

Aus:

KATRIN H. SPERLING

Nur der Kannibalismus eint uns

Die globale Kunstwelt im Zeichen

kultureller Einverleibung:

Brasilianische Kunst auf der documenta

Oktober 2011, 390 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-1768-9

Die globale Kunstwelt ist ein mehrdimensionaler, diskursiver Raum. In der Verarbeitung diverser sozial- und kulturwissenschaftlicher Theorien und schließlich der Analyse der documenta sowie der dort seit 1992 vertretenen Positionen brasilianischer Künstler/-innen gelingt Katrin H. Sperling eine neuartige Perspektive auf das Phänomen der Globalisierung im Kontext zeitgenössischer Kunst: Aus der Verschränkung ethnologischer, soziologischer, kunstwissenschaftlicher und ökonomischer Ansätze mit dem brasilianischen Konzept der kulturellen Anthropophagie ergibt sich ein differenzierter Blick auf globale Verhältnisse jenseits tradierter Binarismen.

Katrin H. Sperling studierte Ethnologie, Religionswissenschaften und Grafik & Malerei an der Philipps-Universität Marburg und hat im Rahmen des Promotionskollegs »Formations of the Global: Globalisierung aus kulturwissenschaftlicher Perspektive« an der Universität Mannheim promoviert.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1768/ts1768.php

Inhalt

Danksagung | 7

Einleitung | 9

1 Über die disziplinäre Basis und Perspektive | 13

- 1.1 Kulturwissenschaft(en) | 13
- 1.1.1 Kulturwissenschaft(en) und Kunst | 17
- 1.2 Die (globale) Kunstwelt in der Fachliteratur | 20
- 1.2.1 Die (globale) Kunstwelt in der Soziologie | 21
- 1.2.2 Die (globale) Kunstwelt in den Kunstwissenschaften | 22
- 1.2.3 Die (globale) Kunstwelt in der Ethnologie | 25
- 1.2.4 Die (globale) Kunstwelt in der Philosophie | 30
- 1.2.5 Die (globale) Kunstwelt in der Ökonomie | 31
- 1.3 Die ethnologische Perspektive | 33
- 1.3.1 Ethnologische Selbstreflexivität und die Internationalisierung der Kulturwissenschaft(en) | 33
- 1.3.2 Differenz und Fremderfahrung: methodische Kernelemente der Globalisierungsforschung | 37
- 1.3.3 Über das Verhältnis von Ethnologie und Kunst | 44

2 Kunstwelt | 53

- 2.1 Becker, Luhmann und Bourdieu: Zur Definition der Kunstwelt als gesellschaftliche Sphäre | 55
- 2.1.1 Howard Becker: Art Worlds | 60
- 2.1.2 Niklas Luhmann: Kunstsystem | 62
- 2.1.3 Pierre Bourdieu: Kunstfeld | 65
- 2.1.4 Dynamische Stabilität | 72
- 2.1.5 Weltbegriff | 80
- 2.1.6 Diskurs | 83
- 2.2 Die Kunstwelt: Eine Definition in drei Schritten | 87
- 2.2.1 Die Kunstwelt als institutionelles Gefüge | 87
- 2.2.2 Die Kunstwelt als diskursives Netzwerk | 90
- 2.2.3 Die globale Kunstwelt | 91

3 Weltkunst, Globalität und Globalisierung | 95

- 3.1 Weltkunst: Kunst der Welt? | 97
- 3.1.1 Weltkunst bei Niklas Luhmann | 100
- 3.1.2 Weltkunst im Kontext der Kunstwissenschaften | 103
- 3.1.3 Weltkunst im ethnologischen Kontext | 106
- 3.1.4 Die documenta als Weltkunstaussstellung | 108

- 3.2 Globalität: Möglichkeiten und Begrenztheit von Welt | 110
- 3.2.1 Mondialisierungen und Heteromundus | 114
- 3.2.2 Globalização sem globalidade: Provincianismo Global | 116
- 3.2.3 The Outside of the Global | 120
- 3.3 Globalisierung: Eine kulturwissenschaftliche Skizze | 124
- 3.3.1 Ein kulturwissenschaftlicher Globalisierungsbegriff | 124
- 3.3.2 Über die ökonomische Dimension von Globalisierung | 130
- 3.3.3 Kulturelle Differenzen im Globalisierungskontext | 161
- 3.3.4 Kulturelle Differenzen in der globalen Kunstwelt | 172

4 Die globale Kunstwelt. Brasilianische Kunst auf der documenta | 209

- 4.1 Die documenta: Entstehung einer internationalen Großausstellung | 210
 - 4.1.1 documenta I-11 | 210
 - 4.1.2 documenta 12 | 218
- 4.2 Die Globalisierung der documenta durch ökonomische Aspekte | 230
 - 4.2.1 Über die Finanzierungsstrategien der documenta | 232
 - 4.2.2 documenta GmbH und Sponsoren | 233
 - 4.2.3 documenta-Foundation | 236
 - 4.2.4 documenta und Kunstmarkt | 240
- 4.3 Kulturelle Differenz im Globalisierungskontext der documenta | 246
 - 4.3.1 documenta I | 247
 - 4.3.2 documenta II-8 | 253
 - 4.3.3 documenta IX-11 | 255
 - 4.3.4 documenta 12 | 268
 - 4.3.5 documenta und antropofagia | 276
- 4.4 Globale Zeitgenossenschaft – Brasilianische Kunst auf der documenta | 280
 - 4.4.1 Die brasilianische Kunstwelt | 281
 - 4.4.2 Brasilianische Kunst: Von der Moderne zur Gegenwart | 282
 - 4.4.3 Brasilianische Kunst auf der documenta [I]-11 | 308
 - 4.4.4 Die brasilianischen Beiträge auf der documenta 12 | 319

