontrolle** der Documenta vorgeworfen (DLF\_Tar\_2023-01-

20\_Brinkmann). Insbesondere da die Documenta staatlich gefördert und auch durch die Stadt Kassel und das Land Hessen als Gesellschafter mitgestaltet wird, muss eingegriffen werden, wenn es zu Problemen käme, betont der Rechtswissenschaftler Christoph Möllers (ebd.). Der Staat müsse außerdem klare Forderungen stellen und Grenzen setzen, sowie diese gegenüber Geschäftsführung und kuratorischer Leitung kommunizieren, betont der Rechtsanwalt Peter Raue (ebd.). Und auch Roth selbst sehe es als Fehler, dass der Bund sich aus dem Aufsichtsrat zurückgezogen habe und an der finanziellen Förderung festgehalten habe (SZ\_Tar\_2022-06-24\_Lorch).

Eine weitere Kritiklinie zielt darauf ab, dass das Bild *People's Justice* **politische, aktivistische Kunst** sei und als solche besonderen Anforderungen entsprechen müsse. So herrscht in einer Debatte um die Documenta im Bundestag Einigkeit, dass „politisch-aktivistische Kunst [...] sich an den Kriterien einer politischen Debatte messen lassen“ müsse, also andere Wertkriterien für aktivistische Kunst herrschen würden als etwa Kunst, die vor allem ästhetischen Anspruch hat (DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke). So äußert sich auch der Hamburger Senator für Kultur und Medien, Carsten Brosda: Wenn Kunst politisch, aktivistisch, verändernd wirken will, dann müsse „sie sich an diskursiven Maßstäben messen lassen“ und könne „sich nicht hinter einer absolut gesetzten Freiheit der Kunst verbergen“ (SZ\_Tar\_2022-07-01\_Brosda). Auch Christoph Möllers, der für den Bundestag auch das Rechtsgutachten verfasste, betont, dass Kunst, die politisch sei einen „anderen Aggregatzustand“ annehme als Kunst, die nicht politisch sein wolle (DLF\_Tar\_2023-01-20\_Brinkmann). Außerdem stoße politisch-aktivistische Kunst aufgrund ihrer Politisierung auf besonderen Widerstand und dürfe das nicht direkt als Beleidigung oder Zensur verstehen (ebd.). Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich betont, dass explizit aktivistische Kunstwerke, wie sie auf der Documenta häufig ausgestellt werden, auf die politische Meinungsbildung einwirken wollen würden, somit eher als Meinungsäußerungen und unter dem Label der Meinungsfreiheit zu verhandeln seien (DLF\_Tar\_2022-06-21\_Balzer). Und „Antisemitismus ist keine politische Meinungsäußerung“, so der Journalist Jörg Häntzschel im Gespräch mit Ruangrupa (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel). Die Arbeit von Taring Padi sei nicht von der Meinungsfreiheit gedeckt, findet der Anwalt Peter Raue, aber auch an den Schranken der **Kunstfreiheit** würde sie scheitern (SZ\_Tar\_2022-06-24\_Raue). Das Bild erfülle den Tatbestand der Volksverhetzung und könne sich deshalb nicht auf die Garantie der Kunstfreiheit berufen (ebd.). Auch Ullrich befürwortet den Abbau von *People's Justice* als wichtiges Zeichen, dass die Kunstfreiheit nicht als „Freibrief für alles“ und über anderen Rechten stehend verstanden werden dürfe, sondern als Rechtsgut mit Grenzen (DLF\_Tar\_2022-06-21\_Balzer). Claudia Roth betont, dass die Men-

schenwürde bzw. der Schutz gegen Menschenfeindlichkeit die Grenzen der Kunstfreiheit darstelle (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal). Der Präsident des Zentralrats der Juden, Josef Schuster, hebt hervor, dass auf der Documenta die „rote Linie überschritten“ worden sei, in der die Rechte der Kunstfreiheit aufgrund von Menschenfeindlichkeit verlassen werden (ebd.). Der Präsident der Deutsch-Israelischen Gesellschaft Volker Beck habe aufgrund des rechtsverletzenden Zustands auch die Staatsanwaltschaft einberufen (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld). Etwa zwei Dutzend Strafanzeigen sind beim Polizeipräsidium Nordhessen und der Staatsanwaltschaft eingegangen (FAZ\_Tar\_2022-06-23\_dpa).

### **Befürwortung– Legitimierung des Bilds und seiner Ausstellung**

Eine zentrale Legitimierungsstrategie des Bildes *People's Justice* und seiner Ausstellung ist eine Argumentation über die **Intention** der Verantwortlichen und die **kulturellen Kontexte** von Indonesien und Deutschland. So schreiben Taring Padi in einer Pressemitteilung, sie haben nicht darauf gezielt „irgendwelche Bevölkerungsgruppen negativ dazustellen“ und das Bild stehe nicht mit Antisemitismus in Verbindung (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Man habe das Bild bereits mehrmals an verschiedenen Orten ausgestellt, die Ausstellung auf der Documenta sei jedoch die erste Präsentation in Europa und man habe nicht gewusst, dass das Bild „im speziellen Kontext von Deutschland als beleidigend“ aufgefasst werde (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld). Das Bild widme sich der 32-jährigen Militärdiktatur in Indonesien und positioniere sich gegen militärische Gewalt und kapitalistische Ausbeutung (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal). Die visuellen Vokabeln seien „kulturspezifisch auf unsere eigenen Erfahrungen bezogen“ und nähmen „Bezug auf eine im politischen Kontext Indonesiens verbreitete Symbolik, zum Beispiel für die korrupte Verwaltung, die militärischen Generäle und ihre Soldaten, die als Schwein, Hund und Ratte symbolisiert werden, um ein ausbeuterisches kapitalistisches System und militärische Gewalt zu symbolisieren“ (SZ\_Tar\_2022-06-22\_Steinke). Sabine Schormann übernimmt diese Argumentation und weist darauf hin, dass das Werk nicht für die Documenta konzipiert wurde, sondern im Kontext einer Protestbewegung Indonesiens zu verstehen sein (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld). Sie betont, dass die „antisemitische Lesart nicht intendiert [...], sondern die Symbolik im indonesischen Kontext zu verstehen“ sei und in Deutschland „an die Grenzen des Darstellbaren“ käme (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch). Taring Padi und Ruangrupa sei deshalb zu spät aufgefallen, dass das „Motiv in Deutschland unakzeptabel“ sei (SZ\_Tar\_2022-06-24\_Raue). Ruangrupa bestätigt, dass sie sich das Bild nicht näher angeschaut haben und die antisemitische Bildsprache nicht (als solche) erkannt habe: „Wir haben alle darin versagt, in dem Werk die antisemitischen Figuren zu entdecken“ (FAZ\_Tar\_2022-06-25\_Trinks). In einem Interview mit der SZ betont

ein Mitglied von Ruangrupa, Reza Afisina, dass ihnen vielleicht nicht bewusst genug war, wie „roh“ die Erinnerung an den Krieg und an den Holocaust in Deutschland sei und sie dem vielleicht mehr Raum hätten geben müssen (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel). Sie wollten sich in ihrer Kuratation mit Themen beschäftigen, die sie in Indonesien stark beschäftigen, insbesondere „Kolonialismus, Okkupation, Fundamentalismus“ (ebd.). Der Vorfall um *People's Justice* sei für sie ein Lernprozess, der aus dem Zusammentreffen von Menschen unterschiedlicher Herkunft entstehe (ebd.).

Ruangrupa **entschuldigen** sich für die Ausstellung von *People's Justice*: „Es ist unser Fehler. Wir entschuldigen uns für die Enttäuschung, die Schande, Frustration, Verrat und Schock, die wir bei den Betrachtern verursacht haben“ (SZ\_Tar\_2022-06-24\_Lorch). Sie würden jetzt verstehen, dass die Bildsprache nahtlos an die schrecklichste Episode der deutschen Geschichte anknüpfe, wollen sich über Antisemitismus weiterbilden und hoffen auf weiteren Dialog (ebd.). Taring Padi entschuldigt sich für die „entstandenen Verletzungen“ (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld). Und Sabine Schormann entschuldigt sich dafür, dass die antisemitische Bildsprache nicht vor der Hängung erkannt und somit das Versprechen gebrochen wurde, dass auf der documenta fifteen keine antisemitischen Inhalte zu sehen seien werden (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch).

Sie betont aber auch, dass es nicht die Aufgabe der Geschäftsführung sei oder sein dürfe, **Kunstwerke vorab zu prüfen** (FAZ\_Tar\_2022-06-23\_dpa). Auch ein Expert\*innengremium solle Kunstwerke vor Beginn der Documenta nicht freigeben – das sei allein die **Aufgabe der künstlerischen Leitung** (ebd.). Der Vorsitzende des documenta-forums, Jörg Sperling, stimmt der Generaldirektorin zu, dass Kunstwerke nicht vorab von anderen geprüft werden müssten (ebd.).

Trotz vielfach geforderter Entfernung des Werks, haben sich Taring Padi, Ruangrupa und die Geschäftsführung gemeinsam dazu entschieden, das Banner zu verdecken und eine Erklärung zu installieren. Taring Padi hoffe darauf, dass die **Verhüllung** Ausgangspunkt für weiteren Dialog sei (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld). Sie beschreiben das verhüllte Werk als „Denkmal der Trauer über die Unmöglichkeit des Dialogs in diesem Moment“ (ebd.). Auch der Deutsch-Israelische Soziologe Natan Sznaider spricht sich gegen die Entfernung des Werks aus: Wenn man es hängen lasse, sei das ein Anlass für weitere Diskussion über Antisemitismus, dem sich Taring Padi aussetzen müsse (DLF\_Tar\_2022-06-21\_Balzer). Auch zwei vom DLF befragte israelische Künstler, Omer Krieger und Ory Dessau, sprechen sich dafür aus, das Bild zu zeigen und eine neue Diskussion zu eröffnen, etwa über antisemitische Symbolik

im asiatischen Raum (DLF\_Tar\_2022-07-12\_Tann). Für sie falle das Bild trotz antisemitischer Bildsprache unter die **Kunstfreiheit** (ebd.). Sperling, der Vorsitzende des documentaforums, hält den Abbau des Werks ebenso für falsch: „Eine freie Welt müsse das ertragen“ (FAZ\_Tar\_2022-06-23\_dpa). *People's Justice* sei als Karikatur von der Kunstfreiheit gedeckt (ebd.). Ein Mitglied von Taring Padi, Sri Maryanto, betont, dass er dachte, dass „man als Künstler in einem Land wie Deutschland, in dem Meinungsfreiheit herrscht, sich über mehr Grenzen hinwegsetzen“ dürfe (FAZ\_Tar\_2022-06-25\_Trinks). Und auch der Anwalt Raue gesteht Kunstschaaffenden – trotz seiner Feststellung von volksverhetzenden Strafbestand und der Befürwortung der Entfernung von *People's Justice* – ein, dass sie beim Kunstschaffen nicht in erster Linie darauf achten sollten, Rücksicht zu nehmen, möglichst keine Gefühle zu verletzen und etwas zu schaffen, dass für alle akzeptabel sei (DLF\_Tar\_2023-01-20\_Brinkmann).

Im Gegenteil zu Raues rechtlicher Einschätzung kam die Staatsanwaltschaft Kassel nicht zu einem Ergebnis der notwendigen Strafverfolgung der Ausstellung des Kunstwerks: Eine Störung des öffentlichen Friedens sei kaum nachzuweisen und auch ein „Aufstacheln zum Hass“ im Sinne der Volksverhetzung oder eine Aufforderung zu Gewalt- und Willkürmaßnahmen werde in der Darstellung nicht hinreichend deutlich (FAZ\_Tar\_2023-04-17\_dpa). Außerdem stehe die Möglichkeit eines „unvermeidbaren Verbotsirrtum“ im Raum, also dass die angezeigten Künstler und Kuratoren, insbesondere aufgrund ihres anderen Kulturkreises und der vorherigen weltweiten und mehrfachen Ausstellung des Bildes, in dem guten Glauben gehandelt haben, dass das Bild von der Kunstfreiheit gedeckt sei und somit straffrei bleiben können (ebd.).

