

Von der Institutionskritik zur Moral Economy. Hans Haacke, Dana Schutz und eine queer-feministische Buchhandlung

From Institutional Criticism to Moral Economy. Hans Haacke, Dana Schutz, and a queer feminist bookstore

KAREN VAN DEN BERG^A, MARIE ROSENKRANZ^{B*}

^A Kunsttheorie und inszenatorische Praxis, Zeppelin Universität, Friedrichshafen

^B Institut für Sozialwissenschaften, Lehrbereich allgemeine Soziologie und Kulturosoziologie, Humboldt-Universität zu Berlin

Abstract

Ausgehend von den konzeptuellen Arbeitsansätzen der frühen künstlerischen Institutionskritik zeigt der Beitrag beispielhaft, wie Künstler und Künstlerinnen im Kampf um moralische und ethische Fragen im Kunstfeld immer mehr zu tonangebenden kulturpolitischen Akteuren wurden. Als machtvolle Stimmen mit einer eigenen Expertise in identitätspolitischen Debatten richten sie kulturpolitische Entscheidungsprämissen neu aus.

Based on the conceptual working approaches of early artistic institutional critique, the essay exemplifies how, in the struggle for moral and ethical questions in the art field, artists increasingly became tone-setting cultural-political actors. As powerful voices with their own expertise in identity-political debates, they realigned cultural-political decision-making premises.

Keywords

Diversität / diversity, Ethik / ethics, Gesellschaftlicher Wandel / social change, Kulturpolitik / cultural policy, Künstler / artists

Schon länger bewegen sich immer mehr Künstler:innen mit wachsender Selbstverständlichkeit auf den Gebieten „der politischen Aktion, der journalistischen Recherche, der humanitären Intervention, der Sozialarbeit, der didaktischen Veranstaltung, der ökologischen Investigation“, stellt Kunsttheoretiker Tom Holert (2018: 547) fest. Er sieht hierin eine Tendenz zur „Ethisierung des Ästhetischen“ (HOLERT 2018: 538), in der sich in seinen Augen zugleich eine Krise künstlerischer Autonomie artikuliert. In jüngerer Zeit aber geht es nicht nur um unterschiedliche Formen politischen Engagements und postautonome Kunstformen,

* karen.vandenbergh@zu.de

** marie.rosenkranz@hu-berlin.de

sondern um einen tatsächlich wachsenden Einfluss auf die Kulturpolitik. Beispiele hierfür sind Strike MoMA, Decolonize this Place, Haben & Brauchen, Gulf Labor oder das Engagement von Künstlern und Künstlerinnen im Rahmen des Fonds für Ästhetik und Nachhaltigkeit (FÄN).¹ Künstler und Künstlerinnen sind hier nicht nur am Rande als prominente Unterzeichnende beteiligt; sie führen diese Initiativen an und versuchen so, über kulturpolitische Maßgaben und institutionelle Leitlinien mitzuentcheiden. Dabei artikulieren sie immer hörbarer und einflussreicher eine eigene kulturpolitische Agenda. Eine zunehmend wichtige Rolle nehmen hierbei vor allem jene aktivistischen Künstler und Künstlerinnen ein, die Erfahrungen diskriminierter Gruppen ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellen, um ihnen gesellschaftliche Anerkennung zu verschaffen und sie in Institutionen zu verankern. In der Folge spielen marginalisierte Gruppen eine immer stärkere Rolle in den Künsten, sowohl als Gegenstand künstlerischer Praxis wie auch als Akteure im Feld.

Der Kurator Behnam Zolghadr (2016) merkt an, dass das Kunstfeld durch einen eigentümlichen moralischen Überbietungsgestus bestimmt sei, den er als „moral economy“ bezeichnet. Den Begriff der „moral economy“ entlieh Zolghadr bei dem französischen Anthropologen Didier Fassin, der damit nicht nur den Vorgang der ständigen gesellschaftlichen Neuaushandlung moralischer Bewertungsmaßstäbe umschrieb, sondern auch das Phänomen der Neubewertung bzw. der neuen gesellschaftlichen Wertschätzung der Figur des Opfers und damit einhergehende Entlohnungssysteme. Fassin beschreibt eine solche moralische Neubewertung am Beispiel traumatisierter Kriegsveteranen. Während diese nach dem Ersten Weltkrieg noch stigmatisiert wurden, veränderte sich der Blick auf sie nach dem Vietnamkrieg. Mit dem Aufkommen der Diagnose post-traumatischer Belastungsstörungen konnten sie mit gesellschaftlicher Anerkennung, einer medizinischen und psychologischen Behandlung sowie einer Pension rechnen (FASSIN 2011). Fassin beschreibt an diesem Beispiel eine einschneidende moralische Neusituierung der Figur des Opfers.

Eine ähnliche Neubewertung lässt sich gegenwärtig auch im Kunstfeld beobachten. Hier erfahren vormals marginalisierte oder stigmatisierte Gruppen oder Personen nun eine neue Anerkennung und werden zu besonders legitimierten Sprechern. Die enorme Dynamik, die die Restitutionsdebatte gewonnen hat, und die Tatsache, dass die Me-Too-Bewegung

1 <https://www.strikemoma.org/>; <https://decolonizethisplace.org/>; <http://www.habenundbrauchen.de/>; <https://gulflabour.org/> und <https://www.fonds-aesthetik-und-nachhaltigkeit.de/>.

oder die Black Lives Matter-Proteste (BLM) nicht nur in renommierten Ausstellungshäusern, sondern auch auf Biennalen und großen Kunstereignissen enormen Raum einnehmen, sind hierfür beispielhaft.² Das Interessante dabei ist, und dies soll im Folgenden im Zentrum unserer Analyse stehen, dass mit dieser Entwicklung auch eine neue gesellschaftliche Position von Künstlern und Künstlerinnen einhergeht. Immer mehr Künstler und Künstlerinnen drängen in das kulturpolitische Feld und werden dort zu immer sichtbareren und hörbareren Ansagern und Ansagerinnen, die einem neuen kultur- und identitätspolitischen Themenkanon Geltung verschaffen und immer stärkeren Einfluss auf die Ausgestaltung von Ausstellungen und Theaterprogrammen gewinnen.³ Als Protagonisten im Kampf um neue Moral- und Identitätsvorstellungen kommt ihnen—dies möchten wir nachfolgend plausibilisieren—eine neue Machtposition zu.

Diese Entwicklung möchten wir im Folgenden anhand von wenigen markanten Beispielen aufzeigen. Den Fokus legen wir auf Beispiele aus der US-amerikanischen und deutschen Diskussion seit den 1960er Jahren. Der amerikanische Diskurs ist deshalb zentral, weil die in den USA entstandene *Institutional Critique* für die gegenwärtigen Formen kulturpolitischer Stellungnahmen einen wichtigen historischen Bezugspunkt darstellt. Als Material unserer Analysen dienen Diskussionen in der Fachpresse, im Feuilleton sowie Künstlerinterviews und die Kunstwerke selbst.