Fazit | 345

Anhang | 351

Nachweise der Bildzitate | 355

Literatur | 357

Einleitung

A arte pode se dar de várias formas. Pode se dar até por contradição dela mesma. Pode fazer sentido, ou pode ser sentida. Pode se perder na fantasia, ou estar completamente incrustada na realidade. Pode representar, pode ser. Pode estar. Dependendo do período histórico, a arte pode valer por certas características que, em outros períodos, nada valém. De todo modo, arte e contexto são indissociáveis.
RUBENS PILEGGI SÁ¹

Ähnlich wie in anderen kulturellen Feldern lassen sich im Bereich der bildenden Kunst Entwicklungen beobachten, die den weltumspannenden Bewegungen von Menschen, Dingen, Ideen, Geschichten, Bildern, Klängen und nicht zuletzt auch Finanzen geschuldet sind. Man spricht von Globalisierung. Von der Globalisierung des Ausstellungswesens, des Kunstmarkts, der Bilder und im nächsten Atemzug vom globalen Ausstellungswesen, vom globalen Kunstmarkt und von globalen Bildern. Von globaler Kunst und, wenn es denn richtig international konnotiert sein soll, von *global art* und *global art world(s)*.²

Die vorliegende Studie widmet sich der Untersuchung des Phänomens der Globalisierung im Kontext der bildenden Kunst. Nicht die Kunst selbst

-
- 1 »Kunst kann sich auf unterschiedliche Art und Weise ereignen. Sie kann sogar im Widerspruch zu sich selbst geschehen. Sie kann Gefühle auslösen, oder gefühlt werden. Sie kann sich in der Fantasie verlieren oder vollständig in der Realität gefangen bleiben. Sie kann darstellen, sie kann werden. Sie kann sein. Abhängig von der jeweiligen historischen Periode kann die Kunst durch bestimmte Eigenschaften an Wert gewinnen, die zu anderen Zeiten nichts wert sind. Alles in allem sind Kunst und Kontext untrennbar miteinander vereint.« (Pileggi Sá 2007; Übersetzung K.S.).
 - 2 Siehe Belting/Buddensieg 2009; Bydler 2004.

gerät dabei primär in den Fokus der Untersuchungen, sondern ihre diskursive Rahmung. Die Autorin geht von der Existenz einer globalen Kunstwelt aus, die sich im Fortschreiten diverser Globalisierungsprozesse als diskursiver Raum entwickelte und jeder lokalen Kunstwelt sowohl inhärent als auch übergeordnet ist. Im Zusammenhang mit dieser Behauptung ergeben sich Fragen, die eine genaue Bestimmung der globalen Kunstwelt erfordern und damit die Analyse der Bezeichnungen global, Globalität und Globalisierung beanspruchen. Wie lässt sich die globale Kunstwelt verstehen? Was bedeutet Globalisierung? Welche Dimensionen von Globalisierung sind besonders wichtig? Vor dem Hintergrund des hier vertretenen kulturwissenschaftlichen Forschungsansatzes wird zuletzt die Frage nach dem Umgang mit kulturellen Differenzen in der globalen Kunstwelt gestellt.

In Ausstellungsprojekten wie der *documenta*, die sich als so genannte ›Weltkunstausstellung‹ alle fünf Jahre der Bilanzierung des weltweiten Kunstschaffens verschrieben hat, manifestiert sich die globale Kunstwelt. Hier laufen wesentliche, die zeitgenössische bildende Kunst betreffende kunsthistorische, kunstkritische, kunsttheoretische, kuratorische und kunstökonomische Diskursstränge zusammen und bilden ein komplexes, diskursives Geflecht. Die *documenta* wurde aus diesem Grund für die Analyse gewählt.

Die vorliegende Studie gliedert sich insgesamt in vier Kapitel. Mit dem ersten Kapitel wird die disziplinäre Einordnung und Perspektivierung der Forschung vorgenommen. Diese ergibt sich als interdisziplinärer, kulturwissenschaftlicher Ansatz ethnologischer Prägung. In diesem Zusammenhang wird auch ein Überblick über die bereits existente Literatur zum Thema der (globalen) Kunstwelt gegeben.

Das zweite Kapitel vermittelt die Grundlagen für die Definition der globalen Kunstwelt auf der Basis hauptsächlich soziologischer Ansätze, insbesondere von Howard Becker, Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu. Auf diese Weise wird die globale Kunstwelt als gesellschaftliche Sphäre greifbar, deren Strukturen sich durch die stetige Interaktion der beteiligten Akteure und Institutionen (re-)formieren.