Taring Padi und Ruangrupa üben auch starke Kritik an der Kritik an ihnen, insbesondere an der Art und Weise der Debatte zu der Documenta. So kritisieren Ruangrupa insbesondere eine **rassistische (Vor-)Verurteilung**, wie es das Mitglied Farid Rakun gegenüber der SZ beschreibt: „Im Januar wurden wir schuldig gesprochen, seitdem müssen wir ständig beweisen, dass wir es nicht sind“ (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel). Wenn ihnen nicht Antisemitismus vorgeworfen worden wäre, dann wären sie auf andere Art und Weise kritisiert worden (ebd.). Die Kritik und die Vorwürfe würden nicht aufhören, obwohl Ruangrupa der Kritik bereits recht gegeben habe, so sein Kollege Reza Afisina (ebd.). Sie fragen sich daher jeden Tag „[w]as kommt als Nächstes, welches Statement, welcher Vorwurf, welcher neuer Fall“ (ebd.). Außerdem seien sie oft von der Documenta-Leitung nicht informiert worden, vieles haben sie selbst aus öffentlichen Statements und den Medien gehört (ebd.). Sie waren weder auf der Documenta noch medial gut in die **Debatte eingebunden**, sodass ihre Sichtweise kaum Be-

achtung gefunden habe (DLF\_Tar\_2022-08-29\_Nichelmann). Sie haben den Wunsch des Dialogs, aber es fehle die Grundlage sich zu unterhalten (ebd.). Auch Taring Padi formuliert mit dem Statement, dass das verhüllte Werk für die aktuelle Unmöglichkeit des Dialogs stehen würde, Kritik an der Debatte und den Wunsch nach einem neuen Dialog (FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld). Sie äußern sich zudem enttäuscht über das Krisenmanagement der Documenta-Leitung (FAZ\_Tar\_2022-06-25\_Trinks). Außerdem erfahren Ruangrupa und auch Taring Padi **physische Übergriffe**, letztere stehen deshalb auch unter Polizeischutz (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel, FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak). Die Kollektive fühlen sich angegriffen, nicht willkommen und in der Debatte kaum gehört.

### Handlungsbedarf

Von Kritiker\*innen kam, wie bereits ausgeführt, die eindeutige Handlungsforderung der **Entfernung des Bildes** von *People's Justice*. Die Documenta-Leitung reagiert auf die Kritik zunächst mit einer **Verhüllung** des Werks. Dies wird als völlig unangemessen bewertet und ein „echtes Abhängen der widerlichen Stereotyp-Bilder“ gefordert (FAZ\_Tar\_2022-06-21\_Trinks). Es sei völlig unzureichend nur Teile zu verdecken und diese zu kontextualisieren, betont zum Beispiel Meron Mendel (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Die Verhüllung habe für einige sogar den Effekt einer Aufwertung des Werks: Die Verhüllung erscheine wie eine „Performance“, in der die Grenzüberschreitung als „Antisemitismus in Trauerflor“ in Szene gesetzt werde (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch). Die Verhüllung erinnere außerdem an eine Sakralisierung (DLF\_Tar\_2022-06-21\_Balzer, FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). In der Pressemitteilung, die die Verhüllung ankündigt, heißt es das verhüllte Bild soll als „Denkmal der Trauer über die Unmöglichkeit des Dialogs“ stehen, was etwa für den FAZ-Journalisten Niklas Maak den Eindruck vermittele, dass Deutschland ein „Land der Zensur und Dialogverweigerung“ sei (ebd.). Für den FAZ-Journalist Jürgen Kaube zeugt der Akt der Verhüllung von der Unbelehrbarkeit der Verantwortlichen und als „Rechthaberei bis zum Schluss“ (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Kaube). Die Maßnahmen, die die Leitung durchführe, seien oberflächlich und unverhältnismäßig für die tiefgreifenden Probleme auf der Documenta (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow).

Neben der Entfernung, die ein paar Tage später durchgeführt wird, werden weitere Handlungsbedarfe diskutiert. Die **Verantwortlichkeiten** der Documenta sollen festgestellt und aufgeklärt werden, wie es zu der Installation des Bildes kam. Die Bund-Länder-Kommission zur Bekämpfung von Antisemitismus fordert in diesem Sinne, dass Fehler bei der Planung, Vorbereitung und Durchführung der Documenta klargestellt werden müssen (FAZ\_Tar\_2022-

06-25\_Trinks). Neben Ruangrupa wird die Generaldirektorin Sabine Schormann als Hauptverantwortliche ausgemacht. Die Forderung **personeller Konsequenzen** richtet sich an die Verantwortlichen der Documenta, insbesondere an die Generaldirektorin Schormann, aber manchmal auch an den Aufsichtsrat, die Findungskommission und den Kasseler Oberbürgermeister der Stadt Kassel (DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke, FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak). Sie hätten den Skandal verhindern können und müssen dafür Verantwortung übernehmen (FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak). Mitte Juli kommt Schormann der Aufforderung nach und tritt zurück.

Über die Art und Weise, wie ein Dialog über die Vorkommnisse geführt werden könne, herrscht Uneinigkeit. Schormann kündigte Podiumsgespräche und einen „Begegnungsstand“ am Friedrichsplatz mit zivilgesellschaftlichen Akteuren wie der Bildungsstätte Anne Frank an (FAZ\_Tar\_2022-06-23\_dpa). Der Antisemitismus-Vorfall auf der Documenta soll als Impuls für Aufklärung und Präventionsarbeit, als Aufruf zu einer gesamtgesellschaftlichen Diskussion und Bekämpfung von **strukturellem Antisemitismus** dienen (SZ\_Tar\_2022-07-11\_Häntzschel, DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke). Während für Mendel ein Dialog und eine Zusammenarbeit mit Taring Padi unangemessen sei, da sie durch ihre antisemitische Darstellung ihre Glaubwürdigkeit und die Grundlage für ein Gespräch verbüßt hätten (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow), betont etwa der Südostasienwissenschaftler Duile die Notwendigkeit Taring Padi wie auch Ruangrupa zuzuhören (SZ\_Tar\_2022-06-29\_Duile). Ein gelingender Dialog könne aber nur stattfinden, wenn die indonesischen Gruppen nicht unter den Generalverdacht von unbelehrbaren Antisemiten gestellt werden, die darauf abzielten, Judenhass zu verbreiten. Er weist daraufhin, dass viele der heute aktiven Mitglieder von Taring Padi noch Kinder waren als das Bild 2002 entstanden ist – das entschuldigt dennoch nicht die fehlende Sensibilisierung gegenüber Antisemitismus (ebd.). Außerdem müssten sich die Künstler\*innen und Kurator\*innen von der Unterstellung loslösen, aufgrund von Rassismus zum Schweigen gebracht worden zu sein (ebd.). Für das Ziel Antisemitismus zu bekämpfen, auch in Indonesien, sei ein ernsthafter Dialog notwendig, in dem beide Parteien sich einander zuwenden (ebd.). Auch der Politiker Brosda betont, dass eine offene Gesellschaft auf der Verständigung von Vielen beruhe und die Debatte nicht gegenüber Teilnehmer\*innen des globalen Südens geschlossen werden dürfe (SZ\_Tar\_2022-07-01\_Brosda). Die Debatte zeige außerdem den Handlungsbedarf Möglichkeiten der „multidirektionale[n] Erinnerung an Holocaust und Kolonialverbrechen“ zu diskutieren, so Mendel (SZ\_Tar\_2022-07-11\_Häntzschel). Dabei solle man sich auch mit dem komplexen Verhältnis zwischen Antisemitismus und Ko-

lonialismus auseinandersetzen, fordert der Historiker Ingo Arend (DLF\_Tar\_2022-08-29\_Nichelmann).

Wie bereits ausgeführt, fordern einige auch **strafrechtliche Konsequenzen** der Ausstellung von People's Justice, die juristisch jedoch nicht verfolgt wurden. Auch eine **politische Aufarbeitung** im Kulturausschuss wird gefordert, zunächst abgelehnt, dann aber auch durchgeführt (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). Unausweichlich seien **strukturelle Veränderungen** der Institution (DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke). Claudia Roth stellt einen 5-Punkte-Plan vor, der Verantwortlichkeiten klarer abgrenzt, die Einholung internationaler Expertise fordert, mehr Mitspracherecht und Einfluss des Bundes vorsieht und eine finanzielle Förderung an dessen Einbindung koppelt (ebd., SZ\_Tar\_2022-06-24\_Lorch).

Die Hinzuziehung von **wissenschaftlichen Expert\*innen** wird auch für die Documenta diskutiert. Schormann kündigt an mit Fachleuten weitere Werke auf der Documenta zu prüfen, dass antisemitische Darstellungen deinstalliert und bei strittigen Positionen eine Debatte geführt werde (ebd.). Außerdem behalte sich die Generaldirektion das Recht vor, einzelne Künstler\*innen auszuladen (ebd.). Ende Juli haben Aufsichtsrat und Gesellschafter ein Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der Documenta eingesetzt. Ruangrupa sieht diese Einsetzung des wissenschaftlichen Beirats kritisch: Sie benennen Prozesse der Überprüfung, der Empfehlungen und die Möglichkeit Werke zu entfernen und Künstler\*innen auszuladen als Dynamiken von beginnender Zensur (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel).

### **Bewertungen und Folgen der Debatte**

Die Debatte um *People's Justice* wird in der journalistischen Berichterstattung als „Debatte“ oder „Streit“, vor allem wird aber die Ausstellung des Bildes als „**Skandal**“, „Eklat“, „Desaster“ oder „Super-Gau“ beschrieben (etwa FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld, DLF\_Tar\_2022-06-21\_Ufer, SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal). Die Antisemitismus-Vorfälle auf der Documenta haben sich zu dem „größten Kunstkandal der letzten Zeit“ und zur „Staatsaffäre ausgeweitet“ (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak). Die weitreichende Entrüstung über den Vorfall sei angebracht und laut Mendel ein gutes Anzeichen dafür, dass die überwiegende Mehrheit der Gesellschaft gegenüber antisemitischen Bildern Haltung zeige (SZ\_Tar\_2022-07-11\_Häntzschel).

Die **Schadensdiagnosen** sind vielfältig: Abgesehen von dem zentralen Schaden, der Diffamierung von Juden durch die Bildmotive (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal), leiden vor allem andere Künstler\*innen der Documenta von der Überschattung ihrer künstlerischen Im-

pulse durch die Debatte (DLF\_Tar\_2022-06-21\_Balzer). Die Documenta-Leitung habe ihr kuratorisches Ziel, den angekündigten Dialog zwischen ‚Globalen Norden‘ und ‚Globalen Süden‘ nicht erfüllen können und somit die Chance auf einen spannenden und überfälligen Austausch verpasst (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal, SZ\_Tar\_2022-06-21\_Vahland). Die SZ-Journalist\*innen Lorch und Häntzschel gehen sogar soweit, dass die Vorkommnisse der Documenta einen echten Dialog zwischen Kulturen auf absehbare Zeit massiv erschweren werde (SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch). Der Schaden sei außerdem nicht nur für diese Ausgabe enorm, sondern werde fatale Folgen für die folgenden Ausgaben haben, so etwa der Kulturjournalist Ingo Arend (DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow). So wird die Frage in den Raum gestellt, ob die Kunstaussstellung von ihrem eigenen Weltabbildungsanspruch überfordert sei (FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak), ob die Zeit von Großveranstaltungen zeitgenössischer Kunst in dieser Form vorbei sei (DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke) und die Documenta zukünftig noch stattfinden sollte/könne (DLF\_Tar\_2023-01-20\_Brinkmann). Auch Kunst bzw. das Kunstfeld sei durch die Documenta beschädigt worden: „Auf der fünfzehnten Documenta haben Ressentiments über die Kunst gesiegt, und das lässt sie schwer beschädigt zurück“, so die Journalist\*innen Häntzschel und Lorch. Der Schaden, den Ruangrupa heraushebt ist, dass viele Künstler\*innen sich aufgrund der angespannten Situation auf der Documenta nicht mehr in Kassel willkommen fühlen würden (SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel).

#### 5.4. Darstellung und Vergleich der zentralen Deutungsmuster

Basierend auf obiger Darstellung der zentralen Argumente, Forderungen und Bewertungen der Debatten sollen in diesem Unterkapitel die Deutungsmuster fallübergreifend beleuchtet werden, die den inhaltlichen Ausführungen der Phänomenstrukturen zugrunde liegen. Deutungsmuster werden hierbei als diejenigen Wissenskonstellationen verstanden, die es ermöglichen, ein Phänomen auf eine bestimmte Weise zu verstehen, zu konstruieren und darauf basierende spezifische Aussagen formulieren zu können. Der Fokus bei der Frage nach Deutungsmustern liegt auf den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Argumente in den drei Debatten, insbesondere bezogen auf das zugrunde liegende Wissen zu Kunst, Kunstautonomie und Kunstfreiheit. Fünf zentrale Verhandlungsebenen der Deutungsmuster wurden in den Debatten identifiziert: Die Verhandlung von Ein- und Mehrdeutigkeit von Kunst, der Autonomie des Kunstwerks, der Autonomie der Künstler\*innen und der Autonomie der ausstellenden Institution, sowie die Verhandlung von Kunstfreiheit. Als eine übergeordnete Dynamik, welche die Phänomenstruktur und Deutungsmuster alle Debatten prägte, gehe ich abschließend für die Ergebnisdarstellung auf die Diskurskoalitionen pro Debatte ein.