Mit dem Begriff der *Institutional Critique* wird eine schon Ende der 1960er Jahre aufkommende künstlerische Praxis beschrieben, die ihre eigenen ökonomischen und politischen Produktionsbedingungen und ihre eigene institutionelle Basis ins Werk setzt (RAUNIG/RAY 2009; ALBERRO/STIMSON 2009). Wenn von dieser *Institutional Critique* die Rede ist, dann fällt zumeist der Name des deutsch-amerikanischen Konzeptkünstlers Hans Haacke. Als kanonisches Beispiel dieser Bewegung gilt seine 1971 unter dem Titel *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1* entwickelte Foto- und Textdokumentation über die finanziellen Transaktionen eines New Yorker Immobilienkonsortiums, die Haacke für eine Ausstellung

2 Vgl. LAX (2016). Zu den Großereignissen gehören im deutschsprachigen Raum die Documenta 11 und 14. Auch die Berlin Biennale 2022 steht im Zeichen postkolonialer Positionen: <https://12.berlinbiennale.de/de>.

3 Für eine historische Auseinandersetzung mit dem Konzept und dessen Bewertung durch unterschiedliche Akteure vgl. KASTNER/SUSEMICHEL (2018).

im Guggenheim Museum in New York geschaffen hatte.⁴ Das Heikle an diesem Projekt war damals, dass die Immobilieninvestoren, deren zweifelhafte Geschäftspraktiken Haacke in seiner Arbeit nachgerade detektivisch offenlegte, zugleich Mitglieder des Museumsboards waren. In diesem Sinne schuf Haacke ein Werk, das sich gegen die Funktionsmechanismen des eigenen Betriebssystems wendete.

Diese Arbeit auszustellen, wurde Haacke allerdings von Seiten der Museumsleitung mit dem Argument untersagt, dass das Museum keine Plattform für politische Statements sei (FRY/HAACKE 1972). Wenige Wochen vor der Eröffnung wurde die Ausstellung abgesagt und der zuständige Kurator, der sich auf Haackes Seite gestellt hatte, erhielt vom damaligen Direktor des Museums ein Kündigungsschreiben (FRY/HAACKE 1972). Zuvor hatte es Verhandlungen gegeben, in denen Haacke einige Zugeständnisse gemacht hatte; so war er bereit, die Dokumente zu anonymisieren (FRY/HAACKE 1972).

Dass die CEOs der Immobilienkonsortien zu den Förderern des Museums zählten, war hierbei keineswegs Zufall. Vielmehr wollte Haacke sehr bewusst die sozioökonomischen Hintergründe der Museumsförder- und Sponsoringstrukturen enthüllen (BOURDIEU/HAACKE 1995). Er richtete sich damals also gegen die Praxis großer Museen, bei der Auswahl ihrer Sponsoren bzw. Sponsorinnen wenig wählerisch zu sein. Mit dem besagten Projekt zeigte er minutiös auf, wie Mitglieder des Museumsboards ihr Vermögen als Immobilienspekulanten unter Inkaufnahme der Verslumung Manhattans verdienten. Haacke wollte das Netz ökonomischer Abhängigkeiten, in das er selbst verstrickt war, nicht länger unkommentiert lassen und weigerte sich, es als natürliche Umgebung künstlerischer Produktion hinzunehmen.

Der Künstler war mit dieser Haltung Teil einer größeren Bewegung, die Ende der 1960er Jahre im Anschluss an Walter Benjamin der Überzeugung war, dass es nicht nur auf das Kunstwerk und seine Integrität als Produkt ankommt, sondern auch auf die Produktionsmittel. Wollte die Kunst frei, revolutionär und transformativ sein, so galt es dieser Überzeugung zufolge auch, für die Transformation des Produktionsapparats, in dem sie entsteht, Sorge zu tragen (BRYAN-WILSON 2009; BENJAMIN 2012). Haackes Aktion war daher kein singuläres Ereignis. Der Künstler hatte damals längst als Gründungsmitglied der *Art Workers' Coalition*, der auch Carl Andre, Robert Smithson und Lucy Lippard

4 Vgl. zur Entwicklung der Institutional Critique BRÜGGMANN (2020) sowie MEYER (1994). Zu Haackes Rolle vgl. auch VAN DEN BERG (2015).

angehörten, von sich reden gemacht. Diese organisierte im MoMA Protestaktionen, die eine deutlichere Positionierung des Museums zum Vietnam-Krieg einforderten (BRYAN-WILSON 2009). Zudem hatte Haacke bereits 1969 angefangen, soziologische Erhebungen zum Teil seiner künstlerischen Praxis zu machen. Damals entwickelte er Fragebögen, mit denen er in der Howard Wise Gallery in New York und 1972 auch auf der Documenta die Besucherprofile dokumentierte, um die Exklusionsmechanismen dieser Veranstaltungen zu problematisieren.⁵

Was rückblickend für den damaligen Stellenwert künstlerischer Kritik charakteristisch erscheint, ist, dass Haacke mit diesen Werken und Initiativen zunächst wenig erfolgreich war. Seine kühle, ästhetisch wenig elaborierte para-wissenschaftlich verpackte Form der Kritik am Produktionssystem passte nicht zur gängigen Kunstvorstellung. Heute jedoch gilt Haackes Recherche-Arbeit als kanonisches Werk der *Institutional Critique*, die mittlerweile selbst eine machtvolle und etablierte Bewegung im Kunstfeld geworden ist. Selbstkritik ist ein *modus operandi* des „New Institutionalism“ (ZOLGHADR 2016: 79) und kaum ein kuratorischer Studiengang kommt ohne eine Reflexion der *Institutional Critique* aus (BRÜGGMANN 2020; BISHOP 2014). Während also in den 1970er Jahren nur eine kleine Minderheit von Kurator:innen solche politischen Stellungnahmen und soziologischen Recherchen, wie Haacke sie produzierte, als Kunst auszustellen bereit war, lösen—wie wir im Folgenden zeigen möchten—vergleichbare Rechercheprojekte heute andere Effekte aus. Allerdings ist dies ein Ergebnis langjähriger Entwicklungen, bei denen noch bis in die 1980er-Jahre in den großen Kunstinstitutionen ein weitgehender Konsens darüber herrschte, dass explizit politisch intervenierende Werke nicht als legitime Kunstpraxis galten. Auch die Kulturpolitik hielt weitgehend an Theodor W. Adorno und seinem Autonomiebegriff fest.⁶

Der sich wandelnde „Marktwert“ (EHNINGER/NIESLONY 2018: 486) und Modus künstlerischer Kritik zeigte sich auch in Haackes Biografie selbst. In den 1990er Jahren avancierte der Deutsch-Amerikaner beinahe zu einer Art deutschem Staatskünstler. Mit dem aufgebrochenen Fußboden im Deutschen Pavillon gewann er 1993 den Goldenen

5 Zu den Geburts- und Wohnprofilen von Galeriebesuchern vgl. FRY/HAACKE (1972).

6 „Daß Kunstwerke politisch eingreifen, ist zu bezweifeln; geschieht es einmal, so ist es ihnen meist peripher; streben sie danach, so pflegen sie unter ihren Begriff zu gehen“ (ADORNO 1973: 360). Einschlägige Lehrbücher zu Kulturpolitik und Kulturmanagement folgen diesem Gedanken weitgehend, vgl. hierzu FUCHS (2007); KLEIN (2009) sowie HEINRICHS (2012).