Im darauf folgenden dritten Kapitel wendet sich die Autorin der ausführlichen Analyse der Begriffe Weltkunst, Globalität und Globalisierung zu, um die Frage nach der Entstehung und der Beschaffenheit der globalen Kunstwelt theoretisch zu grundieren. Ein besonderes Augenmerk richtet sich auf kulturtheoretische Ansätze, die sich mit der Aushandlung kultureller Differenzen im Globalisierungskontext beschäftigen. In diesem Zusammenhang gerät das brasilianische Konzept der *antropofagia*, der (kulturellen) Anthropophagie (Menschenfresserei, Kannibalismus), in den Blick. In der Formulierung eines kreativen Modells für den Umgang mit kultureller Diversität, das bewusst mit Binarismen wie dem ›Westen/‹Nicht-Westen‹ bricht und kulturellen Unterschieden und Konflikten (selbst-)kritisch-ironisch begegnet, wird es für die kulturwissenschaftliche Globalisierungsforschung als erweitertes Hybriditätskonzept attraktiv.

Die globale Kunstwelt soll schließlich im letzten und vierten Kapitel am Beispiel der documenta analytisch erfasst werden. Um dabei dem speziellen Interesse am Umgang mit kultureller Differenz nachzukommen, werden exemplarisch die Beiträge brasilianischer KünstlerInnen auf der documenta beleuchtet. Bevor es jedoch zur expliziten Betrachtung der brasilianischen Kunst auf den documenta-Ausstellungen IX-12 kommt, wird die Geschichte der documenta seit ihrer Gründung im Jahr 1955 bis zur »documenta 12« hinsichtlich ihrer Globalisierungsdimensionen erläutert. Gerade in den letzten Abschnitten des letzten Kapitels kommt es zu einem Zusammenspiel der theoretischen Rezeption und der erneuten Reflexion der *antropofagia*, die als kulturelles Narrativ in den künstlerischen und theoretischen documenta-Beiträgen der BrasilianerInnen eingeschrieben ist und auf verschiedene Arten reproduziert und (neu-)verhandelt wird.

1 Über die disziplinäre Basis und Perspektive

1.1 KULTURWISSENSCHAFT(EN)¹

Es fehlt [...] eine Kultur der Re-Integration solcher einzelwissenschaftlichen Perspektiven in einen dynamischen, dichten Verweisungszusammenhang, von dem aus die disziplinären Grenzziehungen und Stile selbst immer neu und grundsätzlich problematisiert werden können. JENS BADURA

Ähnlich wie die im englischsprachigen Raum entwickelten *Cultural Studies*² konstituiert sich das Feld der Kulturwissenschaft(en) nicht als ein klar um-

-
- 1 Der Begriff Kulturwissenschaft(en) wird in seiner doppelten Bedeutung als Singular und Plural verwendet, da beide Varianten in der Literatur kursieren. Da keine signifikanten Widersprüche zwischen den jeweiligen Begriffsbestimmungen bestehen, erscheint der synonyme Gebrauch von Kulturwissenschaft und Kulturwissenschaften hier eher nützlich als problematisch.
 - 2 Die Entwicklung der *Cultural Studies* lässt sich bis nach England Mitte der 1950er Jahre zurückverfolgen. Grundlegend für die zunächst als Birmingham-Schule bekannte Bewegung war die Ausweitung eines elitären Kulturbegriffs von Hochkultur auf Populärkultur. Das Studium der industriellen Massenkultur wurde zum zentralen Forschungsgebiet der *Cultural Studies*. Zu ihren wichtigsten Vertretern gehörten in der Anfangszeit Stuart Hall, Raymond Williams, Edward Thompson und Richard Hoggart. Ende der 1960er Jahre wurden die Ideen der englischen *Cultural Studies* vor allem von postmodernen TheoretikerInnen im US-amerikanischen Raum aufgenommen (siehe z.B. Leslie Fiedler). Auch der *New Historicism* entwickelte sich als ein eigener Zweig der *Cultural Studies* in den Vereinigten Staaten (siehe z.B. Stephen Greenblatt). Insgesamt geht es den *Cultural Studies* neben der Abschaffung des elitären Begriffs von Hochkultur und einem neuen Zugang zur Populärkultur vor allem »um eine Neuordnung des

rissenes akademisches Fachgebiet. Vielmehr werden in diesem Bereich verschiedene Disziplinen miteinander in Verbindung und Verhandlung gebracht. Auch wenn es Stimmen gibt, die explizit eine Kulturwissenschaft im Singular, das heißt eine akademische Institutionalisierung, propagieren³, bleibt das Kernanliegen doch die Dialogisierung verschiedener Wissens- und Wissenschaftsgebiete und nicht die Errichtung einer Einzelwissenschaft. Insgesamt

»läßt sich der Terminus ›Kulturwissenschaft(en)‹, dessen Verwendungsweisen in den aktuellen Debatten in der Praxis – im Singular wie im Plural – sehr heterogen sind, bislang trotz der zahlreichen Bemühungen schon deshalb nicht eindeutig definieren, weil darunter eine Vielfalt von unterschiedlichen Forschungseinrichtungen und -tendenzen insbesondere in den Geistes- und Sozialwissenschaften subsumiert wird, weil er als Sammelbegriff für einen offenen, dynamischen und interdisziplinären Diskussionszusammenhang fungiert und weil seine Reichweite umstritten ist.«⁴

Das offene Feld der Kulturwissenschaft(en) bleibt eben deshalb so weitläufig und dynamisch, weil die Disziplinarität einzelner Fächer nicht aufgehoben, sondern im Dialog gestärkt wird. Denn das Projekt der Kulturwissenschaft(en) wird nur dann lebendig gehalten, so bemerkt Doris Bachmann-Medick treffend, »wenn es sich über den ›diffusen Gesamtanspruch‹ einer im Singular verstandenen Kulturwissenschaft hinaus profiliert: als eine ausdrücklich fächerüberspannende Orientierung, deren Verankerung in den verschiedenen Disziplinen unverzichtbar ist.«⁵ Genau in diesem Moment eines fächerübergreifenden »In-den-Dialog-Tretens« verdeutlicht sich die eigene Position innerhalb des wissenschaftlichen Feldes.