## Verhandlung von Eindeutigkeit vs. Mehrdeutigkeit der Kunst

Das Verhältnis zwischen Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit der Kunstwerke wird in der Berichterstattung um die drei Debatten sehr unterschiedlich verhandelt. So zeigt sich in der Debatte um *Avenidas*, dass den Studierenden eine eindeutige Bedeutungszuschreibung des Gedichts attestiert wird: das Gedicht sei in ihren Augen eindeutig sexistisch. Diese Eindeutigkeit haben die Studierenden selbst nicht so formuliert, sondern sind in ihrer Kritik darauf eingegangen, dass ihre Lesart eine von mehreren möglichen Lesarten ist, die vor allem von dem Kontext der Trägerschaft ihrer Hochschule und der Wirkung des Gedichts im öffentlichen Raum informiert ist. Diese Vereindeutigung der Kritik als Sexismusvorwurf erleichtert es den Befürworter\*innen, die Kritik zu delegitimieren. Während in der Kritik eine Mehrdeutigkeit des Gedichts anerkannt wird, wird das in der Befürwortung nicht verfolgt. Die Lesart der Studierenden habe keinerlei Berechtigung, sie sei absurd, abwegig und übertrieben.

Für die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* zeigt sich, dass die Eindeutigkeit bzw. Mehrdeutigkeit des Werks umstritten ist. So wird sich auch hier von der Kritik des Bildes als rassistisch durch die Adjektive ‚vermeintlich‘ und ‚angeblich‘ distanziert. Die Kritik wird wegen ihrer eindeutigen Bedeutungszuschreibung kritisiert: Kennzeichen gelungener Kunst sei die Unmöglichkeit einer eindeutigen Bedeutungszuschreibung, das Bild entziehe sich also der Zuordnung des Inhalts als eindeutig rassistisch. Interessant ist, dass das Städel-Museum sich dieser Delegitimierungsstrategie kaum anschließt, sondern die Bedeutung des Werks selbst vereindeutigt – als explizit antirassistisch. Dennoch erkennen sie an, dass der Titel des Werks rassistisch sei. In der Berichterstattung wird auch diese Vereindeutigung des Werks als antirassistisch kritisiert, denn das Bild sei weder eindeutig rassistisch noch eindeutig antirassistisch.

Die Bedeutung der zwei Figuren in *People's Justice* ist in der Berichterstattung eindeutig: Genutzt wird eine klar deutliche antisemitische Bildsprache, Raum für Mehrdeutigkeit wird nicht gelassen. Die Beschreibung der Bedeutung als eine antisemitische „Lesart“ durch die Documenta-Verantwortlichen wird kritisiert, da sie eine Mehrdeutigkeit eröffnet, die angesichts der jahrhundertelangen Tradition und globalen Universalität der Motive nicht gegeben sei.

Die verschiedenen Legitimierungs- und Delegitimierungsstrategien über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in den drei Debatten lassen sich aufgrund der Unterschiedlichkeit der Kunstwerke nachvollziehen. Die Interpretation des Gedichts benötigt insbesondere aufgrund der Knappheit und fehlenden Verben viel Vorstellungskraft. Die Interpretation der Studierenden entsteht im direkten Kontext seiner Umgebung, was jedoch in der Befürwortung kaum rezi-

piert wird. Die Interpretation von *Ziegeln*\*\*\*\* ist durch die figurative Darstellung weniger diffus – ein relativ konkretes Szenario wird dargestellt, und die Interpretation einer Gewaltdarstellung wird auch von den Befürwortenden kaum abgesprochen. Doch Uneinigkeit herrscht darüber, ob diese Darstellung als Reproduktion oder als Anprangerung von Rassismus zu bewerten ist. Die Kritik an *Ziegeln*\*\*\*\* bezieht sich entweder grundsätzlich auf die Rassismus-reproduzierende Darstellung oder auf den spezifischen Ausstellungskontext, in dem das Bild nicht kontextualisiert und mit anderen Perspektiven konfrontiert wird. Die Bildmotive in *People's Justice* werden besonders deshalb als so eindeutig verstanden, weil sie auf historisch wirkmächtige Traditionen der Diffamierung von Juden zurückgreift. Die Motive bedienen sich zusätzlich an einer Täter-Opfer-Umkehr, in der die historisch marginalisierte Position des Juden als diabolischer Täter dargestellt wird. Obwohl auch die Darstellung Schwarzer Menschen als Opfer von Gewalt eine grausame historische Tradition haben, die in der Kritik von *Ziegeln*\*\*\*\* kritisiert wird, ist die Täter-Opfer-Umkehr in *People's Justice* ein weitere, nachvollziehbare Legitimierung der Kritik und weitreichenden Entrüstung über die Darstellung.

### **Verhandlung der Autonomie des Kunstwerks**

Eine wesentliche Legitimierungsstrategie der Kunstwerke ist die Betonung der Intention der Künstler\*innen. Während der Intention der Künstler bei *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* eine große Bedeutung für die Relativierung der Kritik zugeschrieben wird, ist die Intention von Taring Padi kein Aspekt, der als legitimes, entkräftendes Argument der Kritik verstanden wird. Weil *People's Justice* im Gegensatz zu den Werken von Gomringer und Herold als politisch-aktivistisches Kunstwerk verstanden wird, wird die politisch-aktivistische Intention des Kunstkollektivs im Angesicht der antisemitischen Bildsprache zu einem zentralen Kritikpunkt. Das Bild *People's Justice* wird als zu politisch kritisiert – ästhetisch-künstlerische Fragen seien nicht im Zentrum des Bilds, viel mehr soll eine aktivistische Botschaft vermittelt werden. In der Idee, dass Kunst nicht oder jedenfalls nicht in diesem Maße politisch sein soll, steckt die Idee einer autonomen Kunst, wie sie in der L'art-pour-l'art-Bewegung und im Ästhetizismus verfolgt wird: Kunst soll keine gesellschaftliche, politische oder moralische Funktion haben und kennzeichnet sich durch ihre Distanz zur Lebenspraxis. Interessant ist diesbezüglich, dass in der Befürwortung der Werke von Gomringer und Herold explizit betont wird, dass die Kunstwerke keinen direkten Bezug zur Wirklichkeit intendieren, sondern eine Eigenrealität darstellen. Das Bild *People's Justice* erscheint dazu im Kontrast: es will explizit politisch sein und Missstände der indonesischen Gesellschaft im Kontext des Suharto-Regimes aufzeigen. So könnte man es in eine avantgardistische Tradition einordnen, in der die Auto-

nomie des Kunstwerks kein verfolgter Anspruch, sondern sich aktiv gegen sie entschieden wird. Es wird also deutlich, dass das Bild – insbesondere aufgrund seiner Politisierung als Widerstandsbild mit emanzipatorischem Anspruch – nicht dem westlich-modernen Ideal eines autonomen Kunstwerks entspricht.

In der Debatte um *People's Justice* zeigt sich eine Kritik an Kunst, die stark politisiert ist und Haltung zeigen möchte. In den Befürwortungen der Ausstellung von *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* werden nicht die Kunstwerke als (zu) politisch verstanden – vielmehr ist es die Kritik an den Kunstwerken und das damit einhergehende Kunstverständnis, das als zu politisch verstanden wird. Die Kritiker\*innen von *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* fordern, so werden sie jedenfalls in der Berichterstattung weitgehend dargestellt, eine Kunst, die nicht provoziert, auf alle Rücksicht nimmt, sich nichts traut, immer moralisch agiert und politisch korrekt ist. Eine solche Kunst, so der Subtext der Kritik der Kritik, würde jedoch ihren Wert als autonome Kunst verlieren. Ein Kunstverständnis, dass Kunst nach moralischen und politischen, und nicht nach kunstspezifischen Kriterien bewertet, gefährdet die Idee einer autonomen Kunst, die (fast) alles darf. Das Kunstverständnis der Kritiker\*innen von *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* wird als „moralgetränkt“ oder „antiseptisch“ verstanden und als Teil einer linken, aktivistischen, feministischen bzw. antirassistischen Ideologie kritisiert. Aktivistisch-politische Ziele sollten nicht in der Kunst verhandelt werden – sonst wird die Kunst als politisches Mittel funktionalisiert und verliert somit ihre Autonomie.

### **Verhandlung der Autonomie der Künstler**

In der Kritik an *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* wird die Autonomie der Künstler nicht infrage gestellt. Es geht kaum um die Künstler als Personen oder um ihr Schaffen und Werk. Stattdessen steht im Zentrum beider Kritiken die (Art und Weise der) Ausstellung in einem spezifischen Kontext. In der Position der Befürwortung hat die Autonomie der Künstler wiederum einen großen Stellenwert: Die besondere kunsthistorische Würdigung Gomringers als Begründer der Konkreten Poesie und der innovativen Form seines Gedichts, sowie die Wertschätzung Herolds als wichtiger Vertreter der Jungen Wilden ist eine zentrale Legitimierungsstrategie für den Verbleib bzw. die weitere Ausstellung der Kunstwerke. *Avenidas* und *Ziegeln*\*\*\*\* erfahren eine besondere Valorisierung, in dem auf die künstlerische Relevanz und Güte der Künstler und ihres Werks hingewiesen wird. Dabei können diese wertschätzenden Ausführungen zu Gomringer und Herold als Wertschätzung ihrer künstlerischen Autonomie verstanden werden: Gomringer wird als innovatives, schöpferisches Genie gezeichnet. Herold lebte als Mitglied der Jungen Wilden eine „radikale Subjektivität“ (FAZ\_Her\_2020-06-

30\_Hierholzer) und machte sich in seiner Kunst frei von politischen Anforderungen. Die Idee eines schöpferischen Genies und des Künstlers als modernes, autonomes Subjekt entspricht dem Idealbild der Autonomie von Künstlern. Im Gegensatz zu dieser Wertschätzung der Künstler Gomringer und Herold spielt künstlerisch-ästhetische oder kunsthistorische Kriterien in der Beurteilung von *People's Justice* keine Rolle. Taring Padi steht als politisch-agierendes Kunst-Kollektiv im Kontrast zu dem westlich-modernen Ideal eines autonomen Künstlers, das als Individuum agiert. Ein Prinzip des Kollektivs ist es etwa die individuelle Autorenschaft bei Kunstwerken abzulehnen und Dritte wie etwa Workshop-Teilnehmer\*innen einladen, an dem Kunstwerk mitzuwirken. Deshalb kann das Kollektiv nicht genau rekonstruieren, wer 2002 die zwei antisemitischen Figuren von *People's Justice* gemalt hat. Die Idee der Kollektivität in der Kunstproduktion wird in der Berichterstattung als ein Konzept des Globalen Südens verstanden, das im Gegensatz zu einer modernen individuellen Subjektivität steht. Kollektivität wird außerdem abgewertet, da dies, wie die Documenta für einige gezeigt hat, zu Kontrollverlust und Verantwortungsdiffusion führen würde.

### **Verhandlung der Autonomie der ausstellenden Institution**

In den Debatten wird nicht nur die Autonomie des Kunstwerks und der Künstler\*innen verhandelt, sondern auch die Autonomie der ausstellenden Institution. Die Debatte um *Avenidas* war zunächst eine hochschulinterne Diskussion über die Kritik und die Möglichkeiten einer Fassaden(um)gestaltung. Als die Debatte medial aufgegriffen wurde, stand die Frage im Mittelpunkt, ob die Hochschule das Recht habe, das Gedicht von ihrer Fassade zu entfernen. Die Hochschule selbst betont ihre Autonomie und argumentiert, dass sie als Institution das Recht habe, über die Gestaltung ihrer zu Fassade entscheiden. In der Berichterstattung wird der Hochschulleitung jedoch vorgeworfen dem Druck der Studierenden nachgegeben zu haben. Die Kritik der Studierenden wird als eindeutige Forderung der Entfernung des Gedichts verstanden. Dies entspräche einer Einschränkung der Autonomie des Kunstwerks verstanden, da die Kritik auf kunstfremden, politisch- und moralisch-informierten Gründen basiert und darauf ziele, dem Kunstwerk die Sichtbarkeit zu nehmen. Die Autonomie der Institution und die Autonomie des Kunstwerks stehen sich in der Debatte also konkurrierend gegenüber.

In der Debatte um *Ziegeln\*\*\*\** steht nicht nur das Kunstwerk selbst im Zentrum der Kritik, sondern auch die Art und Weise der Ausstellung. Damit richtet sich die Kritik auch an die institutionelle Struktur des Museums. Spezifisch geht es um die Unterrepräsentation von Kunstwerken nicht-weißer Künstler\*innen und um die Zusammensetzung des Museumspersonals, welche nicht die Diversität einer offenen, postmigrantischen Gesellschaft widerspieg-

le. In der Befürwortung wird diese Kritik als zu stark politisiert aufgefasst und deshalb maßgeblich durch den Verweis darauf abgewiesen, wie ein Kunstmuseum (nicht) sein soll: Das Museum habe die Aufgabe gesellschaftliche Entwicklungen abzubilden und zu reflektieren. Es sei kein Ort für politischen Aktivismus oder gar eine „Selbstbestätigungskammer“. Die Kuration solle aufgrund kunstspezifischer, etwa kunsthistorischer oder ästhetischer Kriterien erfolgen und nicht durch moralische oder politische Kriterien verdrängt werden. Kunst soll provozieren, irritieren und stören. Kunstmuseen können es nicht allen Menschen recht machen. Aus kunsthistorischer Sicht könnte es auch gute Gründe geben etwa Kunst mit nazistischen Motiven und Gesten auszustellen, so der Kurator Engler (FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack). Das Museum entscheide als autonome Institution selbstbestimmt und aufgrund kunstimmanenter Überlegungen über die Kunst, die sie zeigen wollen. Gleichzeitig reagierte das Museum auf die Kritik und bemühte sich um eine erweiterte Kontextualisierung und der Sichtbarmachung kritischer Stimmen neben dem Werk. Die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* sei also auch fruchtbar für das Museum, da sie wertvolle Impulse für den Umgang rassistischer Darstellungen in der Kunst liefere. Das Museum erscheint in der Debatte dementsprechend auch als Diskursraum, in dem gestritten werden soll, das jedoch selbstbestimmt, und nicht aufgrund von öffentlichem Druck, über seine Ausstellungspraxis entscheidet.