Löwen auf der Biennale Venedig (BOURDIEU/HAACKE 1995). 2001 wurde sein großes Antimonument im zentralen Innenhof des Deutschen Reichstagsgebäudes eröffnet (BREITWIESER 2001), das die Fassade-Inschrift des Reichstagsgebäudes („Dem Deutschen Volke“) bis heute durch die Formulierung „Der Bevölkerung“ kontrastiert, welche die Vorstellung eines essentialistischen und in sich geschlossenen Volkes von sich weist.

Das deutsche Parlament wählte mithin einen für seine staats- und machtkritische Haltung bekannten Künstler, um sich ein selbstkritisches Denkmal zu setzen. Allerdings muss man feststellen, dass Haacke seine Ästhetik und seine Semantik vollkommen umgestellt hatte. Statt der schnöden Schreibmaschinenseiten, die er für das Guggenheim-Museum vorbereitet hatte, und anders als die wissenschaftlich objektiv anmutenden Fragebögen auf der Documenta, griff er nun zu den Mitteln monumentaler Bildhauerei.

Seine Faktensammlung, die ihn selbst als kühlen Aufklärer und Systemanalytiker auftreten ließ, brachte ihm im Kunstbetrieb der 1980er Jahre vergleichsweise wenig Zuspruch ein. Sein institutionskritischer Ansatz jedoch wurde für ihn zum Erfolgsrezept, hatte sich neben einem boomenden Kunstmarkt doch auch ein Markt der Kritik herausgebildet (GRAW 2006; VAN DEN BERG 2015; EHNINGER/NIESLONY 2018).

Zu diesem Markt gehört auch ein bestimmter Typ von Kunstzeitschriften, die für institutionskritische Künstler und Künstlerinnen Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre eine wichtige Plattform darstellten (SHEIKH 2006). In den USA ist hier die 1976 von Rosalind E. Krauss und Annette Michelson gegründete und am MIT angesiedelte Kunstzeitschrift *October* zu nennen (<https://direct.mit.edu/octo>), in Deutschland die 1990 von Isabelle Graw und Stefan Germer in Köln ins Leben gerufene Zeitschrift *Texte zur Kunst*. Beide trieben in den ersten Dekaden des 21. Jahrhunderts einen institutionskritischen Diskurs voran und trugen so dazu bei, dass kulturpolitisch ausgerichtete künstlerische Praktiken und verwandte theoretische Stimmen immer hörbarer und einflussreicher wurden.

Als eine weitere wichtige Figur der *Institutional Critique* gilt Andrea Fraser. Seit Jahrzehnten macht sie die im Kunstfeld vorherrschenden Machtstrukturen, Rollen- und Exklusionsmuster zum zentralen Thema ihrer Arbeit. Was Frasers Form der Kritik von Haacke unterscheidet, ist neben einer gewissen Selbstironie und Theatralik das Aufzeigen der eigenen Verstrickung in die Machtverhältnisse, Ökonomien und

Rollenmuster. Wenn Fraser in den 1990er Jahren in elegantem Kostüm irritierten Museumsbesucher in der Rolle der Kunstvermittlerin die Ästhetik des Luftbefeuchters und die Prägnanz des Notausgangsschildes im Museum erörterte (FRASER 2005) oder sich selbst in gnadenlosen Therapiesitzungen seelisch entblöbte,⁷ bzw. ihre in einem Video festgehaltene Selbstprostitution mit einem Kunstsammler als Videoarbeit verkaufte, dann gibt es hier—anders als bei Haacke—keinen souveränen Aufklärer mehr (GRAW 2008; VAN DEN BERG 2015). Vielmehr werden auch die Zuschauenden in diese schmerzhaften Selbstentblöbungen verstrickt. Mit ihren Arbeiten landete Fraser zwar nicht gleich im MoMA, aber größere Museen, wie etwa das Philadelphia Museum of Art, boten ihr als junge Künstlerin schon eine Plattform. Verstärkt wurde die Resonanz dadurch, dass Fraser selbst in Zeitschriften wie *Artforum* und *Texte zur Kunst* publizierte (FRASER 2005a, 2005b, 2011).

In Frasers Arbeiten kommt eine neue Haltung und ein neues, populär werdendes post-autonomes Kunstnarrativ zum Ausdruck, das Aktivismus und Kunst vereint, und in dem auch die Grenzen zwischen (Kunst-)Kritik und künstlerischer Praxis mehr und mehr verschwimmen. Hierfür steht auch die Künstlerin Hito Steyerl, die seit einigen Jahren zu den weltweit einflussreichsten Stimmen des Kunstfeldes zählt, und nicht zuletzt durch ihre Beiträge in Kunstzeitschriften bekannt geworden ist. Im Umfeld eines boomenden und immer stärker segregierten Kunstmarkts verdankt die Künstlerin und promovierte Philosophin Steyerl ihre Popularität ihren scharfzüngig und zugleich sinnlich vorgebrachten Zeitdiagnosen. Unter dem Titel „Duty Free Art“ schrieb sie zuletzt ein Buch über die „kleptokratischen“ Praktiken des Kunstmarktes. Die Kunst sei längst nicht mehr nur eine Angelegenheit elitärer bürgerlicher Gesellschaften, so eines ihrer Resümees, sondern diene zudem auch Diktatoren und Hedge-Fund-Manager als legaler Weg der Steuerhinterziehung (STEYERL 2017). Während also auf der einen Seite im Kunstfeld ein Machtzuwachs von Privat-Sammlern und Sammlerinnen, Oligarchen und Oligarchinnen sowie Mega-Galerien beobachtet wird,⁸ treten Künstler und Künstlerinnen im Verbund mit Theoretikern und Theoretikerinnen immer deutlicher für einen kritischen Blick auf ihren eigenen Produktionsapparat ein. Dabei werden die Grenzen zwischen Theorie, Kritik und Kunst immer fließender.

7 Ausstellung in der Galerie Nagel Berlin 2008, <https://nagel-draxler.de/exhibition/projection/>

8 Um dies zu verifizieren reicht es, einen Blick in die Liste der Power 100 von Art Review zu werfen: <https://artreview.com/power-100/> Vgl. GRAW 2008.