Das maßgeblichste Charakteristikum der Kulturwissenschaft(en) ist ihre Funktion als diskursiver Rahmen, innerhalb dessen verschiedene, sich auf der Suche nach theoretischer und methodischer Orientierung befindende Disziplinen in Austausch miteinander stehen. Neben diesem offenkundigen Anspruch auf Inter- bzw. Transdisziplinarität als das »ureigene Charakteristikum«⁶ der Kulturwissenschaft(en) sei auf einige weitere Aspekte verwie-

literarischen Kanons [...], an dem soziale und kulturelle Minderheiten verstärkte Rechte der Teilhabe einklagen. Die *Cultural Studies* verstehen Kultur als einen Kampfplatz der Wertungen, Umwertungen und Identitätspolitik, auf dem sie selbst agieren.« (Assmann 2006: 25) Hier liegt der Unterschied zu den Kulturwissenschaft(en), deren primärer Forschungsgegenstand die Kultur selbst bleibt, den es zu kontextualisieren gilt, »d.h. die kanonisierten (und damit automatisch entkontextualisierten) Texte und Artefakte in jene größeren kulturellen Zusammenhänge zurückzubetten, in denen sie entstanden sind.« (Assmann 2006: 25).

3 Böhme/Matussek/Müller: 2000.

4 Nünning/Nünning 2003a: 5.

5 Bachmann-Medick 2006: 12.

6 Stierstorfer 2005a: 9.

sen, die als Rahmenbedingungen kulturwissenschaftlicher Forschung bezeichnet werden können und damit die in diesem Buch vorgenommenen Überlegungen prägen.

Direkt mit dem Anspruch auf einen fächerübergreifenden Austausch ist das Festhalten am Moment der Heterogenität des kulturwissenschaftlichen Feldes verbunden, das heißt die Aufrechterhaltung von jeweils konkreten Forschungsmethoden und -objekten einzelner Fachrichtungen. Klaus Stierstorfer resümiert zum Ende seiner Einleitung des Bandes »Kulturwissenschaft interdisziplinär«⁷,

»dass Interdisziplinarität nach wie vor kritisch und reflektiert konstruierte, im Wandel begriffene und flexibel erhaltene Disziplinen benötigt, die bei aller interdisziplinärer Offenheit – ja gerade um Offenheit überhaupt als sinnvollen Begriff führen zu können, da nur Geschlossenes, klar Umgrenztes sich um Offenheit bemühen kann – nach präziser Definition und Zielformulierung streben.«⁸

Als eine besonders dringliche Angelegenheit stellt sich hierbei die Klärung zentraler und konstitutiver Begriffe dar. Denn schließlich, so vermerkt auch Jörn Rüsen, macht »theoretische Unklarheit [...] die Methoden prekär: Ohne klare Begriffe lassen sich keine methodischen Verfahren entwerfen und praktizieren, die zu geltungsstarken Erkenntnissen führen.«⁹ Um theoretische Klarheit zu gewinnen, wird die Abarbeitung von Begriffen wie Globalisierung, Globalität oder Kunstwelt im zweiten und dritten Kapitel »an den Dingen selbst, an den Phänomenen der menschlichen Welt«¹⁰ erfolgen.

Darüber hinaus ist es notwendig, Begrifflichkeiten in einen übergreifenden kulturwissenschaftlich-diskursiven Zusammenhang zu stellen. Auf diese Weise kann ein innovatives Vokabular geschaffen werden, welches den disziplinären Austausch unterstützt und fördert. Anhand der Verwendung bestimmter Begriffe innerhalb des kulturwissenschaftlichen Forschungsgebiets lassen sich bestimmte theoretische Strömungen und Veränderungen, das heißt Transformationen des kulturwissenschaftlichen Diskurses ausmachen, die auch verschiedentlich als *turns* bezeichnet werden.¹¹ Gleichzeitig wird durch ein möglichst einheitliches Vokabular die Internationalisierung der Kulturwissenschaft(en) erleichtert und intensiviert. Das unmittelbare Erkennen ähnlicher Forschungsinteressen auf einer sowohl fächer- als auch raumübergreifenden Ebene führt zu einer größeren Beachtung lokaler Wissens- und Wissenschaftsbereiche, die bislang lediglich im Schatten der europäischen und US-amerikanischen Forschungszentren existierten. Rüsen ver-

7 Stierstorfer 2005b.

8 Stierstorfer 2005a: 17.

9 Rüsen 2004: 534.

10 Rüsen 2004: 534.

11 Siehe dazu Bachmann-Medick 2006.

weist im Zusammenhang seines Plädoyers für eine »Kultur der Anerkennung« in der/den Kulturwissenschaft(en) auf ein herrschendes Defizit sowohl kulturvergleichender Untersuchungen in den aktuellen Forschungsroutinen als auch auf einen Mangel intensiver und bewusst vollzogener interkultureller Kommunikation über deren leitende Fragestellungen und Interpretationsrahmen:¹²

»Ohne methodische Einführung eines Kulturverständnisses, das der regulativen Idee wechselseitiger Anerkennung von Differenz verpflichtet ist, erliegen die Kulturwissenschaften (oft ohne es zu wissen), der Traditionsmacht ethnozentrischer Sinnbildung, statt sie in neuen Formen von Verständigung hinein aufzubrechen.«¹³

Die Anschlussfähigkeit an internationale Theorieansätze ist damit ein weiteres wichtiges Ziel einer kulturwissenschaftlichen Perspektive.