Die Autonomie der Documenta ist zentraler Konfliktpunkt in der Debatte um *People's Justice*. Verantwortungsvernachlässigung ist eine wesentliche Kritik an der Praxis der Generaldirektion und der kuratorischen Leitung. Aufgrund der Wahl der Kuratoren stand die Documenta von Anfang unter Antisemitismusverdacht und konnte diesen nicht entkräften. Während die Geschäftsführung betont, dass eine Prüfung der ausgewählten Kunstwerke nicht ihre Aufgabe sei, wird das in der Berichterstattung – insbesondere unter den konkreten Bedingungen des Verdachts – anders gesehen. Die Konsequenz des Antisemitismus-Skandals ist für den Bund als Geldgeber mehr Einfluss bei der Documenta zu fordern und die Förderung an ein Mitspracherecht zu koppeln. Es wirkt, als habe die Documenta mit dem Skandal ihre Autonomie im Sinne einer politischen Unabhängigkeit verspielt. Die strukturellen Veränderungen, die der Bund an der Documenta vornehmen möchte, werden in der Berichterstattung weitgehend positiv bewertet, ebenso wie die Einsetzung eines fachwissenschaftlichen Gremiums, das Kunstwerke überprüft und Empfehlungen zur Entfernung von Werken aussprechen soll. Im Angesicht der von der Documenta-Leitung demonstrierten Untauglichkeit sei es notwendig auch fachfremde, nicht kunstwissenschaftliche Expert\*innen hinzuzuziehen. Sorge um die Autonomie der Documenta formulieren nur Ruangrupa: Aufgrund der äußeren Einflussnahme sind sie beunruhigt über mögliche Anfänge von Zensur.

## Verhandlung der Kunstfreiheit

Neben Fragen der künstlerischen Autonomie wird auch die Kunstfreiheit auf verschiedene Weise in den Debatten verhandelt. In der Debatte um *Avenidas* wurden schwere Zensurvorfälle erhoben. Viele betrachteten die Entfernung des Gedichts von der Hochschulfassade als Gefährdung der Kunstfreiheit. Diese Einschätzung beruht auf der Annahme, dass der Druck der Studierenden stark ideologisch motiviert gewesen sei und nur Kunst akzeptiere, die dem eigenen Weltbild entspreche. Die vielfache symbolische Anbringung des Gedichts an anderen Fassaden als Zeichen der Kunstfreiheit verdeutlicht die Empörung vieler über die Neugestaltung der Fassade. Diese „kulturellen Konterrevolutionen“ verstehen sich als Statement für die Kunstfreiheit – sie sind aber vor allem als Zeichen gegen ein studentisches, linkes, feministisches Weltbild zu verstehen. Das dabei zugrunde gelegte Verständnis von Kunstfreiheit entspricht nicht der verfassungsrechtlichen Bedeutung der Kunstfreiheit. Denn verfassungsrechtlich war die Kunstfreiheit durch die Entfernung des Gedichts nicht berührt. Abgesehen davon, dass die Hochschule zu dem Entschluss auf Basis eines partizipativen, demokratischen Verfahrens kam, wäre die Kunstfreiheit auch dann nicht in Gefahr, wenn die Hochschule das Gedicht nur aufgrund der studentischen Forderung abgenommen hätte. Die Kunstfreiheit schützt vor staatlichen Eingriffen – nicht vor gesellschaftlicher Kritik oder Protesten.

Die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* verläuft im Vergleich zu den anderen beiden Debatten deutlich weniger erregt. Dies zeigt sich auch in der Berichterstattung, in der die Kunstfreiheit weder von den Kritiker\*innen noch von den Befürworter\*innen als zentrales Argument angeführt wird. Obwohl manche die Kritik an *Ziegeln*\*\*\*\* als überzogen oder als „Shitstorm“ bewerten, wird die Kunstfreiheit nicht als bedroht angesehen. Lediglich in einem Artikel wird die Kritik als Anfeindung verstanden und als potenzielle Gefahr für die Kunst gewertet.

Im Gegensatz zur Debatte um *Avenidas* steht bei *People's Justice* nicht die Frage im Mittelpunkt, ob die Entfernung des Werks eine Gefährdung der Kunstfreiheit darstellt. Vielmehr dreht sich die Berichterstattung um die Grenzen der Kunstfreiheit, nämlich ob das Bild mit seinen antisemitischen Darstellungen diese überschreitet. Die antisemitischen Bildmotive werden als Ausdruck von Menschenfeindlichkeit und als Volksverhetzung gewertet. Deshalb wird argumentiert, dass das Werk nicht mehr von den Garantien der Kunstfreiheit gedeckt sei und daher nicht öffentlich gezeigt werden dürfe. Aufgrund der weitreichenden Kritik an *People's Justice* haben sich die Verantwortlichen der Documenta für dessen Entfernung entschieden. Die Staatsanwaltschaft wurde aufgrund der medialen Berichterstattung von Amts wegen und aufgrund von Strafanzeigen tätig, was zeigt, dass die juristische Bewertung des Bildes

nicht eindeutig oder offensichtlich ist. Dennoch gab es keine hinreichenden Ansatzpunkte für eine strafrechtliche Ermittlung. Aus einer verfassungsrechtlichen Perspektive sind die Rechte der Kunstfreiheit durch das Bild nicht überschritten. Dennoch ist die in der Berichterstattung zentrale Diagnose der Grenzüberschreitung des Rechts der Kunstfreiheit durch das Bild von Taring Padi allgegenwärtig.

### **Diskurskoalitionen**

Abschließend für die Ausführungen zu Phänomenstruktur und Deutungsmuster soll auf die Diskurskoalitionen eingegangen werden, die in der Berichterstattung deutlich werden. Eine Diskurskoalition ist laut Keller „eine Gruppe von Akteuren, deren Aussagen dem selben Diskurs zugerechnet werden können“ (Keller 2011a: 68), die also das Phänomen auf ähnliche Weise mit ähnlichen Deutungsmustern strukturieren.

In den Debatten um *Avenidas* und *People's Justice* zeigen sich eindeutige Diskurskoalitionen. Dabei sind die Argumente jeweils einer Diskurskoalition medial deutlich weniger sichtbar: So wird die Argumentation der Hochschulangehörigen, insbesondere der Studierenden, von fast keine\*r Journalist\*in als nachvollziehbar verstanden und für die eigene Argumentation übernommen. Stattdessen werden die genannten Begründungen direkt entkräftet. Die Studierenden erscheinen in der Berichterstattung als „die Anderen“, die u.a. als hypersensibel und politisch korrekte Fanatiker\*innen abgewertet werden. Die Journalist\*innen sind weitgehend der Diskurskoalition der Befürworter\*innen angehörig, wobei diese nicht näher spezifiziert wird. Die Befürwortung versteht die vermeintlich eindeutige Forderung der Entfernung des Gedichts und die tatsächliche Neugestaltung als großen Skandal. Die Skandalisierung der Debatte um Eugen Gomringers Gedicht wird sprachlich besonders deutlich gekennzeichnet: Die Erregtheit zeigt sich in der extremen Wortwahl, die die Neugestaltung der Fassade als „Säuberung“, „Akt der Kulturbarbarei“ und „Diktatur des Zeigbaren“ versteht. Die Position der Befürworter\*innen wird in der Berichterstattung positiv bewertet und selbst verfolgt. Diese Position der befürwortenden Vielen erscheint neutral und selbstverständlich. Dies wird verstärkt durch die Argumentation, dass die Studierenden ein partikulares Interesse verfolgen würden, nämlich eine spezifisch linke, feministische Ideologie, während die Befürworter durch die Verteidigung der Autonomie der Kunst und des Künstlers, sowie einer (kaum juristisch verstandenen) Kunstfreiheit eine vermeintlich universale Argumentation einnehmen. Die Delegitimierung der studentischen Kritik kann also auch Delegitimierung einer Weltsicht verstanden werden.

Die Diskurskoalitionen, die in der Berichterstattung um *Ziegeln*\*\*\*\* gezeichnet werden, wirken im Vergleich der beiden anderen Debatten weniger stark voneinander abgegrenzt. Obwohl die Argumente der Kritik seltener ausgeführt werden und die Kritik der Kritik zentraler Aspekt der Berichterstattung ist, entsteht Nähe zwischen den Positionen, in dem etwa die Kritik an dem Titel weitläufig geteilt werden. Dennoch sind auch hier, wie bei *Avenidas*, die Kritiker\*innen in der Minderheitsposition, deren Position nur durch Beiträge von Kritiker\*innen selbst (v.a. in Interviews) verdeutlicht wird, jedoch nicht als eigene Position der Journalist\*innen übernommen wird. Die Journalist\*innen, die als Befürworter\*innen der Ausstellung von *Ziegeln*\*\*\*\* erscheinen, erscheinen zeitgleich als kunsthistorisch gebildete Verteidiger\*innen eines Kunstverständnisses, in dem kunstspezifische Kriterien über anderen stehen und Provokation eine zentrale Aufgabe der Kunst ist. Dennoch ist die Debatte kaum skandalisiert und kann als weitgehend konstruktive Auseinandersetzung verstanden werden.

Im Gegensatz zu den anderen beiden Debatten ist es nicht die Position der Kritik, die in der Berichterstattung um *People's Justice* weniger Sichtbarkeit und Zustimmung erfährt, sondern die Position der Befürwortung des Kunstwerks und seiner Ausstellung. Taring Padi, Ruangrupa und die Geschäftsführung können als eine Diskurskoalition verstanden werden, die die Ausstellung des Bildes rechtfertigen. Ihre Argumente werden oftmals nur bruchstückhaft aus Pressemitteilungen zitiert und direkt entkräftet. Die Kritik von Taring Padi und Ruangrupa, dass sie kaum in den Dialog der Bearbeitung des Vorfalls einbezogen werden, lässt sich aufgrund dieser Beobachtung nachvollziehen. Insbesondere die beiden indonesischen Kollektive werden in der Berichterstattung zu „den Anderen“ gemacht, die antisemitisch agieren, mit denen man kaum sprechen kann und die keine Einsicht zeigen würden. Auch in der Debatte um *People's Justice* erscheint die Position „der Anderen“ als partikular, nämlich als spezifisch indonesische, linke und antikoloniale Befreiungsideologie und als Stimmen des Globalen Südens. Die Kritik der Ausstellung von *People's Justice* ist somit auch als Delegitimierung einer Weltansicht zu verstehen. Außerdem werden die künstlerischen Praxen der beiden Kollektive im Kontrast des westlichen Ideals der Autonomie der Kunst diskreditiert. Im Gegenteil zu den anderen beiden Debatten, erscheint in der Berichterstattung der Documenta die Kritik als die universale Position der Vielen, die eine Grenzüberschreitung des hohen Guts der Kunstfreiheit durch das Kunstkollektiv Taring Padi, aber auch wegen der fehlenden Aufsicht der Documenta-Leitung sanktionieren.