Die Tatsache aber, dass dieser Markt der Kritik seinerseits über eigene Konsekrationsmuster verfügt, hat in der Folge zu ganz eigenen Steigerungslogiken geführt. Dies stellte etwa Andrea Fraser in ihrer Rede anlässlich des Symposions „20 Jahre Texte zur Kunst“ fest. Etwas ratlos bemerkt sie, dass bestimmte Formen der Kritik geradezu fetischisiert würden und sich dabei in zunehmend selbstreferentiellen Diskursen bewegten (FRASER 2011). Dadurch würden sie sich von den Problemen, zu deren Lösung sie eigentlich beitragen wollten, zunehmend entfernen. Diese Problematik bemerkte ungefähr gleichzeitig auch der Bourdieu-Schüler Luc Boltanski. In seiner Studie „Soziologie und Sozialkritik“ sprach er wenige Jahre zuvor von einer Kultur der „Metakritik“, die sich nicht mehr auf konkrete sozial verortete Problemlagen beziehe, sondern allein auf Strukturen und theoretische Konstruktionen (BOLTANSKI 2013: 24ff.).

Demgegenüber steht nun wieder eine neue Konjunktur künstlerischer Kritik, die als direkter Eingriff in konkrete politische Verhältnisse vorgebracht wird—und als konkretes kulturpolitisches Engagement gedeutet werden kann. Die Institutionskritik richtete sich von Beginn an in erster Linie auf die eigene Arbeitsumgebung und war—etwa im Gegensatz zur Kontextkunst (WEIBEL 1994)—damit vor allem, etwas verkürzend gesagt, auf einen ethisch ‚sauberen‘ Kunstbetrieb aus. Diese Denkweise setzt sich in zahlreichen aktuellen Beispielen fort und zielt dort zunehmend auf globale und neokoloniale Aspekte des Kunstsystems ab. Dies gilt auch für das Aktivisten-Kollektiv *Gulf Labor Coalition*, jene Initiative, die durch Protestaktionen, vornehmlich in den USA, gegen die menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen der Wanderarbeiter:innen vorging, welche an den Bauarbeiten des Louvre und des Guggenheim-Museums in Abu Dhabi beschäftigt waren, während die Verantwortlichen aus Kunst- und Kulturpolitik die Museumsgründungen am Golf als Vorzeigeprojekte des Humanismus verkauften (WHITSON 2015). Die Gruppe startete eine ganze Reihe von Aktionen und Performances, unter anderem in New York vor und im Guggenheim-Museum selbst, aber auch als Gast der 56. Biennale in Venedig (ROSS 2015).

Das Kollektiv warf Flugblätter durch die ikonische Rotunde des New Yorker Museums, breitete Banner aus und projizierte abends Slogans wie „Ultra Luxury Art—Ultra Low Wages“ (<https://gulflabour.org>) auf die Fassade. Nach offenen Briefen und anfänglichen Gesprächen mit der Museumsleitung in New York kündigte der Direktor des Guggenheim-Museums jedoch bald den Dialog auf und warf den Aktivisten

Falschaussagen vor.⁹ Der Bau am Golf, der das weltweit größte Guggenheim-Museum werden sollte, ist bis heute nicht weit über die Planungsphase hinausgekommen. Welchen Einfluss die Proteste dabei hatten, ist schwer zu ermessen; die Protestaktionen selbst aber bestimmten das Bild einer westlichen Kunstwelt, die das Projekt beinahe durchgehend kritisch kommentierte, weil sich in ihm eine ausbeuterische Doppelmoral der Kunstwelt spiegelte (AZIMI 2016; DAVIS 2014).

Was nun den nächsten Umbruch auszumachen scheint, ist, dass die Frage nach einer Ethik der Finanzierung, auf die sich die zuletzt genannten kulturpolitischen Interventionen durch aktivistische Künstler und Künstlerinnen richteten, in den letzten Jahren immer stärker mit identitätspolitischen Fragen verknüpft wird.

Hierfür ist der Skandal um ein Gemälde der amerikanischen Malerin Dana Schutz wohl das bekannteste Beispiel. Schutz hatte 2017 im Rahmen der Whitney Biennale, die als die wichtigste Ausstellung für Gegenwartskunst in den USA gelten kann, ein Bild beige gesteuert, das einen heftigen Streit auslöste. Dabei hatte sie für ihre Malerei eine Fotografie zur Vorlage genommen, die zum kollektiven Gedächtnis der Anti-Rassismus-Bewegung in den USA zählt. Gemeint ist die Fotografie des offenen Sarges von Emmett Till, einem 14-jährigen Afroamerikaner, der 1955 in Mississippi von zwei weißen Männern gefoltert und gelyncht worden war, weil er zu der weißen Ladenbesitzerin Carolyn Bryant—einer ehemaligen Schönheitskönigin—„Bye Babe“ gesagt hatte. Nach dem Freispruch der Mörder Emmett Tills führte der Fall zu heftigen Protesten der schwarzen Bevölkerung (METRESS 2002).

Die vielfach veröffentlichte Fotografie ist eine Ikone des Grauens, die die Abgründe rassistischer Gewalt sichtbar macht. Das Gemälde übersetzt diese Bildvorlage in eine stark abstrahierende, gestische Malerei, die in ihrem perspektivischen Dekonstruktivismus und mit ihrer hellen Farbpalette im Vergleich zur Fotografie die erschreckende Deformation des menschlichen Antlitzes nur in Ansätzen erkennbar werden lässt. Mit Recht lässt sich von einer Verharmlosung der Bildvorlage sprechen. Aber darum ging es in der Debatte um das Bild gar nicht. Was an diesem Bild von Schutz als anstößig galt, war der Umstand, dass es sich um ein Werk einer weißen Amerikanerin handelte. Diese Tatsache löste

9 “The Guggenheim is and always will be a champion for art and for artists. We respect activism and recognize its value. We welcome dialogue and accept criticism. But we cannot stand silent in the face of deliberate falsehoods.” Zitiert aus dem offenen Brief des Museumsdirektors Richard Armstrong (ARCHEY 2016).

eine Reihe von Protesten schwarzer Künstler und Künstlerinnen aus und sorgte für eine hitzige Debatte in den sozialen Medien und schließlich auch in den Mainstream-Medien (FUSCO 2017; BASCIANO 2017; RAUTERBERG 2017). Der afroamerikanische Künstler Parker Bright protestierte im Museum, indem er die Sicht auf das Gemälde versperrte und dabei ein T-Shirt mit dem Aufdruck „Black Death spectacle“ trug (ASCHENBRENNER 2017). Was vielen schwarzen Aktivisten hier so anstößig erschien, war die Tatsache, dass sich eine weiße Künstlerin einem Thema annahm, das nicht auf einer persönlichen Erfahrung von Rassendiskriminierung beruht. Schutz, die sich in ihrer Arbeit zuvor kaum mit Rassismus auseinandergesetzt hatte, wurde vorgeworfen, sie mache sich hier plötzlich das Thema zu eigen, um im Windschatten einer stärker werdenden Antirassismus-Bewegung von der Aufmerksamkeit zu profitieren, die dieser zuteilwürde (MUNOZ-ALONSO 2017; CASCONI 2018). Es handle sich hier um eine Ausbeutung des Themas durch eine weiße Frau, die selbst nicht von Rassismus betroffen sei, sondern nun „schwarzen Schmerz als Rohmaterial“ benutze, wie es die Künstlerin und Schriftstellerin Hannah Black formulierte. Die Proteste gingen so weit, dass Hannah Black in einem offenen Brief forderte, das Gemälde nicht nur abzuhängen, sondern zu zerstören. „The painting must go“, lautete ihre Forderung, denn das Gemälde müsse im größeren Kontext der anhaltenden Gewalt gegen Schwarze unter weißer Vorherrschaft und dem Kapitalismus gesehen werden (MUNOZ-ALONSO 2017). In ihrem offenen Brief schrieb Hannah Black:

Non-Black people must accept that they will never embody and cannot understand this gesture: The evidence of their collective lack of understanding is that Black people go on dying at the hands of white supremacists, that Black communities go on living in desperate poverty not far from the museum where this valuable painting hangs.