Trans- und Interdisziplinarität verbunden mit der Aufrechterhaltung disziplinärer Heterogenität, die Schaffung einer übergeordneten diskursiven Basis durch das Erkennen gemeinsamer Begrifflichkeiten und zentraler Thematiken und die damit verbundene Forderung nach einem gesteigerten internationalen Austausch in den Wissenschaften werden hier als Kernaspekte kulturwissenschaftlicher Orientierung interpretiert. Sie lassen sich gleichzeitig als Symptome einer sich globalisierenden Welt deuten, in der sich Fragen sowohl nach (Sinn-)Zusammenhängen als auch Differenzen in allen Bereichen des Lebens stellen. Ohne einem insgesamt universalistischen Kulturkonzept zuzustimmen, werden die Kulturwissenschaft(en) als

»die Analyse und Reflexion der Beziehungen, Interaktionen, Dependenz und Korrelationen in historisch-diachronen wie synchronen ›Schnitten‹ und Sequenzen durch den kulturellen Gesamtprozeß [begriffen], der zwar niemals als Ganzer erfaßbar ist, der aber in ›offenen‹ Kontextualisierungen als Zusammenhangs-Struktur einsehbar wird.«¹⁴

Wissenschaftsbereiche wie die Ethnologie funktionieren in Zeiten der so genannten Globalisierung, der Postmoderne und des Postkolonialismus nicht mehr als isolierte Einzeldisziplinen. Zwar greifen je nach Forschungsmaterial und Position immer noch spezifische disziplinäre Ansätze, die auf den wissenschaftlichen Traditionen einzelner Fächer basieren. Jedoch werden diese Ansätze und Untersuchungsfelder sowie ihre Gegenstände unter Berücksichtigung kulturwissenschaftlicher Perspektiven und den sich daraus

12 Vgl. Rüsen 2004: 538.

13 Rüsen 2004: 539.

14 Fiala 2004: 62.

entwickelnden Theorien und Methoden anders betrachtet¹⁵ und in neue Zusammenhänge gestellt, die einer zeitgemäßen Kulturforschung entsprechen.

1.1.1 Kulturwissenschaft(en) und Kunst

Innerhalb der Kulturwissenschaft(en) erfolgt die Auseinandersetzung mit Kunst meistens in einem bild- oder medienwissenschaftlichen Kontext. Auch für den Bereich der bildenden Kunst werden Einzelphänomene vornehmlich in ihrer Eigenart als (ästhetische, symbolische, erkenntnistheoretische) Bildmedien beleuchtet. Das heißt es geht hier vor allem um Fragestellungen und Diskussionen über den Kunstbegriff sowie über den Stellenwert, die Bedeutung und Wirkung von Kunst als visuellen Gegenstand. Das Stichwort Kunst ist in diversen Einführungen in die Kulturwissenschaft(en) zu finden: In dem von Friedrich Jäger herausgegebenen »Handbuch der Kulturwissenschaften«¹⁶ wird Kunst in drei Aufsätzen thematisiert¹⁷; in dem Band »Grundlagen der Kulturwissenschaften: interdisziplinäre Kulturstudien«, herausgegeben von Elisabeth List, stößt man unter der Rubrik »Wahrnehmung – Ästhetik – Medien« auf drei Titel, die (bildende) Kunst thematisieren¹⁸; in der »Einführung in die Kulturwissenschaften«¹⁹ erörtert Markus Fauser den Umgang mit bildender Kunst in Bildwissenschaft und Bildanthropologie, die als theoretische Rubriken der Kulturwissenschaft(en) besprochen werden. Für den Bereich der Kulturwissenschaft(en) insgesamt zeigt sich jedoch, dass die Bildmedien der Alltagskultur (z.B. den Massenmedien) – ähnlich wie in der Tradition der *Cultural Studies* im englischsprachigen Raum – deutlich mehr Aufmerksamkeit genießen als künstlerische Objekte und deren Umfeld. Dies gilt insbesondere für das Gebiet der bildenden Kunst. Stefan Rieger sieht eine Begründung dafür in der Bewertung des Charakters von Kunst als nahezu »altertümlich« – im Gegensatz zu den modernen Medien: »Die Semantik der Medien scheint dem Versprechen der Moderne näher, als es die Kunst ist, verheißt sie doch Aktualität und Brisanz, Relevanz und damit Anschlüsse, die gegenläufig dazu der Kunst und ihrer Wissenschaft gelegentlich in Abrede gestellt werden.«²⁰ Einige Seiten weiter heißt es in seinem Aufsatz »Kunst, Medien, Kultur. Konjunkturen des Wissens«²¹, der im zweiten Band des »Handbuchs der Kulturwissenschaften« erschien:

15 Siehe dazu auch Bachmann-Medick 2006: 12.

16 Jäger 2004.

17 Pankoke 2004; Rieger 2004; Sonderegger 2004.

18 Jauk 2004; Tragatschnig 2004; Wrentschur 2004.

19 Fauser 2003.

20 Rieger 2004: 642.

21 Rieger 2004.

»Medien gelten als modern, während die Künste immer noch die Altlasten ihrer Programmierung zu verwalten und eben auch zu tragen haben: dass sie etwas mit Stil zu tun haben, dass dieser der authentische Ausdruck eines autonomen und mathematisch gesprochenen eineindeutigen (sic!) Individuums, diesem Lieblingskind aller Aufklärung und Geisteswissenschaft, sind. Medien werden zu Störfällen dieser Idyllen einer Eigentlichkeit, ohne dass es diese Idyllen ohne Medien je hätte geben können. Es kommt daher zum nahe liegenden und auch immer wieder beschworenen Argument der Ablösung, das vor dem Hintergrund der Medien die Künste mit einem Verfallsdatum versieht und in den Orkus der Antiquiertheit schickt. Es scheint nicht ganz einfach, sich dem Sog der Mediensemantik zu entziehen und den sie ermöglichenden Organismus gegen die Künste auszuspielen, deren Obsoletwerden zu behaupten und gar von deren historischer Überflüssigkeit zu reden.«²²

Auch wenn der Autor anschließend auf »Versuche alternativer Bestimmungen« in Bezug auf die Thematik verweist, so ist die Tendenz erkennbar, Kunst unter einen bestimmten, vorherrschenden Medienbegriff²³ zu subsumieren bzw. zu relativieren oder sie gar den zeitgenössischen Medien als überkommen oder unzeitgemäß gegenüberzustellen. Ein weiteres Indiz hierfür zeigt sich am Ende des Lexikonartikels zum Stichwort Kunst im »Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und In-

22 Rieger 2004: 648.

23 Die Verwendung des Begriffs Medium erfolgt innerhalb der Kulturwissenschaft(en) oft sehr breit gefächert: »Ob Medien technische Apparate oder deren massenmediale Verwendung in modernen Gesellschaften, ob sie den Ausbreitungsraum elektromagnetischer Wellen oder das Radio selbst, ob sie spiritistische Ausnahmeerscheinungen oder gar den Menschen in seiner alleralltäglichsten Normalität betreffen – alles ist dabei gleichermaßen möglich.« (Rieger 2004: 642) Geläufig ist aber insbesondere der Gebrauch des medienwissenschaftlich geprägten Begriffs in Bezug auf die technischen (Massen-)Medien. Die sich hieraus ergebende neuere Semantik der Medien bezieht sich auf zwei dominante Untersuchungsfelder: die Ausrichtung an der Technik und die Verwendungsweise vor allem von Massenmedien. »Beide erzeugen je eigene Narrationen, die im Fall der Technik auf eine Evolution optimierter Apparaturen, im anderen Fall auf eine Evolution gesteigerter Manipulation abzielen und in Einlösung eines häufig damit einhergehenden Kulturpessimismus in gesteigerter Form der Entfremdung münden.« (Rieger 2004: 642) Insbesondere im Bereich der Bildwissenschaft herrscht ein technischer Medienbegriff vor: »Ist in deutschsprachigen Forschungsbeiträgen von Bildkultur die Rede, dann häufig vor dem Horizont der ›neuen‹ Bildkultur, die ihren Neuheitsgrad dem Einsatz elektronischer, vor allem digitaler Medien verdankt. Bildkultur findet also meist Verwendung als Kürzel für Bildmedienkultur und weist sich damit als integraler Bestandteil von Technikkultur aus.« (Mersmann 2004: 92).

stitutionen seit 1945«²⁴, wenn von einem »Bedeutungsverlust der K.-Bilder im Zeitalter technischer (Massen)medien« gesprochen wird: »Nur die wenigsten Bilder der Gegenwart sind noch Bilder der K. So wird innerhalb der K.-Wissenschaft bereits darüber debattiert, diese zur Bild- bzw. Medienwissenschaft zu erweitern.«²⁵ Gewiss entwickelte(n) sich die Kulturwissenschaft(en) im Zuge einer Umrüstung der traditionellen Geisteswissenschaften und der damit einhergehenden verstärkten Fokussierung auf die Medien:

»Während der Begriff ›Geist‹ darauf gerichtet war, einen emphatisch menschlichen Faktor des Kulturprozesses zu identifizieren, zu isolieren und zu affirmieren, verlagert die Kulturwissenschaft ihr Augenmerk auf Strukturen, Prozesse und Praktiken in einem Umfeld, das von vorneherein als technomorph gedacht wird. Im Mittelpunkt dieses neuen Paradigmas steht das Axiom von der Konstruktivität der Medien, die nicht mehr als Darstellungsformen, sondern als genuine Weisen der Welterzeugung verstanden werden.«²⁶