## 6. Diskussion der Analyseergebnisse

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegt auf der Verhandlung kontrovers diskutierter Kunstwerke in der journalistischen Berichterstattung und den Wissensbeständen zu Kunst, die dabei aktualisiert werden. Die Untersuchung fallübergreifender Deutungsmuster erlaubt es, dominierende Wissensverhältnisse zu Kunst zu rekonstruieren. In den Debatten zeigt sich, dass unterschiedliche Deutungsmuster um die Konstitution der jeweiligen diskursiven Phänomene konkurrieren, also um die Konstitution der Bedeutung der Kunstwerke und der Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* oder *People's Justice*. Die Kunstwerke tragen innerhalb einer Debatte häufig sogar genau gegenteilige Bedeutungen und werden deshalb unterschiedlich bewertet. Die Legitimierungs- und Delegitimierungsstrategien der Kunstwerke, ihrer Ausstellung und der jeweils anderen Argumentation kann als Versuch verstanden werden, eine spezifische Bedeutung der Werke als Bedeutung mit Relevanz und Wahrheitsfaktor zu fixieren. Zu betonen ist, dass aus einer konstruktivistischen Perspektive, die Kunstwerke ‚an und für sich‘ keine wahre oder fixierte Bedeutung tragen, sondern ihnen Bedeutung zugeschrieben wird (Schwietring 2010: 231). Es geht weniger um die Suche nach den richtigen Deutungen, sondern um die Machtmomente, die in den Darstellungen und auch in der Praxis der Bedeutungszuschreibung ersichtlich sind. Im Falle der Kunstwerke *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice* wird offenkundig um diese wirkungsmächtige Bedeutung der Werke gerungen, und zwar auf zwei Ebenen der Machtverhältnisse:

Verhandelt werden zum einen die Machtverhältnisse, die in den Kunstwerken selbst dargestellt sind. So kann man auch aus konstruktivistischer Perspektive und mit dem Konzept der Repräsentation nachvollziehen, warum Darstellungen besonders wirkmächtig werden, wenn Differenz immer wieder auf spezifische Weise dargestellt wird. Mit dieser Perspektive stellt sich *Avenidas* in eine Tradition, in der Frauen primär ein hintergründiges, ornamentales Objekt der Bewunderung sind. *Ziegeln*\*\*\*\* stellt sich in eine Tradition von Schwarzen Körper als leidende Körper und Opfer von Gewalt. Und *People's Justice* schließt an eine Tradition an, jüdische Menschen als diabolische, entmenschlichte Strippenzieher darzustellen. Diese Differenzkonstruktionen sind historisch gewachsen und werden durch ihre Reproduktion, eben auch in Kunstwerken, machtvoll aufrechterhalten. Die Kritik ist also primär als eine Herausforderung einer dominanten Repräsentation von Differenz und als emanzipatorischer Impuls der Befreiung von diskriminierenden Strukturen zu verstehen.

Zum anderen werden die Machtverhältnisse in der Praxis der Bedeutungszuschreibungen der journalistischen Berichterstattung deutlich. Die Journalist\*innen besitzen eine besondere De-

klarations- und Deutungsmacht, da sie in anerkannten, überregionalen Medien mit großer Reichweite publizieren (Fink 2015: 34f.; Karich 2016: 340). Sie sind daher in einer besonderen Machtposition, bestimmte Bedeutungen bzw. Interpretationen der Kunstwerke und ihrer Ausstellung zu privilegieren bzw. zu benachteiligen. Die Meinung, die sie mehrheitlich zu einem Kunstwerk vertreten, zeigt über SZ, FAZ und DLF hinweg eine auffallende inhaltliche Übereinstimmung. Insbesondere in den Debatten um *Avenidas* und *People's Justice* ist das Meinungsverhältnis in der Berichterstattung stark unausgewogen: Die von Journalist\*innen und Gastautor\*innen vertretene Position überwiegt deutlich gegenüber der Position der Gegenargumentation. Die mehrheitlich journalistisch vertretene Position ist daher als eine hegemonale, privilegierte Position zu verstehen, die die faktisch wirkungsmächtige Bedeutung der Kunstwerke maßgeblich bestimmt. Ein zentrales Ergebnis ist, dass diese vorherrschende Position in allen drei Debatten durchgängig die Autonomie der Kunst als maßgebliches Argument anführt. Dementsprechend zeigt sich, dass das Ideal einer autonomen Kunst nach wie vor ein extrem „diskursmächtig[es]“ Leitbild ist (Karstein/ Zahner 2017: 1). Trotz unterschiedlicher Ausprägungen zeigt sich in allen drei Debatten eine starke Kritik an der Politisierung der Kunst, die im Widerspruch zu einem Verständnis von Kunst steht, das ausschließlich nach kunstimmanenten Kriterien bewertet werden darf. Die in den Debatten vorherrschende Position legt ein spezifisches Kunstverständnis nahe: Kunstwerke sollten keinem politischen Zweck dienen und nicht anhand politischer oder moralischer Maßstäbe beurteilt werden. Werden Kunstwerke und ihre Ausstellungen aufgrund solcher Maßstäbe von zivilgesellschaftlichen Gruppen unter Druck gesetzt, wird das als Überschreitung einer (nur vermeintlich juristischen) Kunstfreiheit verstanden. Kunstwerke dürfen und sollen sogar provozieren, irritieren und herausfordern – jedoch ohne dabei bestimmte Grenzen zu überschreiten, insbesondere verfassungsrechtliche Grenzen der Kunstfreiheit. Die Argumentation einer autonomen Kunst ist also eng verwoben mit einer Argumentation der Kunstfreiheit. Obwohl in den konkreten Debatten die Kunstfreiheit im verfassungsrechtlichen Sinne nicht überschritten oder gefährdet wird, ist auch die Kunstfreiheit ein zentraler diskursmächtiger Topos, der mal mehr und mal weniger nah an dem juristischen Begriff der Kunstfreiheit ist.

In den Debatten zeigt sich deutlich, wie verschiedene Akteur\*innen die Machtverhältnisse des Kunstfelds verändern oder erhalten wollen (Karstein/ Zahner 2017: 26). Die Autonomie der Kunst und die Kunstfreiheit werden dabei nicht nur als Leitbilder und bekräftigende Argumente der dominierenden Position der Berichterstattung sichtbar, sondern auch als strategische Ressource und Kampfbegriffe, die in den Fällen unterschiedlich eingesetzt werden. Da-

bei geht es nicht nur um Definitionskämpfe über Reichweite und Grenze von Kunst, sondern auch um die Legitimierung und Delegitimierung von Weltansichten (Bourdieu 1999: 353ff.).

Aus konflikttheoretischer Perspektive lassen sich alle Debatten als Ausdruck gesellschaftlicher Konflikte verstehen, die – wie El-Mafalaani (2022) beschreibt – insbesondere durch die zunehmende Integration in einer offenen Gesellschaft entstehen. Die erhobene Kritik kann dabei als Forderung nach einer nicht-diskriminierenden Darstellung von Personengruppen und einer gesellschaftlichen Öffnung interpretiert werden. Im Fall von *Avenidas* wird dieser Forderung jedoch mit Schließungstendenzen begegnet, indem die Kritik mit dem Verweis auf eine vermeintliche Gefährdung der Kunstfreiheit abgewehrt wird. Bei *Ziegeln*\*\*\*\* wird als Argumentation der Schließung zum Beispiel auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Repräsentation aller oder auf Rassismus als primär US-amerikanisches Problem verwiesen. Auch in der Debatte um *People's Justice* sind Schließungsprozesse erkennbar: Vertreter\*innen des als antisemitisch und antiisraelisch markierten ‚Globalen Südens‘ werden weitgehend von der Bearbeitung des Antisemitismus-Vorfalles und einer aktiven Teilnahme am Dialog ausgeschlossen. Laut El-Mafalaani (ebd.: 599) sind solche Schließungstendenzen vor allem durch Ängste vor dem Verlust von Deutungshoheit und Privilegien geprägt. Auch Mau et al. (2023: 23) diagnostizieren die Sorge um den Verlust von Deutungsmacht als treibende Kraft hinter der argumentativen, absichernden Verteidigung bestehender Verhältnisse. In der Debatte um *Avenidas* wird der Verweis auf eine universelle Kunstfreiheit – wie Karsten Schubert (2020: 203) argumentiert – als rhetorisches Mittel eingesetzt, um eine vermeintlich identitätspolitisch agierende, partikulare Minderheit zu delegitimieren. In der Debatte um *People's Justice* hingegen steht nicht die Einschränkung der Kunstfreiheit im Mittelpunkt der Kritik, sondern die behauptete Überschreitung dieser Freiheit durch eine als fremd und partikular wahrgenommene Gruppe. In der Analyse der Dynamiken der Debatten zu *Avenidas* und *People's Justice* lässt sich eine geradezu gegenläufige Verwendung des Begriffes der Kunstfreiheit beobachten, die einerseits die Einmischung einer rezipierenden Öffentlichkeit in die Kunst strikt ablehnt, während sie andererseits als essenziell wichtiges Mittel zur Einhaltung gesellschaftlicher Werte gefordert wird.

In der journalistischen Berichterstattung werden die Debatten sehr unterschiedlich gerahmt: Während die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* als eine Debatte, ein Streit oder auch ein Konflikt verstanden wird, erscheinen die Debatten um *Avenidas* und *People's Justice* als Skandal: Bei *Avenidas* wird die Kritik und die Entfernung des Bildes skandalisiert, während bei *People's Justice* die Ausstellung des Kunstwerks den Skandal auslöst. Interessant ist die besonders starke Erregtheit um *Avenidas*, die mit dem Konzept der Triggerpunkte von Mau et al. (2023)

beschrieben werden kann: Nämlich als Dynamik einer besonders aufgeladenen Debatte mit großem Erregungsüberschuss, die von einem relativ kleinen, spezifischen Thema ausgeht (ebd.: 245). Die Kritik und Neugestaltung der Fassade entspricht einem Triggerpunkt im Sinne eines „Das geht zu weit“ (ebd.: 272, Hervorhebung i.O.), bei welchem implizite, scheinbar selbstverständliche Grunderwartungen übertreten werden, was „als bedrohlich für Selbstkonzepte und Weltverhältnisse wahrgenommen wird“ (ebd.: 275). In der Debatte um *Avenidas* ist etwa eine „Entgrenzungsbefürchtung“ als ein zentraler Triggerpunkt ersichtlich (ebd.: 260): Die Kritik der Studierenden wird als eine Forderung verstanden, die im Zusammenhang einer „wahrgenommenen Inflation der Ansprüche“ gelesen wird (ebd.: 262). Der Aufruf zu Vorschlägen der Neugestaltung der Hochschulfassade fand zeitgleich mit der Verbreitung der Me-Too-Bewegung statt, in der Frauen insbesondere auf Social-Media auf sexuelle Belästigung und Übergriffe aufmerksam machen. Die Kritik an *Avenidas* liest sich für manche wohl so, dass nun überall, selbst in wertschätzender Bewunderung sexuelle Übergriffe reingelesen werden. Die wachsenden feministischen Ansprüche, die nun scheinbar auch auf die Kunst übergreifen, werden als Provokation empfunden und regen eine Sorge um eine unkontrollierbare Steigerungsdynamik an. Dabei werden implizite Stabilitäts- und Kontrollerwartungen verletzt (ebd.: 264), was die mehrheitlich konservativ-ausgerichteten Argumente der Befürwortung des Gedichts verständlicher erscheinen lassen.

Abschließend sollen die im Kapitel 2 dargestellten wissenschaftlichen Betrachtungen der Fälle im Licht der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit knapp eingeordnet werden. Rauterberg delegitimiert die Kritik der Studierenden und diagnostiziert sie als eine Einschränkung der Kunstfreiheit, die vor allem über einen verletzten Eindruck von – sich selbst als links, progressiv und emanzipatorisch begreifenden – Partikularinteressen, nämlich den Studierenden gefordert werde (Rauterberg 2019: 15, 97). Doch wie auch Pieroth (2021), Weiß (2019) und Hemberger (2019) aufzeigen, ist der Befund eines neuen Kulturkampfes und einer Krise des Liberalismus aufgrund der Kritik und Entfernung des Gedichts nicht nachvollziehbar. Das Argument der Kunstfreiheit erscheint in der Befürwortung, wie Pieroth treffend beschreibt, als „ein rhetorisches Kampfmittel, wenn eine Rechtsverletzung behauptet wird, die nicht besteht“ (Pieroth 2021: 39). Auch Hembergers Befund eines „Printmediengewitters“ (ebd.: 90), in dem komplexitätsreduzierend, polemisch und skandalisierend berichtet wurde und die Kritik und die Reaktionen der Hochschule argumentativ verzerrt und abgewertet werden, lassen sich in der Berichterstattung von SZ, FAZ und DLF nachvollziehen. Weiß (2019) diagnostiziert ein Othering der Studierenden, in dem ihnen eine übertriebene, unangebrachte, fast pathologische Emotionalität unterstellt wird. Dies zeigt sich auch deutlich im analysierten Mate-

rial. Will man von einem ‚Kulturkampf‘ sprechen, dann geht der Angriff wohl weniger von der Hochschule aus, sondern viel mehr von denjenigen, die die Kritik an der Entfernung des Gedichts als fundamentale Bedrohung der Kunstfreiheit inszenieren und dabei die Perspektiven der Studierenden als illegitim oder gar gefährlich darstellen.

Abweichend zur Einordnung von Hüser (2023) zeugt die Berichterstattung von FAZ und DLF zu *Ziegeln*\*\*\*\* eben nicht von einer Attacke, „die im Ergebnis als Zensur gesehen werden muss“ (ebd.: 144). Auch ist die Kritik nicht als „neue[r] Kulturkampf“ (Marmulla 2022: 171) zu verstehen, bei der Kritik vor allem auf dem Argument verletzter Gefühle beruhe, und einen ausgeprägten ‚Cancel-Wunsch‘ artikuliere, wie Marmulla für die Debatte um *Ziegeln*\*\*\*\* argumentiert (ebd.: 174, 178). Vielmehr zeigt sich in der Berichterstattung eine – im Vergleich zu den anderen beiden Debatten – weniger erregte und skandalisierte – gesellschaftliche Auseinandersetzung darüber, wie ein Museum mit rassistischen Darstellungen umgehen sollte. Die Kritik ist, wie es Naß (2020: o.S) ganz ähnlich formuliert, ein relevanter macht- und diskriminierungskritischer Impuls, der das Museum für strukturellen Rassismus sensibilisiert. In der Befürwortung des Bilds und seiner Ausstellung ist die Autonomie der Kunst und des Museums zentrales Argument. Zensurvorfälle oder ein Argument der Gefährdung der Kunstfreiheit sind jedoch kein zentraler Aspekt der befürwortenden Argumentation in der Berichterstattung. Eine Verteidigungshaltung der Freiheit der Kunst als nationalkonservative oder rechtsextreme Position, wie Naß sie diagnostiziert und kritisiert, kann in den ausgewählten Artikeln nicht bestätigt werden.