Die Gegner dieser Lesart beriefen sich auf die künstlerische Freiheit, die Redefreiheit und bezeichneten die Debatte als Zensur (RAUTERBERG 2017). Die Kuratoren verteidigten Schutz und begrüßten die Debatte (MUNOZ-ALONSO 2017).

Was nun an diesem Fall interessant scheint, ist der Umstand, dass hier die Programmierungsebene der Biennale selbst zum Thema gemacht wird, und zwar von Künstlern und Künstlerinnen, die selbst nicht Teil der Biennale sind. Die Ausstellung wird zum Anlass und Schauplatz eines Diskurses, der die Herkunft und ethnische Zugehörigkeit der Künstler und Künstlerinnen thematisiert und vor diesem Hintergrund nach der Legitimation ihrer Kunst fragt. Die Kunst wird hier zu einem

Ort, an dem eine Neubewertung von marginalisierten und diskriminierten Gruppen und nicht zuletzt Opfern rassistischer Gewalt öffentlichkeitswirksam vollzogen wird. Und es sind Künstler und Künstlerinnen, die hier ein Kunstereignis zum Anlass nehmen, diese Gewalt zu problematisieren und eine kulturpolitische Debatte auszulösen. Und dies verdankt sich wohl nicht zuletzt der Steigerungslogik auf dem Markt der Kritik, der derartige Interventionen entlohnt, indem ihnen eine besondere Aufmerksamkeit zukommt.

Die Frage, warum eine weiße Malerin keine Bilder über schwarzes Leid malen sollte, wäre vor einigen Jahren womöglich noch nicht in gleicher Weise diskutiert worden. Durch die BLM-Bewegung und die Debatten um Postkolonialismus haben identitätspolitische Argumentationen einen spürbaren Legitimationsschub erfahren. Dabei hat auch das Internet zur Ermächtigung Einzelner beigetragen und den Einsatz von Bildern und Videos zu einem geeigneten Hebel politischer Veränderungsvorhaben gemacht (SCHANKWEILER 2019). Im Netz zeigt sich, dass Künstler und Künstlerinnen die Verschiebung von Empfindungsweisen und der Art, wie Empfindungen dargestellt und kommuniziert werden, besonders beherrschen. Die „production of [...] values and affects“ (FASSIN 2011: 486) liegt ihnen nicht nur durch ihre Profession nahe. Künstler und Künstlerinnen können ihre Follower über ihre persönlichen Profile auch anders erreichen als die weniger aus subjektivem Erleben heraus agierenden Institutionen der Kunst, denn dem subjektiven Erleben wird eine neue Legitimationskraft zugeschrieben. Häufig sind Künstler und Künstlerinnen mit einiger „Followerpower“ ausgestattet: Während die Berliner Neue Nationalgalerie etwa 27.500 Follower auf Instagram hat, folgen der Künstlerin Moshtari Hilal 45.500. Zwar haben Institutionen wie die Hamburger Deichtorhallen 54.000 Follower vorzuweisen, aber bekannte Künstler wie Wolfgang Tillmans mit 257.000 Followern übersteigen diese Zahl deutlich. Diese Kräfteverteilung gilt auch international: Das Metropolitan Museum of Art hat 4,1 Millionen Follower, Banksy, der als einer der followerstärksten Künstler gilt, folgen 11,2 Millionen [jeweils Stand 25. Mai 2022]. In der folgenden, letzten Fallstudie wollen wir daher das Augenmerk darauf legen, wie digitale Medien identitätspolitische Debatten begünstigen und die kulturpolitische Einfluss-sphäre von Künstlern und Künstlerinnen erweitern.

Symptomatisch hierfür erscheint eine Diskussion um ein Video, das die Künstlerin Moshtari Hilal und der Essayist Sinthujan Varatharajah

im Februar 2021 auf *instagram* publiziert haben.¹⁰ In dem knapp zwei-stündigen Video diskutierten sie die Formel „Deutsche mit Nazihintergrund“, mit der sie darauf hinweisen wollten, dass die Nachfahren von Nationalsozialisten noch heute über monetäres, soziales und kulturelles Kapital verfügen—und darüber kaum sprechen würden.

Moshtari Hilal ist bildende Künstlerin und Mitbegründerin des Online-Kollektivs AVAH (Afghan Visual Arts and History). Seit 2022 leitet sie das Forschungsprojekt CCC (Curating Through Conflict with Care) in der ngbk Berlin. Moshtari beschreibt ihre künstlerische Praxis als „Versöhnung mit Scham und negierter Schönheit“ und bezeichnet ihre eigene Arbeit als ein Angehen gegen „Macht und koloniale Kontinuitäten in der bildenden Kunst“ (<https://www.moshtari.de/career/>). Sinthujan Varatharajah kuratiert mittlerweile die Veranstaltungsreihe „dissolving territories“. 2022 erschien Varatharajahs Debütroman „an alle orte, die hinter uns liegen“ im Hanser Literaturverlag. Gemeinsam betreiben Hilal und Varatharajah eine informelle Gesprächsreihe auf Instagram, in der auch das Video zum „Nazierbe“ entstand. Zu den Gesprächen stellen die beiden jeweils eine Liste an weiterführender Literatur in einem öffentlichen Online-Dokument zusammen. Während die Gesprächsreihe als vergleichsweise intimes Format begann, erlangten die beiden mit dem Gespräch zum „Nazierbe“ 58.000 Aufrufe [Stand 25. Mai 2022]. Für das Video hatten die beiden im Vorfeld die Frage an ihre Follower gerichtet, welchen Beispielen von möglichem „Nazierbe“ sie nachgehen sollten. Mehrere hätten die Buchhandlung *shesaid* genannt. *Shesaid* war im Dezember 2020 auf dem Kottbusser Damm in Berlin eröffnet und trotz Pandemie durch ihren Ansatz, ausschließlich Bücher von Frauen und Trans-Personen zu vermarkten, schnell überregional bekannt geworden. Hilal und Varatharajah werfen der Gründerin in ihrem Beitrag vor, die materiellen Grundlagen ihres Projekts zu verschleiern und aus einem Kapital zu schöpfen, das mit historischer Schuld belastet sei, denn der Großvater der Gründerin Emilia von Senger war ein General im zweiten Weltkrieg. In dem Video, in dem sich Hilal und Varatharajah—wie sie betonen—„passend zum Thema“ in Braun gekleidet von Wohnung zu Wohnung unterhalten, bringen sie ihre eigene Herkunft ein: „Wer hätte das gedacht. Die Kinder von Geflüchteten fangen an die deutsche Elite zu kritisieren—auf Instagram live.“ Sie verweben die eigene Sprecherposition mit einem übergeordneten politischen Auftrag: Im Rückgriff auf Konzepte wie „Transparenz“ und „historische Verantwortung“ treten sie

10 https://www.instagram.com/tv/CLU2dZiqvMG/?utm_source=ig_web_copy_link

einerseits als Betroffene auf, andererseits als Blogger-Investigatoren, die ihre Follower vertreten.