Jedoch weder die Auffassung von Kunst als vermeintlich antiquierte Form visueller Darstellung und damit ihre Abgrenzung von den zeitgenössischen Medien, noch eine Subsumierung oder Relativierung unter einen übergreifenden Medienbegriff, wird dem Stellenwert der zeitgenössischen bildenden Kunst wirklich gerecht. Kunstwerke lediglich auf den Aspekt einer reinen Bildlichkeit und Bildwirkung hin zu begrenzen und ihnen damit letztlich ihren Stellenwert als künstlerische Objekte abzusprechen, ist schlichtweg oberflächlich und nicht zu rechtfertigen. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es einer Revision der Betrachtung von Kunst, insbesondere der kunstwissenschaftlichen Forschung hinsichtlich neuer Entwicklungen im kulturellen Bereich durch Globalisierungsprozesse bedarf, wie sie Hans Belting bereits in »Das Ende der Kunstgeschichte«²⁷ 1995 diskutierte. Auch dass die Kunstwissenschaften zunehmend mit Bild- und Medienwissenschaften zusammenarbeiten ist nur zu begrüßen. Die im letzten Satz des zitierten Lexikonartikels getroffene Aussage, die gegenwärtige Entwicklung zeige an, die Idee der Kunst sei selbst zunehmend zweifelhaft geworden²⁸, erscheint allein angesichts der auf einer Auktion im Mai 2010 erzielten Summe von 106 Millionen Dollar für das Werk »Nude, Green Leaves and Bust« von Pablo Picasso oder auch im Hinblick auf den bis heute wirkungsmächtigen Mythos um die »Mona Lisa« nahezu naiv. Ebenso wenig wären Ausstellungsprojekte wie die documenta überhaupt noch existent,

24 Schnell 2000.

25 Schnell 2000: 284.

26 Assmann 2006: 21.

27 Belting 1995.

28 Schnell 2000: 284.

hätte das Phänomen Kunst in der zeitgenössischen Gesellschaft seine Bedeutung verloren.

Ein Kunstwerk allein durch seine »ikonische Differenz« (Gottfried Boehm) von anderen Bildern zu unterscheiden, ist heute sicherlich nicht (mehr) sinnvoll bzw. möglich. Auch dies lässt sich anhand der soeben aufgeführten Beispiele verdeutlichen: weder der gigantische Preis für »Nude, Green Leaves and Brust« noch die Anziehungskraft der »Mona Lisa« lassen sich allein mit formalästhetischen Kriterien begründen. Es ist das komplexe, diskursive Zusammenspiel verschiedener Faktoren aus unterschiedlichen Bereichen wie wirtschaftlichen, politischen, sozialen, wissenschaftlichen Kontexten, das das internationale Feld der Kunst, das hier mit dem Begriff der globalen Kunstwelt bezeichnet wird, bestimmt. Die Analyse von Kunst und ihrem unmittelbaren Umfeld verlangt nach einer Erweiterung des Blickfelds im Kontext der interdisziplinären und internationalen Ausrichtung der Kulturwissenschaft(en). Die globale Kunstwelt schneidet sich an vielen Stellen mit der Welt der Massenmedien, so dass bildende Kunst auch im Bereich der Alltagskultur immer mehr Raum einnimmt. Keinesfalls also wird ihre spezifische Rolle unter anderen Bildmedien obsolet.

1.2 DIE (GLOBALE) KUNSTWELT IN DER FACHLITERATUR

Im Verlauf der folgenden Kapitel wird ausgehend von verschiedenen Studien mit ihren je spezifischen disziplinären Perspektivierungen ein Ansatz generiert, der im Sinne der Kulturwissenschaft(en) einen transdisziplinären Blick auf die globale Kunstwelt und ein Verständnis ihrer internen Abläufe ermöglicht. Deshalb soll zunächst ein Überblick über die Literatur gegeben werden, in der sich WissenschaftlerInnen aus diversen universitären Disziplinen mit der (globalen) Kunstwelt – verschiedentlich auch als Kunstsystem, Kunstbetrieb, Kunstfeld, Kunstszene o.ä. bezeichnet – beschäftigen. Da die verschiedenen Ansätze keiner einheitlichen Definition der (globalen) Kunstwelt folgen, unterscheiden sie sich in vielen Aspekten voneinander, weisen aber eine deutliche Kohärenz ihrer Untersuchungsgegenstände auf. Nicht alle der hier aufgeführten Beiträge werden später in gleicher Ausführlichkeit zu Rate gezogen und diskutiert. Für eine grundlegende Definition der globalen Kunstwelt sind die soziologischen Ansätze besonders wichtig, da die Kunstwelt mit ihrer Hilfe als ein gesellschaftlicher Gesamtzusammenhang darstellbar wird, der sich aus mehreren gesellschaftlichen Elementen (Akteuren, Institutionen, Diskursen, Transferprozessen etc.) formiert. Betrachtungen aus anderen disziplinären Zusammenhängen wie der Kunstgeschichte, der Ethnologie und der Philosophie ergeben sich jedoch als wichtige Ergänzungen für die Darlegung der Vielschichtigkeit der globalen Kunstwelt. Neben den geistes- und sozialwissenschaftlichen Untersuchungen ist auch die Kenntnis wirtschaftswissenschaftlicher Analysen der öko-

nomischen Distributionsweisen von Kunst für ein Verständnis der globalen Kunstwelt unerlässlich, da die Ökonomie eine wichtige Dimension von Globalisierung darstellt. In ihrer Gesamtheit soll die hier vorgenommene Studie als Ergänzung und Erweiterung der bisher existierenden Beiträge fungieren.