In der Debatte um *People’s Justice* ist die dominierende journalistische Position eine Argumentation gegen die Weltsicht von antisemitisch agierenden und Kunstfreiheit überschreitenden indonesischen Kunstkollektiven. Die Verantwortlichen klagen über eine rassistische Vorverurteilung und eine Debatte, an der sie kaum teilhaben dürfen. Beides ist nachvollziehbar: Wie auch Deitelhoff et al. (2023) begründen, enthält die Darstellung offenkundig antisemitische Motive – ein schwerwiegender Umstand. Die Kritik an diesen Motiven stellt einen wichtigen emanzipatorischen Impuls für die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Antisemitismus dar. Gleichzeitig kann eine macht- und diskriminierungskritische Perspektive selbst Ausschlüsse erzeugen, wie die Debatte um *People’s Justice* verdeutlicht. Die fehlende (anerkennde) Teilhabe der (Argumente der) indonesischen Kollektive führen zu einer komplexitätsreduzierenden Berichterstattung und zu einer Ver-Änderung der Kollektive als antisemitische Repräsentanten des Globalen Südens, wie auch Duindam (2024) und Moses (2023) ausführen. Zu einem ähnlichen Schluss kommen auch Heinicke und Crückeberg (2024) wenn sie feststellen, dass in der journalistischen Berichterstattung vereinfachende Dichotomien domi-

nieren – insbesondere zwischen Antisemitismus und Rassismus, jüdischen und postkolonialen Perspektiven oder in Form eines Freund-Feind-Schemas. Die Rechte der Kunstfreiheit wurden in der Darstellung des Bilds nicht überschritten, wie auch Möllers (2023) und Papier (2023) ausführen. Und, anders als Diers (2023) argumentiert, kann auch die Entfernung nicht als Einschränkung der verfassungsrechtlichen Kunstfreiheit oder als Zeichen der Zensur verstanden werden. Das Bild ist aufgrund von politischem Druck, nicht jedoch staatlichen Eingreifens entfernt worden, wie auch Papier (2023) ausführt.

## 7. Fazit

Die vorliegende Masterarbeit hat sich aus diskursanalytischer Perspektive mit drei kontroversen Debatten um Kunstwerke in Deutschland befasst. Folgende Forschungsfragen haben mein Vorgehen geleitet: „Wie werden aktuelle Kontroversen um Kunstwerke in journalistischer Berichterstattung in Deutschland geführt und was wird dabei verhandelt? Welche Wissensbestände über Kunst und Kunstfreiheit leiten die Debatten an?“. Mithilfe der wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Keller in Kombination mit Analyseschritten der Grounded Theory konnten die Forschungsfragen durch die Analyse von Phänomenstrukturen und Deutungsmustern der Debatten beantwortet werden. Besonders die fallübergreifende Perspektive lieferte aufschlussreiche Einblicke in gegenwärtige Wissensbestände zur Kunst und ihrer gesellschaftlichen Aushandlung. Die Untersuchung zeigt eindrücklich, dass das Ideal der Autonomie der Kunst keineswegs verstaubt ist, sondern weiterhin ein hochaktuelles Leitbild ist, dass die dominierende journalistische Berichterstattung maßgeblich in ihren Argumenten lenkt. Auch die Kunstfreiheit wird diskursiv verhandelt – weniger im engeren juristischen Sinn als vielmehr zentrale Delegitimierungsstrategie vermeintlich grenzüberschreitenden Verhaltens.

Auch andere Schwerpunktsetzungen wären interessant gewesen um das Kunstfeld als Austragungsort gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen in den Blick zu nehmen. So wäre es denkbar gewesen, anstelle der journalistischen Berichterstattung andere Materialien in den Fokus zu rücken, beispielsweise Social-Media-Beiträge. Aufbauend auf der vorliegenden Arbeit wäre es besonders interessant, die Unterschiede zwischen der Dynamik der journalistischen Berichterstattung und den Debatten in sozialen Medien systematisch zu analysieren. Auffällig ist, dass die untersuchte Berichterstattung kaum auf Diskurse in sozialen Netzwerken eingeht und somit weitgehend unabhängig davon erscheint. Dies wirft die Frage auf, ob sich in den sozialen Medien möglicherweise ganz andere Argumentationsmuster und Schwerpunktsetzungen zeigen. Alternativ oder weiterführend könnten außerdem Beiträge von zentra-

len Akteur\*innen der Debatten in den Blick genommen werden, beispielsweise offene Briefe, offizielle Statements oder kuratorische Begleittexte zu den Kunstwerken, um zu beleuchten, ob zentrale Argumente bestimmter Akteur\*innen in der journalistischen Berichterstattung ausgeklammert oder marginalisiert wurden. Spezifisch für die Documenta-Debatte wäre zudem eine Analyse der langfristigen Konsequenzen für zukünftige Ausgaben der Kunstaussstellung von Interesse. So wurde letztes Jahr über die Einführung eines Verhaltenskodex für die Geschäftsleitung und die kuratorische Leitung diskutiert.

Abgesehen von den Debatten um *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\*\* und *People's Justice*, in der sich die Kritik auf das Kunstwerk und seine Ausstellung bezieht, gibt es eine Vielzahl an weiteren Kunstkontroversen in Deutschland, deren Untersuchung im Anschluss an diese Untersuchung informativ wären. Aufschlussreich wäre etwa die Verhandlung der Reichweite und Begrenzung von Kunst im Kontext von Satire – einer Kunstform, die in ihrem Wesenskern hochpolitisiert ist. Ebenso könnte ein Vergleich von Debatten zu ähnlichen Diskriminierungsaspekten zeigen, ob bestimmte Argumentationsmuster oder Erregungsdynamiken besonders dann auftreten, wenn es etwa um Fragen der Geschlechtergerechtigkeit oder des Antirassismus geht. Während die vorliegende Arbeit primär kunstbezogene Deutungsmuster untersucht, könnte eine zukünftige Forschung mit einem stärkeren Fokus auf Repräsentationsfragen weitere wertvolle Erkenntnisse zu Fragen der Sichtbarkeit und Teilhabe in den Debatten liefern.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Kritik an den Kunstwerken *Avenidas*, *Ziegeln*\*\*\* und *People's Justice* wichtige macht- und diskriminierungskritische Impulse setzt, um historisch gewachsene und wirkmächtige Differenzkonstruktionen zu hinterfragen. Die daraus entstehenden Konflikte über die Rolle der Kunst, ihre Grenzen und ihre gesellschaftliche Verantwortung sind zentrale Fragen, die in einer offenen Gesellschaft kontinuierlich ausgehandelt werden müssen. Eine übermäßige Erregtheit in der journalistischen Berichterstattung kann dabei jedoch hinderlich sein, da sie die Gefahr birgt, die Debatte zu polarisieren und (andere) Ausschlüsse zu erzeugen.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

**ASH O.V.** (o.D.): Pressespiegel Fassadendebatte. Online verfügbar unter [https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-](https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/)

[hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/](https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/) (zuletzt aufgerufen am 16.09.2024)

**AStA ASH** (2016): Offener Brief: Stellungnahme zum Gedicht Eugen Gomringers. 11.04.2016. Online verfügbar unter [https://www.ash-berlin.eu/fileadmin/Daten/Einrichtungen/Pressestelle/mehrralsfassade/offener\\_Brief\\_Gedicht\\_ohne\\_Unterschriften.pdf](https://www.ash-berlin.eu/fileadmin/Daten/Einrichtungen/Pressestelle/mehrralsfassade/offener_Brief_Gedicht_ohne_Unterschriften.pdf) (zuletzt aufgerufen am 12.09.2024).

**AWA** (2024): Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalyse. Erhebung durch das Institut für Demoskopie Allensbach 2023. Veröffentlichung Juni 2024. Online verfügbar unter <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/161080/umfrage/reichweite-von-ueberregionalen-abo-tageszeitungen-in-deutschland/> (zuletzt aufgerufen am 17.09.2024).

**Bauer, Gero/Kechaja, Maria/Engelmann, Sebastian/Haug, Lean** (2021): Diskriminierung und Antidiskriminierung: Eine Einleitung. In: Bauer, Gero/Kechaja, Maria/Engelmann, Sebastian/Haug, Lean (Hrsg.): Diskriminierung und Antidiskriminierung. Bielefeld: transcript Verlag, S. 7–20.

**Becker, Howard S.** (1997): Kunst als kollektives Handeln. In: Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler, Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 23–40.

**Benthien, Claudia** (2021): Public poetry: encountering the lyric in urban space. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik, Jg. 2, S. 345–367.

**Bertrand-Hoettcke, Aude/Kettner, Matthias** (2022): Framing people’s justice. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Jg. 67/2, S. 76–100.

**Bourdieu, Pierre** (1974): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Bourdieu, Pierre (Hrsg.): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 159–201.

**Bourdieu, Pierre** (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

**Broden, Anne/Mecheril, Paul** (2007): Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen. Eine

Einführung. In: Broden, Anne/Mecheril, Paul (Hrsg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft. Düsseldorf: IDA-NRW, S. 7–28.

**BT (2023):** Kurzprotokoll der 27. Sitzung des Ausschusses für Kultur und Medien des Deutschen Bundestags. Protokoll-Nr. 20/27. Online verfügbar unter [https://www.bundestag.de/resource/blob/939284/a10a8e1539b2e6f6ca8a8c2c56d70235/PA22\\_27\\_Sitzung-08-02-2023\\_oe-pdf.pdf](https://www.bundestag.de/resource/blob/939284/a10a8e1539b2e6f6ca8a8c2c56d70235/PA22_27_Sitzung-08-02-2023_oe-pdf.pdf) (zuletzt aufgerufen am 17.09.2024).

**Bublitz, Hannelore** (2014): Macht. In: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes/Reinhardt-Becker, Elke (Hrsg.): Foucault-Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 273–277.

**BVerfG 81, 278** – Bundesflagge (1990).

**BVerfG 83, 130** – Josefine Mutzenbacher (1990).

**BVerfG 119, 1** – Roman Esra (2007).

**Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita** (2007): Migration und die Politik der Repräsentation. In: Broden, Anne/Mecheril, Paul (Hrsg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft. Düsseldorf: IDA-NRW, S. 29–46.

**Castro Varela, María do Mar/Jusuf, Julian Ibrahim** (2021): Postkoloniale Theorie und soziale Ausschließung. In: Anhorn, Roland/Stehr, Johannes (Hrsg.): Handbuch Soziale Ausschließung und Soziale Arbeit. Perspektiven kritischer Sozialer Arbeit. Wiesbaden: Springer VS, S. 333–348.

**Danko, Dagmar** (2014): Kunstsoziologie. Einsichten. Themen der Soziologie. Bielefeld: transcript Verlag.

**Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian** (2015): Kunst und ihre Öffentlichkeit(en). In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hrsg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 9–18.

**Deitelhoff, Nicole/Ackermann, Marion/Bernstein, Julia/Chernivsky, Marina/Jelavich, Peter/Möllers, Christoph/Schmelzle, Cord** (2023): Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen.

**Diers, Michael** (2023): Gegen den Strich. Die Kunst und ihre politischen Formen. Berlin:

Hatje Cantz Verlag.

**Documenta a, o.V.** (o.D.): documenta und Museum Fridericianum gGmbH. Online verfügbar unter

[https://www.documenta.de/de/about#16\\_documenta\\_und\\_museum\\_fridericianum\\_ggmbh](https://www.documenta.de/de/about#16_documenta_und_museum_fridericianum_ggmbh) (zuletzt aufgerufen am 17.09.2024).

**Documenta b, o.V.** (o.D.): documenta fifteen Retrospektive. Online verfügbar unter [https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta\\_fifteen#](https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_fifteen#) (zuletzt aufgerufen am 17.09.2024).

**Documenta fifteen** (2022a): Verdeckung einer Arbeit von Taring Padi auf der documenta fifteen. 20.06.2022. Online verfügbar unter <https://documenta-fifteen.de/news/verdeckung-einer-arbeit-von-taring-padi-auf-der-documenta-fifteen/> (zuletzt aufgerufen am 17.09.2024).

**Documenta fifteen** (2022b): Statement von Taring Padi zum Abbau des Banners „People’s Justice“. Online verfügbar unter <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/statement-von-taring-padi-zum-abbau-des-banners-peoples-justice/> (zuletzt aufgerufen am 24.01.2025).