Das Video wurde in zahlreichen Medien besprochen (MONECKE 2021; ADLER 2021; SKROBALA 2021). Während manche die Kritik an *shesaid* als berechtigt wahrnahmen, wurde sie von anderen als Aufruf zum Boykott der Buchhandlung verstanden. Es kam in der Folge zu der bemerkenswerten Situation, dass teils konservative Medien der queer-feministischen Buchhandlung zur Seite sprangen. Der FAZ-Autor Patrick Bahners etwa rief zu mehr Differenzierung auf und wies darauf hin, dass nicht jeder General im zweiten Weltkrieg ein Kriegsverbrecher gewesen sei—so auch nicht der Großvater von Emilia von Senger (BAHNERS 2021). Die Buchhandlung, die zu dem Zeitpunkt der Kritik fünf Monate geöffnet war, sah sich in der Folge einem medialen *shitstorm* ausgesetzt. Von Senger reagierte mit einem Statement und kündigte an, zu dem Thema eine Veranstaltungsreihe ins Leben zu rufen.

Der entlarvende Gestus, mit dem die Künstler und Künstlerinnen hier in den Literaturbereich intervenieren, ist streitbar, gerade deshalb aber auch aufschlussreich, da er etwas über die mittlerweile mächtige kulturpolitische Rolle von Künstlern und Künstlerinnen aussagt. An dem Beispiel wird nicht nur deutlich, auf welche neue Legitimation sich von Künstlern und Künstlerinnen vorgebrachte identitätspolitische Narrative offenbar stützen können, sondern auch, wie die darin vermittelten moralischen Standards vom Kunstbereich ausgehend in breitere gesellschaftliche Aushandlungsprozesse einfließen. Dass hier Künstler und Künstlerinnen durch recht einfache Mittel ein tradiertes Machtgleichgewicht von Kunstpraxis, Feuilleton und Staat massiv ins Wanken bringen, zeigt ihre neue Machtposition, die zugleich mit einer Neubewertung von Diskriminierungserfahrungen einhergeht.

Die Möglichkeit, durch die sozialen Medien die Legitimität von Kulturinstitutionen in Frage zu stellen, scheint dabei auch für die Künstler und Künstlerinnen noch ungewohnt. Auch erscheint es für sie neu, dass sie im Kunstfeld dafür geradezu entlohnt werden. Denn dort wurde die Aktion gewürdigt: Am 8. Mai 2022 erhielten Hilal und Varatharajah auf Initiative der Lessing-Preisträgerin für Kritik Vanessa Vu den Förderpreis des Lessing-Preises (DIE BRAUNSCHWEIGISCHE 2022). Die Position der Kritiker ist also auch hier keineswegs marginalisiert, sondern wird von *peers* und Institutionen mitgetragen.

Nun besteht hier ein wesentlicher Unterschied zur *Institutional Critique* darin, dass dort Künstler und Künstlerinnen ihre Kritik in Kunstwerken

formulierten und nicht in eigenen Medienformaten. Aber auch eine in Exponaten ausgedrückte Kritik stößt heute auf eine gänzlich andere Resonanz. Das zeigt sich an einem weiteren Beispiel der Whitney Biennale 2019, die in den Medien nurmehr als „Tear Gas Biennale“ bezeichnet wurde, weil reihenweise Künstler und Künstlerinnen ihre Beiträge zurückzogen, um den damaligen Vizepräsident des Whitney-Museumsvorstands Warren Kanders zum Rücktritt zu zwingen (POGREBIN/HARRIS 2019; BLACK/FINLAYSON/HASLETT 2019; GREENBERGER 2019). Dabei war länger schon bekannt, dass der Unternehmer und Großförderer sein Geld u.a. im Waffenhandel verdiente. Die New Yorker Aktivistengruppe *Decolonize this Place* (<https://decolonizethisplace.org>), die sich insbesondere im Museumssektor für eine Aufarbeitung der Kolonialgeschichte einsetzt und die israelische Siedlungspolitik kritisiert, hatte über Monate hinweg Protestaktionen vor und im Museum durchgeführt (WEBER 2018). Doch erst als das Londoner Künstler- und Recherche-Kollektiv Forensic Architecture (<https://forensic-architecture.org>), das mit forensischen Verfahren Fälle von staatlicher Gewalt aufdeckt, bei der Biennale eine Videoarbeit zeigte, trat Kanders von seiner Position im Vorstand zurück. In dem Video wurde der Nachweis geführt, dass Kanders Firma Safariland auch israelische Scharfschützen mit Munition belieferte, die gegen palästinensische Zivilisten zum Einsatz kam.¹¹ Hier liegt der Fall mithin ähnlich wie bei Haacke, nur dass Forensic Architecture aufgrund und nicht trotz ihrer detektivischen Recherchen zu Menschenrechtsverletzungen zur Biennale eingeladen worden waren und das investigative Kunstwerk—flankiert von einem beachtlichen Medienecho—ganz direkt einen Effekt zeitigte. So steht der Impact der Arbeit nicht im Zusammenhang mit der Eigenlogik sozialer Medien und auch nicht mit der Herkunft und Identität der Künstler und Künstlerinnen. Vielmehr konnten Forensic Architecture damit rechnen, ihre Kritik am Vorstandsmitglied nicht nur ausstellen zu können—sie waren auf der Documenta 14 mit einer ähnlich ortsbezogenen investigativen Arbeit einer breiteren Kunstöffentlichkeit bekannt geworden –, sondern hierfür auch eine Wertschätzung im Kunstfeld zu erfahren. Dass am Ende der Förderer zurücktreten musste und sich einer Klage wegen Menschenrechtsverletzungen ausgesetzt sah, war hier nicht verwunderlich, denn erstens war die Institutionskritik längst kanonisch geworden und zweitens reicht die Einflussosphäre von Forensic Architecture weit über das

11 Vgl. zu diesem Projekt: <https://forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser>; <https://www.artnews.com/art-news/news/whitney-museum-warren-kanders-controversy-timeline-12209/>

Kunstfeld hinaus, weil die Gruppe im Auftrag von Human Right Watch und anderen Gruppierungen gerichtsrelevante Recherchen unternimmt (WEIZMAN 2019).