1.2.1 Die (globale) Kunstwelt in der Soziologie

Die Soziologie befasst sich vor allem mit Vermittlungs- und Verhandlungsstrukturen von Kunst über diverse Akteure und Institutionen. Ästhetische Aspekte sind meistens von sekundärer Bedeutung, es sei denn, sie werden bezüglich ihrer Kommunikationsfunktion verhandelt wie beispielsweise in den systemtheoretischen Ansätzen Niklas Luhmanns. Daraus ergibt sich der Blick auf ein gesellschaftliches Gesamtgefüge, das sich nicht allein als Zusammenspiel ästhetischer Diskurse – seien diese kunstgeschichtlich, philosophisch, bildanthropologisch oder bildwissenschaftlich konnotiert – definieren lässt.

1982 verfasste der Soziologe und Professor für Kunstwissenschaften (*Arts and Sciences*) an der Northwestern University in Chicago Howard Becker eine Studie, die einen Einstieg in das komplexe Netzwerk der Kunstproduktion und -rezeption aus soziologischer Perspektive liefert. Sie trägt den Titel »Art Worlds«²⁹. Von Bedeutung ist vor allem Beckers Definition der Kunstwelt(en) und schließlich auch der Kunst selbst als Gesamtheit und Zusammenwirken ihrer Akteure. Auch der französische Soziologe Pierre Bourdieu, dessen Forschungsperspektive unter anderem von Erfahrungen ethnographischen Arbeitens geprägt ist, geht in seiner Publikation »Die Regeln der Kunst«³⁰ den Ordnungen künstlerischen Wirkens nach, die aus einer spezifischen Logik des sozialen Feldes der Kultur heraus erwachsen. Das von Bourdieu beschriebene Kunstfeld setzt sich aus verschiedenen Bereichen zusammen: Theater, Literatur und bildende Kunst. Der Autor bezieht sich in seinen Ausführungen hauptsächlich auf das literarische Feld Frankreichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gibt damit wertvolle Hinweise auf die Komplexität der Strukturen, die innerhalb des Kunstfeldes entstehen. Die Ergebnisse lassen sich jedoch auch auf die Bereiche Theater und bildende Kunst übertragen. Interessant ist vor allem die Erörterung von ästhetischen und diskursiven Gesichtspunkten im Zusammenhang mit ökonomischen Aspekten künstlerischen Schaffens. Der Fokus Niklas Luhmanns Werk »Die Kunst der Gesellschaft«³¹ liegt auf einer soziologisch-theoretischen Erörterung der Funktion und Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft. In einem eigenen Kapitel geht Luhmann der Genese des

29 Becker 1982.

30 Bourdieu 1999, die französische Erstausgabe erschien bereits 1992.

31 Luhmann 1995.

Kunstsystems und dessen Akteuren und Einrichtungen nach³² und liefert damit eine ausführliche Beschreibung des sich in Europa ausbildenden Kunstsystems als Zusammenschluss verschiedener Institutionen.

Bis auf Becker, der aus einem US-amerikanischen Kontext heraus schreibt, widmen sich die bisher genannten Autoren auf die Darstellung, die Analyse und die Genese der Kunstwelt in Europa. Obwohl sowohl Bourdieu als auch Luhmann internationale Bewegungen in ihre Überlegungen mit einbeziehen und ihre Ansätze durchaus auf Gesellschaften außerhalb Europas übertragbar sind, werden Entwicklungen in einem globalen Zusammenhang nicht konkret verfolgt. Neuere soziologische Arbeiten wie beispielsweise die Publikationen »The Global Artworld, Inc. On the globalization of contemporary art«³³ von Charlotte Bydler aus dem Jahr 2004 oder »Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert«³⁴ von Nina Tessa Zahner von 2005 beziehen sich explizit auf ein internationales Netzwerk der Kunst vermittelnden und Kunst verhandelnden Institutionen, das als internationales Kunstsystem bezeichnet werden kann. Bydler geht dabei vor allem auf sozioökonomische Aspekte von Globalisierung ein, während Zahner die Ansätze Bourdieus zur Beschreibung von Entwicklungen im Kunstfeld New Yorks im Zeichen der *pop art* heranzieht. Beide Arbeiten sind in Teilaspekten interessant, die hier vorgenommene Definition der globalen Kunstwelt wird aber vor allem auf der Grundlage von Becker, Luhmann und Bourdieu entwickelt.

1.2.2 Die (globale) Kunstwelt in den Kunstwissenschaften

Im Bereich der Kunstwissenschaften finden sich bislang wenige Publikationen, die die Kunstwelt(en) theoretisch als Konzept, System oder Netzwerk erfassen. Eines der raren Beispiele ist das zweibändige Werk »Vom Bild zum Kunstsystem«³⁵ von Beat Wyss aus dem Jahr 2006. Der Kunsthistoriker aus der Schweiz analysiert darin die historischen Bedingungen für die Ausbildung des Kunstsystems in Europa und die in diesem Kontext angelegten Konditionen für ein Verständnis bestimmter Bildwerke als Kunst. Er erklärt eine globale Anschlussfähigkeit des von ihm beschriebenen Kunstsystems, die jedoch von einem Globalisierungsbegriff im Sinne von Europäisierung ausgeht – auch wenn dies nicht direkt vermerkt, aber zwischen den Zeilen zu lesen ist. Grundlagen für seine Schlussfolgerungen bilden die Systemtheorie von Niklas Luhmann und die Betrachtungen zur Semiotik von Charles Peirce.

32 Kapitel 4: »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems« (Luhmann 1995: 215 ff).

33 Bydler 2004.

34 Zahner 2005.

35 Wyss 2006.