**Doğtaş, Gürsoy/Ibitz, Marc-Paul/Jonitz, Fatima/Kocher, Veronika/Poyer, Astrid/Stapf, Laurenz** (2022): Kritik an rassifizierenden und diskriminierenden Titeln und Metadaten – Praxisorientierte Lösungsansätze. In: 027.7 Zeitschrift für Bibliothekskultur / Journal for Library Culture, Jg. 9/4.

**dpa** (2024): Keine Ermittlungen nach Antisemitismus-Eklat bei documenta. In: Süddeutsche.de. Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/beschwerden-verworfen-keine-ermittlungen-nach-antisemitismus-eklat-bei-documenta-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-240813-930-202223> (Abgerufen am 24.12.2024).

**Duindam, David** (2024): Entangled Memories of Colonialism and Antisemitism. The Scandal of Taring Padi’s „People’s Justice“ at Documenta 15 (2022). In: Saloul, Ihab/Violi, Patrizia/Lorusso, Anna/Demaria, Cristina (Hrsg.): Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe and South America. Amsterdam University Press, S. 225–41.

**El-Mafaalani, Aladin** (2022): Das Integrationsparadox in offenen Gesellschaften. In: Decker, Frank/Henningsen, Bernd/Lewandowsky, Marcel/Adorf, Philipp (Hrsg.): Aufstand der Außenseiter. Baden-Baden: Nomos, S. 593–610. doi:10.5771/9783845297996-593.

**Epping, Volker** (2021): Kapitel 6: Kunst- und Wissenschaftsfreiheit (Art. 5 Abs. 3 GG). In: Grundrechte. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 147–158.

**FAZ o.V.** (o.D.): Über uns. Online unter <https://www.frankfurterallgemeine.de/die-faz> (zuletzt aufgerufen am 12.09.2024).

**Fink, Kerstin** (2015): Von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit? Über den Zusammenhang von Kunstkommunikation und öffentlicher Deliberation im Anschluss an Jürgen Habermas. In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hrsg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 33–53.

**Foitzik, Andreas** (2019): Einführung in theoretische Grundlagen: Diskriminierung und Diskriminierungskritik. In: Foitzik, Andreas/Hezel, Lukas (Hrsg.): Diskriminierungskritische Schule. Einführung in theoretische Grundlagen. Weinheim: Beltz, S. 12–39.

**Frindte, Wolfgang** (2024): Wider die Borniertheit und den Chauvinismus – mit Paul K. Fejerabend durch absurde Zeiten. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

**Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg** (2022): Andere Ästhetik - Akte und Artefakte in der Vormoderne. In: Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg/Bauer, Matthias/Pawlak, Anna (Hrsg.): Andere Ästhetik: Grundlagen - Fragen - Perspektiven. Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 3–51.

**Hall, Stuart** (1997): The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hrsg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Milton Keynes: SAGE/ The Open University, S. 13–74.

**Heinicke, Julius/Crückeberg, Johannes** (2024): Status Quo der Kulturpolitikforschung: Eine Disziplin zwischen den Welten und das Potenzial von inter- und transdisziplinären Designs. In: Crückeberg, Johannes/Heinicke, Julius/Kalbhenn, Jan Christopher/Lohbeck, Katrin/Mohr, Henning/Landau-Donnelly, Friederike (Hrsg.): Handbuch Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 567–576.

**Hemberger, Ulrike** (2019): Bildungseinrichtungen zwischen Verantwortung für demokratische Öffentlichkeit und Medialisierung: Beispiel der Debatte um ein ‚kleines‘ Gedicht an einer ‚großen‘ Wand. In: merz | medien + erziehung, Jg. 63/6, S. 86–96.

**Hieber, Lutz** (2015): Politisierung der Kunst: Avantgarde und US-Kunstwelt. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

**Hieber, Lutz** (2018): Über Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten. Einführung. In: Hieber, Lutz (Hrsg.): Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1–18.

**Hieber, Lutz/Moebius, Stephan (Hrsg.)** (2011): Ästhetisierung des Sozialen – Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien. Bielefeld: transcript Verlag.

**Hornscheidt, Lann/Nduka-Agwu, Adibeli** (2013): Der Zusammenhang zwischen Rassismus und Sprache. In: Hornscheidt, Lann/Nduka-Agwu, Adibeli (Hrsg.): Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH, S. 11–52.

**Hüser, Charlotte** (2023): Kunst und Moral: Der Einfluss von Political Correctness auf das Kunstfeld. In: Indes, Jg. 11/1, S. 137–146.

**Inhetveen, Katharina** (2008): Macht. In: Baur, Nina/Korte, Hermann/Löw, Martina/Schroer, Markus (Hrsg.): Handbuch Soziologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 253–272.

**Kalbhenn, Jan Christopher/Askanazy, Anna Laura** (2024): Die Kunstfreiheit im Grundgesetz. In: Crückeberg, Johannes/Heinicke, Julius/Kalbhenn, Jan Christopher/Lohbeck, Katrin/Mohr, Henning/Landau-Donnelly, Friederike (Hrsg.): Handbuch Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 841–851.

**Karich, Swantje** (2016): Die Kunstvermittlung im Feuilleton. In: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hrsg.): Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation. Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 336–358.

**Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa** (2017): Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes. In: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1–48.

**Kastner, Jens** (2013): Kunstproduktion und soziale Bewegungen. Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs. In: Steuerwald, Christian/Schröder, Frank (Hrsg.): Perspektiven der Kunstsoziologie. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 129–148.

**Kastner, Jens** (2016): Kunstsoziologie. In: Gaugele, Elke/Kastner, Jens (Hrsg.): Critical Studies: Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 125–142.

**Keller, Reiner** (2011a): Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien.

**Keller, Reiner** (2011b): Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

**Keller, Reiner** (2012): Zur Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 27–68.

**Keller, Reiner/Truschkat, Inga** (2014): Angelus Novus: Über alte und neue Wirklichkeiten der deutschen Universitäten. Sequenzanalyse und Deutungsmusterrekonstruktion in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: Nonhoff, Martin/Herschinger, Eva/Angermüller, Johannes/Macgilchrist, Felicitas/Reisigl, Martin/Wedl, Juliette/Wrana, Daniel/Ziem, Alexander (Hrsg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bielefeld: transcript Verlag, S. 294–328.

**Klinger, Cornelia** (2014): Kunst – Gesellschaft – Politik: Zur Einführung. In: Klinger, Cornelia (Hrsg.): Blindheit und Hellsichtigkeit. Berlin: De Gruyter, S. 7–10.

**Kösser, Uta** (2017): Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst. In: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 67–86.

**Lenski, Sophie** (2016): Die Kunstfreiheit des Grundgesetzes. In: JURA - Juristische Ausbildung, Jg. 38/1, S. 35–44.

**Loer, Thomas** (2018): Das Gedicht an der Wand: Analyse des Gedichts *avenidas* von Eugen Gomringer sowie seiner öffentlichen Präsentation. In: Sozialer Sinn, Jg. 19/1, S. 191–226.

**Lüddemann, Stefan** (2016): Kunstkritik und Kunstbetrieb. In: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hrsg.): Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation. Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 225–241.

**Luhmann, Niklas** (2008a): Literatur als fiktionale Realität. In: Werber, Niels (Hrsg.): Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 276–291.

**Luhmann, Niklas** (2008b): Weltkunst. In: Werber, Niels (Hrsg.): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 189–245.

**Magerski, Christine** (2017): Kunstautonomie als Problem. Avantgarde, Kulturindustrie und Kulturpolitik. In: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.): *Autonomie der Kunst?* Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 105–121.

**Marmulla, Henning** (2022): Zwischen Freiheit und Verbot: Ab wann man von Cancel Culture reden sollte. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 12/2, S. 171–182.

**Mau, Steffen/Lux, Thomas/Westheuser, Linus** (2023): *Triggerpunkte: Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.

**Medienstaatsvertrag (MStV)** vom 23. April 2020 (GVBl. S. 450, 451, 2021 S. 14, BayRS 02-33-S), der zuletzt durch Art. 1 des Vertrages vom 27. Februar 2024 (GVBl. S. 326) geändert worden ist. Online verfügbar unter <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/MStV>true> (zuletzt aufgerufen am 12.09.2024).

**Mohseni, Maryam** (2020): Zum Verständnis von Subjekt, Macht und Wissen - Postkoloniale und subjekttheoretische Perspektiven. In: *Empowerment-Workshops für Menschen mit Rassismuserfahrung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 29–63.

**Möllers, Christoph** (2023): Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung. Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.

**Moses, A. Dirk** (2023): The German Campaign against Cultural Freedom: Documenta 15 in Context. In: *Grey Room*, Jg. /92, S. 74–93.

**Naß, Mira Anneli** (2020): Was darf die Kunst(institution)? Zwischen dem white cube als safe space und Zensur als Neurechter Kampfbegriff. In: *Infrastructures* (Kunstverein München).

**Nowotny, Konstantin** (2023): Kulturbetrieb. In: Potter, Nicholas/Lauer, Stefan (Hrsg.): *Judenhass Underground: Antisemitismus in emanzipatorischen Subkulturen und Bewegungen*. Berlin Leipzig: Hentrich & Hentrich, S. 84–99.

**Papier, Hans-Jürgen** (2023): Antisemitismus auf der documenta fifteen. Überlegungen zur Kunstfreiheit nach Art. 5 Abs. 3 GG und ihren verfassungsimmanenten Grenzen. In: *Verfassungsblog*, S. 1–10.

**Pieroth, Bodo** (2021): *Kunstfreiheit im Verfassungswandel*. Tübingen: Mohr Siebeck.

**Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika** (2014): Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. München: De Gruyter.

**Rauterberg, Hanno** (2019): Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus. edition suhrkamp. Berlin: Suhrkamp.

**Reckwitz, Andreas** (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

**Rehberg, Karl-Siegbert** (2017): Kunstautonomie als (historische) Ausnahme und normative Leitidee. In: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 51–65.

**Rucht, Dieter** (1993): Neue soziale Bewegungen. In: Andersen, Uwe/Woyke, Wichard (Hrsg.): Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Leske + Budrich, S. 363–367.

**Scharathow, Wiebke/Melter, Claus/Leiprecht, Rudolf/Mecheril, Paul** (2011): Rassismuskritik. In: Melter, Claus/Mecheril, Paul (Hrsg.): Rassismuskritik. Band 1: Rassismustheorie und -forschung. Schwalbach: Wochenschau Verlag, S. 10–12.

**Scherr, Albert** (2021): Die gesellschaftliche Funktion von Diskriminierung und Diskriminierungskritik. In: Bauer, Gero/Kechaja, Maria/Engelmann, Sebastian/Haug, Lean (Hrsg.): Diskriminierung und Antidiskriminierung. Bielefeld: transcript Verlag, S. 43–58.

**Schubert, Karsten** (2020): Umkämpfte Kunstfreiheit - ein Differenzierungsvorschlag. In: Zeitschrift für Menschenrechte, Jg. /2, S. 195–204.

**Schwietring, Thomas** (2010): Kunstsoziologie. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hrsg.): Handbuch Spezielle Soziologien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 221–241.

**Sigmund, Judith** (2017): L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff. In: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 87–104.

**Städel Museum** (2024): Georg Herold, Ziegelner, 1981. 10.09.2024. Online verfügbar unter <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/ziegelner> (zuletzt aufgerufen am 16.09.2024).

**Süddeutscher Verlag o.V.** (o.D.): Zeitung und Anspruch. Online unter <https://www.sueddeutscher-verlag.de/sueddeutsche-zeitung> (zuletzt aufgerufen am 12.09.2024).

**Thim-Mabrey, Christiane** (2016): Formen der Kunstkritik. In: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hrsg.): Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation. Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 242–262.

**Truschkat, Inga** (2012): Zwischen interpretativer Analytik und GTM - Zur Methodologie einer wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: Keller, Reiner/Truschkat, Inga (Hrsg.): Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 69–87.

**Vogt, Margrit** (2010): Von Kunstworten und -Werten: Die Entstehung der Deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung. Wolfenbütteler Studien Zur Aufklärung. Berlin/New York: De Gruyter.

**Weiß, Jana Maria** (2019): Ein Gedicht im Kreuzfeuer der Gefühle: Zur affektiven Dimension der Debatte um Eugen Gomringers Konstellation »avenidas«. In: Texpraxis. Digitales Journal für Philologie, Jg. 17/2.2019.

**Zöhrer, Michaela** (2020): Repräsentation ferner Wirklichkeiten. Umstrittene Wissensproduktion in wissenschaftlicher und humanitärer Praxis. Baden-Baden: Nomos.