Im Falle von Hilal und Varatharajah hingegen spielen die Dynamik der sozialen Medien und identitätspolitische Aspekte eine ganz andere Rolle. Sie scheinen hier der *modus operandi* einer sich neu formierenden, stark moralisch geprägten Aufmerksamkeitsökonomie, in der Künstler und Künstlerinnen alles andere als randständige Akteure sind. Vielmehr wird ihnen ein besonderes Sensorium für sich verändernde soziale Ordnungen, Normen und Werte zugesprochen, auch deshalb, weil das Kunstfeld—allen Dekonstruktionsattacken auf das Konzept von Autorschaft zum Trotz—spätestens seit der Moderne ein Ort der kritischen Auslotung von Identitäten geworden ist.

Haacke, Fraser, Schutz, Gulf Labour, Forensic Architecture, Hilal und Varatharajah—diese Beispiele veranschaulichen nicht nur, wie moralische Debatten in der Kunst an Bedeutung gewannen, sie zeigen auch, dass dabei gerade Künstler und Künstlerinnen zu einflussreichen Stimmen in kultur- und identitätspolitischen Debatten geworden sind, denen offenbar ein besonderes, moralisches Sensorium zugesprochen wird. Wendeten sich die institutionskritischen Diskurse in den 1970er bis 1980er Jahren noch von der Seitenlinie gegen die autoritären, kolonialen und ökonomischen Machtverhältnisse, die fehlende Repräsentation bestimmter Gruppen und die Doppelmoral von Kunstinstitutionen (STEYERL 2006), sprechen Künstler und Künstlerinnen heute von einer anderen Position aus. Es zeigt sich, und dies macht das Beispiel Hilal und Varatharajah deutlich, dass das direkte kulturpolitische Intervenieren der künstlerischen Karriere mittlerweile eher zu- als abträglich ist. Während die Vertreter der *Institutional Critique* zu Wirkzeiten um ihre Anerkennung als Kunst kämpfen mussten, scheinen Künstler und Künstlerinnen heute im Kunstfeld an Einfluss zu gewinnen, wenn sie sich in kultur- und identitätspolitischen Debatten zu Wort melden. Diese neuen Machtverhältnisse im Kunstbetrieb gehen mit einer veränderten Wahrnehmung von als Minderheiten markierten Akteursgruppen einher.

Dass das Kunstfeld nicht nur marginal von diesen Entwicklungen betroffen, sondern ein zentraler Schauplatz moralischer und identitätspolitischer Debatten geworden ist, zeigte zuletzt auch die beispiellose Medien-Aufmerksamkeit, die die Antisemitismusdebatte um die documenta fifteen erfuhr (ALBRECHT 2022). Wie es um die Qualität der

Kunst steht, schien bald kaum jemanden mehr zu interessieren. Deutlich machen aber die genannten jüngeren Beispiele, dass gerade investigative und aktivistische Künstler und Künstlerinnen die neue kulturpolitische Macht, die ihrer Arbeit zukommt, oft noch selbst unterschätzen.

Literatur

- ADLER, Sharon (2021): Debatte um Privilegien und Doppelmoral: Kontaminiertes Erbe – vererbte Schuld. – In: *Berliner Zeitung* [4.3.2021], <www.berliner-zeitung.de/kulturvergnuegen/debatte-um-privilegien-und-doppel-moral-kontaminiertes-erbe-vererbte-schuld-li.143273> [22.7.2022].
- ADORNO, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- ALBERRO, Alexander/STIMSON, Blake (Hgg.) (2009): *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writing*. Cambridge/MA: MIT Press.
- ALBRECHT, Fabian (2022): Documenta sagt Veranstaltungsreihe nach Antisemitismusvorwürfen ab. – In: *Die Zeit* [4.5.2022], <www.zeit.de/kultur/2022-05/documenta-antisemitismus-vorwurf-absage> [3.8.2022].
- ARCHEY, Karen (2016): Guggenheim ends discussions with Gulf Labor Artist Coalition. – In: *e-flux* [17.3.2016], <<https://conversations.e-flux.com/t/guggenheim-ends-discussions-with-gulf-labor-artist-coalition/3540>> [4.5.2022].
- ASCHENBRENNER, Sophie (2017): Proteste gegen das Bild einer weißen Künstlerin – In: *Monopol* [23. März 2017], <<https://www.monopol-magazin.de/proteste-gegen-das-bild-einer-weissen-kuenstlerin>> [12.8.2022].
- ASSMANN, Aleida (2020): Polarisieren oder solidarisieren? Ein Rückblick auf die Mbembe-Debatte. – In: *Merkur* 860, <www.merkur-zeitschrift.de/2020/12/21/polarisieren-oder-solidarisieren-ein-rueckblick-auf-die-mbembe-debatte/> [29.6.2022].
- AZIMI, Negar (2016): The Gulf Art War. – In: *New Yorker* [11.12.2016], <www.newyorker.com/magazine/2016/12/19/the-gulf-art-war> [5.8.2022].
- BAHNNERS, Patrick (2021): Genozid durch Gentrifizierung. – In: *FAZ.NET* [3.3.2021], <www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/attacken-auf-queere-buchhandlung-she-said-17224152.html> [23.5.2022].
- BASCIANO, Oliver (2017): Whitney Biennial: Emmett Till Casket Painting by White Artist Sparks Anger. – In: *The Guardian* [21.3.2017], <www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/21/whitney-biennial-emmett-till-painting-dana-schutz> [21.7.2022].
- BENJAMIN, Walter (2012): Der Autor als Produzent. – In: Kramer, Sven (Hg.), *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 228–249.
- BISHOP, Claire (2014): *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: König.
- BLACK, Hannah/FINLAYSON, Ciarán/HASLETT, Tobi (2019): The Tear Gas Biennial. – In: *Artforum* [17.7.2019], <www.artforum.com/slant/a-statement-from-hannah-black-ciaran-finlayson-and-tobi-haslett-on-warren-kanders-and-the-2019-whitney-biennial-80328> [14.5.2022].
- BOLTANSKI, Luc (2013): *Soziologie und Sozialkritik. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2008*. Berlin: Suhrkamp.