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht der Stichwortsuche-Treffern in den jeweiligen Online-Archiven (Eigene Darstellung).....	37
Tabelle 2: Quantitative Zusammensetzung des Datenkorpus (Eigene Darstellung) .....	38

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Phänomenstruktur der journalistischen Debatte um Avenidas (Eigene Darstellung).....	44
Abbildung 2: Phänomenstruktur der journalistischen Debatte um Ziegeln**** (Eigene Darstellung).....	54
Abbildung 3: Phänomenstruktur der journalistischen Debatte um People's Justice (Eigene Darstellung).....	62

# Materialverzeichnis

## Materialverzeichnis der Berichterstattung zu *Avenidas*

### FAZ

FAZ\_Gom\_2017-08-29\_Kegel\_Wiele

Kegel, Sandra und Viele, Jan (29.08.2017): "Kann Bewunderung herabsetzend sein?", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online<sup>15</sup>, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2017-09-03\_Weiguny

Weiguny, Bettina (03.09.2017): "AN DIE LYRIK, SCHWESTERN!", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2017-09-05\_Lentz

Lentz, Michael (05.09.2017): "Die Wörter sind nicht die Sachen", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2017-09-06\_FAZ

FAZ (06.09.2017): "Freiheit des Wortes", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2017-09-07\_FAZ

FAZ (07.09.2017): "Angst vor Poesie?", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2017-09-25\_Köhler

Köhler, Barbara (25.09.2017): "Ein öffentlicher Text", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2018-01-24\_FAZ\_dpa

FAZ dpa (24.01.2018): "Erschreckender Akt der Kulturbarbarei", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2018-01-26\_Grütters

---

<sup>15</sup> Die Artikel der FAZ sind über das „F.A.Z.Archiv“ (<https://www-faz-biblionet-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/faz-portal>) zugänglich.

Grütters, Monika (26.01.2018): "Wider die Diktatur des Zeigbaren", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2018-03-28\_Ingendaay

Ingendaay, Paul (28.03.2018): "Kunst darf alles", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Gom\_2019-01-28\_Bethke

Bethke, Hannah (28.01.2019): "Überschrieben", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

## **DLF**

DLF\_Gom\_2017-09-01\_Oppel

Oppel, Max (01.09.2017): "Kontroverse um Eugen Gomringers Gedicht Kunstfreiheit versus Sexismusvorwurf", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/kontroverse-um-eugen-gomringers-gedicht-kunstfreiheit-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/kontroverse-um-eugen-gomringers-gedicht-kunstfreiheit-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2017-09-04\_Meyer

Meyer, Frank (04.09.2017): "Barbara Vinken über Eugen-Gomringer-Gedicht Wenn Bewunderung missverstanden wird", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/barbara-vinken-ueber-eugen-gomringer-gedicht-wenn-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/barbara-vinken-ueber-eugen-gomringer-gedicht-wenn-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2017-10-25\_Gerk

Gerk, Andrea (25.10.2017): "Gomringer zu Wandinschrift an Alice Salomon Hochschule Sexismus-Vorwürfe gegen Gedicht als „Vorgang der Säuberung“", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/gomringer-zu-wandinschrift-an-alice-salomon-hochschule-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/gomringer-zu-wandinschrift-an-alice-salomon-hochschule-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2018-01-23\_Allweiss

Allweiss, Marianne (23.01.2018): "Streit um Gomringer-Gedicht auf Uni-Fassade Die „Alleen“ müssen gehen", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/streit-um-gomringer-gedicht-auf-uni-fassade-die-alleen-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/streit-um-gomringer-gedicht-auf-uni-fassade-die-alleen-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2018-01-23\_Wenzel

Wenzel, Tobias (23.01.2018): "Alice-Salomon-Hochschule Sieg der Ignoranz", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/alice-salomon-hochschule-sieg-der-ignoranz-102.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/alice-salomon-hochschule-sieg-der-ignoranz-102.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2018-01-27\_Orzessek

Orzessek, Arno (27.01.2018): "Aus den Feuilletons „Die männliche Sexualität ist ein unerschlossener Kontinent“", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/aus-den-feuilletons-die-maennliche-sexualitaet-ist-ein-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/aus-den-feuilletons-die-maennliche-sexualitaet-ist-ein-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2018-03-27\_Ellmenreich

Ellmenreich, Maja (27.03.2018): "Öffentliche Diskussion um angeblich sexistisches Gedicht Gespräch ja, Verständigung nein", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunk.de/oeffentliche-diskussion-um-angeblich-sexistisches-gedicht-100.html](http://www.deutschlandfunk.de/oeffentliche-diskussion-um-angeblich-sexistisches-gedicht-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Gom\_2018-08-30\_Brinkmann

Brinkmann, Sigrid (30.08.2018): "Neues Gedicht für Alice-Salomon-Hochschule „Als würde der Ort überhaupt keine Rolle spielen“", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/neues-gedicht-fuer-alice-salomon-hochschule-als-wuerde-der-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/neues-gedicht-fuer-alice-salomon-hochschule-als-wuerde-der-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

**SZ**

SZ\_Gom\_2017-09-06\_Przybilla

Przybilla, Olaf (06.09.2017): "Berliner Provinz trifft Avantgarde", in Süddeutsche Zeitung, [online]<sup>16</sup>, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2017-11-04\_Klute

Klute, Hilmar (04.11.2017): "Gegen den Strom", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2017-11-09\_Lehmkuhl

---

<sup>16</sup> Die SZ-Artikel sind über das „Süddeutsche Zeitung Archiv“ (<http://emedien.ub.uni-muenchen.de/login?url=http://librarynet.szarchiv.de>) zugänglich.

Lehmkuhl, Tobias (09.11.2017): "Fassadenkampf", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-01-24\_Müller

Müller, Lothar (24.01.2018): "Litfasssäule", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-01-26\_Hildebrand

Hildebrand, Kathleen (26.01.2018): "Das lyrische Ich ist auffällig abwesend", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-02-08\_o.A.

o.A. (08.02.2018): "Das Streiflicht", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-02-22\_Hildebrand

Hildebrand, Kathleen (22.02.2018): "Diese Aktion ist keine Heldentat für die Kunstfreiheit", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-03-13\_Janker

Janker, Karin (13.03.2018): "Sichtbar weiblich", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-03-28\_Klute

Klute, Hilmar (28.03.2018): "Künstlerpech", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Gom\_2018-04-12\_Dillig\_Bauer

Dillig, Annabel und Bauer, Patrick (12.04.2018): "Wir sind viel still miteinander", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

## **Materialverzeichnis der Berichterstattung zu Ziegeln\*\*\*\***

### **FAZ**

FAZ\_Her\_2020-06-30\_Hierholzer

Hierholzer, Michael (30.06.2020): "Malerei als Provokation", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Her\_2020-07-06\_Trinks

Trinks, Stefan (06.07.2020): "Was man aus bestem Gewissen erkennen will", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Her\_2020-07-19\_Quack

Quack, Gregor (19.07.2020): "Eine Zumutung, eine geschmacklose Provokation", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Her\_2020-09-16\_Imdahl

Imdahl, Georg (16.09.2020): "Nur Abhängen ist jedenfalls keine Lösung", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

FAZ\_Her\_2022-01-19\_Trinks

Trinks, Stefan (19.01.2022): "Die Ewigkeit des Provisoriums", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 20.08.2024]

### **DLF**

DLF\_Her\_2020-07-02\_Dittmer

Dittmer, Nicole (02.07.2020): "Georg-Herold-Bild „Ziegelner“ Kunsthistorikerin kritisiert Position des Städel Museums", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/georg-herold-bild-ziegelner-kunsthistorikerin-kritisiert-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/georg-herold-bild-ziegelner-kunsthistorikerin-kritisiert-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Her\_2020-07-03\_Jantschek

Jantschek, Thorsten (03.07.2020): "Umstrittenes Bild im Städel Museum Warum Herolds „Ziegelner“ hängen bleiben sollte", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/umstrittenes-bild-im-staedel-museum-warum-herolds-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/umstrittenes-bild-im-staedel-museum-warum-herolds-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Her\_2020-07-05\_Koldehoff

Koldehoff, Stefan (05.07.2020): "Gemälde im Städel Museum Absurde Rassismuskorwürfe gegen Georg Herold", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunk.de/gemaelde-im-staedel-museum-absurde-rassismuskorwuere-gegen-100.html](http://www.deutschlandfunk.de/gemaelde-im-staedel-museum-absurde-rassismuskorwuere-gegen-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

### **Materialverzeichnis der Berichterstattung zu *People's Justice***

#### **FAZ**

FAZ\_Tar\_2022-06-20\_Hanfeld

Hanfeld, Michael (20.06.2022): "Antisemitisches Bild wird entfernt", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-21\_Trinks

Trinks, Stefan (21.06.2022): "Abhängen!", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Kaube

Kaube, Jürgen (22.06.2022): "Die Judensau von Kassel", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-22\_Maak

Maak, Niklas (22.06.2022): "Ein Schlag ins Gesicht", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-23\_dpa

dpa (23.06.2022): "Documenta-Chefin kündigt Untersuchung an", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-25\_Trinks

Trinks, Stefan (25.06.2022): "Schande, Verrat, Schock", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Maak

Maak, Niklas (26.06.2022): "Kassel versenkt", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2022-06-26\_Othmann

Othmann, Ronya (26.06.2022): "Die blinden Flecken antirassistischer Diskurse", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 22.08.2024]

FAZ\_Tar\_2023-04-17\_dpa

dpa (17.04.2023): "Keine Ermittlungen nach Antisemitismus-Eklat", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, [online, letzter Zugriff: 10.09.2024]

## **DLF**

DLF\_Tar\_2022-06-20\_Münkel

Münkel, Jana (20.06.2022): "Documenta 15 Erst die Antisemitismus-Debatte, jetzt der Skandal", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-antisemitismus-steinmeier-mueller-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-antisemitismus-steinmeier-mueller-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-06-20\_Rahmlow

Rahmlow, Axel (20.06.2022): "Antisemitismus-Skandal auf der Documenta „Dieses Kunstwerk muss komplett entfernt werden“", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/antisemitismus-documenta-taring-padi-meron-mendel-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/antisemitismus-documenta-taring-padi-meron-mendel-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-06-21\_Balzer

Balzer, Vladimir (21.06.2022): "Kunstfreiheit ist kein Freibrief für alles", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/politik-statt-kunst-debatten-auf-der-documenta-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/politik-statt-kunst-debatten-auf-der-documenta-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-06-21\_Ufer

Ufer, Gesa (21.06.2022): "Chancen für Dialog mit dem globalen Süden", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/skandal-documenta-chance-dialog-globaler-sueden-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/skandal-documenta-chance-dialog-globaler-sueden-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-07-07\_Wuttke

Wuttke, Gabi (07.07.2022): "Bundestag diskutiert Documenta-Eklat Ungeduldig Aufklärung gefordert", in Deutschlandfunk, [online]

[www.deutschlandfunkkultur.de/bundestag-debatte-documenta-antisemitismus-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/bundestag-debatte-documenta-antisemitismus-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-07-12\_Tann

Tann, Sophie (12.07.2022): "Antisemitismus-Debatte Was israelische Künstler über die Documenta denken", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-antisemitismus-israel-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-antisemitismus-israel-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-08-29\_Nichelmann

Nichelmann, Johannes (29.08.2022): "Ruangrupa zu Documenta-Skandal Blinde Flecken der Debatte", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/ruangrupa-documenta-blinde-flecken-debatte-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/ruangrupa-documenta-blinde-flecken-debatte-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2022-09-24\_Bürger

Bürger, Britta (24.09.2022): "Bilanz der Documenta 15 Die Kunst hat ihre Unschuld verloren", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/bilanz-der-documenta-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/bilanz-der-documenta-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

DLF\_Tar\_2023-01-20\_Brinkmann

Brinkmann, Sigrid (20.01.2023): "Nach der Documenta 15 Zwischen Zensur und Kunstfreiheit", in Deutschlandfunk, [online] [www.deutschlandfunkkultur.de/christoph-moellers-gutachten-documenta-antisemitismus-kunstfreiheit-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/christoph-moellers-gutachten-documenta-antisemitismus-kunstfreiheit-100.html) (letzter Zugriff: 10.09.2024)

**SZ**

SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_etal

Häntzschel, Jörg (21.06.2022): "Mitten ins Herz", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-06-21\_Häntzschel\_Lorch

Häntzschel, Jörg und Lorch, Catrin (21.06.2022): "Schwarze Stunden", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-06-21\_Vahland

Vahland, Kia (21.06.2022): "Der Hass von Kassel", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-06-22\_Steinke

Steinke, Ronen (22.06.2022): "Die Schande der Documenta", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-06-24\_Lorch

Lorch, Catrin (24.06.2022): "Es ist unser Fehler", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-06-24\_Raue

Raue, Peter (24.06.2022): "Kommen wir nun zum Strafrecht", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-06-29\_Duile

Duile, Timo (29.06.2022): "Von Antisemitismus und Antiimperialismus", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-07-01\_Brosda

Brosda, Carsten (01.07.2022): "Die Unverantwortlichen", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-07-11\_Häntzschel

Häntzschel, Jörg (11.07.2022): "Wir brauchen keine Oberaufseher", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]

SZ\_Tar\_2022-08-13\_Häntzschel

Häntzschel, Jörg (13.08.2022): "Natürlich ist es riskant, uns als künstlerische Leitung zu engagieren", in Süddeutsche Zeitung, [online, letzter Zugriff: 07.01.2025]