- BOURDIEU, Pierre/HAACKE, Hans (1995): *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie des Denkens*. Frankfurt/M.: Fischer.
- BREITWIESER, SABINE (2001): *Mia san mia. Hans Haacke*. Dresden: Philo Fine Arts.
- BRÜGGMANN, Franziska (2020): *Institutionskritik im Feld der Kunst: Entwicklung – Wirkung – Veränderungen*. Bielefeld: Transcript.
- BRYAN-WILSON, Julia (2009): *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- CASCONE, Sarah (2018): 'Black Pain Is Not for Profit': An Activist Collective Protests Luke Willis Thompson's Turner Prize Nomination'. – In: *Artnet* [25.9.2018], <<https://news.artnet.com/art-world/luke-willis-thompson-turner-prize-1356151>> [28.7.2022].
- DAVIS, Ben (2014): Artist Sneaks into Future Guggenheim Abu Dhabi Site to Interview Workers. – In: *Artnet* [13.8.2014], <<https://news.artnet.com/opinion/artist-sneaks-into-future-guggenheim-abu-dhabi-site-to-interview-workers-75148>> [10.8.2022].
- DIE BRAUNSCHWEIGISCHE (2022): Pressemitteilung zum Lessing-Preis für Kritik 2022 [9.5.2022], <www.die-braunschweigische.de/service/news/detailansicht/Vanessa_Vu_ausgezeichnet.html> [28.5.2022].
- EHNINGER, Eva/NIESLONY, Magdalena (2018): Einleitung: Der Marktwert der Kapitalismuskritik. Ein Dilemma der Gegenwartskunst. – In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81(4), 486–498.
- FASSIN, Didier (2011): A Contribution to the Critique of Moral Reason. – In: *Anthropological Theory* 11(4), 481–491.
- FRASER, Andrea (2005a): *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge/MA: MIT Press.
- FRASER, Andrea (2005b): From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. – In: *Artforum* 44(1), 278–283.
- FRASER, Andrea (2011): «Über die soziale Welt sprechen...». – In: *Texte zur Kunst* 81, 84–93.
- FRY Edward/HAACKE, Haacke (Hgg.) (1972): *Hans Haacke – Realzeitsysteme*. Hans Haacke Werkmonographie. Köln: DuMont.
- FUCHS, Max (2007): *Kulturpolitik*. Wiesbaden: VS.
- FUSCO, Coco (2017): Censorship, Not the Painting, Must Go: On Dana Schutz's Image of Emmett Till. – In: *Hyperallergic* [27.3.2017], <<https://hyperallergic.com/368290/censorship-not-the-painting-must-go-on-dana-schutzs-image-of-emmett-till/>> [4.8.2022].
- GRAW, Isabelle (2006): Kunst, Markt, Mode. Prinzip Celebrity – Porträt des Künstlers in der visuellen Industrie. – In: *Lettre International* (74), 44–49.
- GRAW, Isabelle (2008): *Der Große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture*. Köln: Dumont.
- GREENBERGER, Alex (2019): The Whitney Museum and Warren B. Kandors: A Timeline of the Controversy. – In: *ARTnews* [22.3.2019], <www.artnews.com/art-news/news/whitney-museum-warren-kandors-controversy-timeline-12209/> [15.7.2022].
- HEINRICHS, Werner (2012): *Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung*. Darmstadt: WBG.
- HOLERT, Tom (2018): Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsethik. – In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81(4), 538–554.

- KASTNER, Jens/SUSEMICHEL, Lea (2018): *Identitätspolitik: Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*. Münster: Unrast.
- KLEIN, Armin (2009): *Kulturpolitik: eine Einführung*. Wiesbaden: VS.
- LAX, Thomas J. (2016): How Do Black Lives Matter in MoMA's Collection?. – In: *MoMa PS! Blog* [09.7.2016], <www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/09/how-do-black-lives-matter-in-momas-collection/> [22.5.2022].
- METRESS, Christopher (Hg.) (2002): *The Lynching of Emmett Till: A Documentary Narrative*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- MEYER, James (1994): Was geschah mit der institutionellen Kritik? (What Happened to the Institutional Critique?). – In: Weibel, Peter (Hg.), *Kontext Kunst. Kunst Der 90er Jahre*. Köln: DuMont, 239–256.
- MONECKE, Nina (2021): Es geht uns nicht um Boykott, sondern um Transparenz. – In: *ze.tt* [19.3.2021], <www.zeit.de/zett/politik/2021-03/ns-familiengeschichte-instagram-diskussion-nazihintergrund-moshtari-hilal-sinthujan-varatharajah> [6.6.2022].
- MUNOZ-ALONSO, Lorena (2017): Dana Schutz's Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Sparks Protest. – In: *ArtNet* [21.3.2017], <<https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>> [24.5.2022].
- POGREBIN, Robin/HARRIS, Elizabeth A. (2019): Warren Kanders Quits Whitney Board After Tear Gas Protests. – In: *The New York Times* [25.7.2019], <www.nytimes.com/2019/2007/2025/arts/whitney-warren-kanders-resigns.html> [22.7.2022].
- RAUNIG, Gerald/RAY, Gene (Hgg.) (2009): *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks.
- RAUTERBERG, Hanno (2017): Tanz der Tugendwächter. – In: *Die Zeit* [29.7.2017], <www.zeit.de/2017/31/kunst-museen-reform> [3.8.2022].
- ROSS, Andrew (2015): Leveraging the Brand: A History of Gulf Labor. – In: Ross, Andrew (Hg.), *The Gulf. High Culture / Hard Labor*. New York, London: OR Books, 11–35.
- SCHANKWEILER, Kerstin (2019): *Bildproteste. Widerstand im Netz*. Berlin: Wagenbach.
- SHEIKH, Simon (2006): Notes on Institutional Critique. – In: *transversal 1*, <<https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en/>> [17.5.2022].
- SKROBALA, Jurek (2021): Wer ist für Sie ein »Mensch mit Nazihintergrund«? – In: *Der Spiegel* [20.3.2021], <www.spiegel.de/kultur/identitaetspolitik-sind-weisse-deutsche-menschen-mit-nazihintergrund-a-5da7ce95-d83c-46c5-874f-8efboeb26d7c> [27.8.2022].
- STEYERL, Hito (2006): Die Institution der Kritik. – In: *transversal 1*, <<http://eicpc.net/transversal/0106/steyerl/de>> [13.6.2022].
- STEYERL, Hito (2017): *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. London, New York: Verso.
- VAN DEN BERG, Karen (2015): Kritik, Protest, Poiesis. Künstler mischen sich ein – von 1970 bis heute. – In: *Kursbuch 182*, 171–182.
- WEIZMAN, Eyal (2019): Open Verification. – In: *e-flux* [7.5.2022], <www.e-flux.com/notes/467337/diversity-as-a-threat-a-scandal-about-a-rumor> [14.7.2022].
- WEBER, Jasmine (2018): Decolonize This Place Plans Action at the Whitney Opposing Tear Gas Manufacturer on Museum Board. – In: *Hyperallergic* [07.12.2018], <<https://hyperallergic.com/475016/decolonize-this-place-plans-action-at-the-whitney-opposing-tear-gas-manufacturer-on-museum-board/>> [22.8.2022].

WEIBEL, Peter (Hg.) (1994): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln: DuMont.

WHITSON, Sarah L. (2015): Foreword. – In: Ross, Andrew: *The Gulf. High Culture / Hard Labor*. New York, London: OR Books, 7–10.

ZOLGHADR, Tirdad (2016): *Traction: An Applied and Polemical Attempt to Locate Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.