

Entschlüsselung des globalen Kunstfeldes.

Larissa Buchholz Modell der dual cultural world economy.

Diana Kral

Larissa Buchholz. 2022. The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 416 Seiten. ISBN: 978-0-69-117202-6. Preis 120\$.

Larissa Buchholz Buch *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy* ist eine 2022 bei Princeton University Press in der Reihe ›Princeton Studies in Global and Comparative Sociology‹ veröffentlichte Studie, die das Ergebnis umfangreicher Datenerhebung aus über zehn Jahren ist. Das 416 Seiten zählende Buch ist in acht Kapitel unterteilt, welche wiederum in drei Teile gegliedert sind. Dadurch lässt sich ein erster Eindruck auf die Kernthemen des Buches gewinnen: Von der Entstehung des globalen Kunstfeldes zeitgenössischer Kunst von den späten 1980er-2010er Jahren (Teil 1: Macro-Perspektive), über die Dynamiken der künstlerischen Anerkennung im globalisierten Feld (Teil 2: Meso-Perspektive) zu zwei Fallstudien, welche die Lebenswege der Künstler Gabriel Orozco und Yue Minjun beispielhaft im Hinblick auf ihre Erfolgsgeschichten darstellen (Teil 3: Micro-Perspektive). Methodisch führte Buchholz ein Mixed-Methods Forschungsdesign durch, das sowohl quantitative als auch qualitative Datenanalyse nutzt.

Grundlage des Buches ist das Verständnis darüber, dass sich das Feld der Kunst durch die Globalisierung insbesondere in den vergangenen drei Jahrzehnten stark verändert hat.

»Over the past three decades, [...] a new phase of globalization considerably transformed the contemporary art field. A whirlwind of changes – including the worldwide proliferation of international art biennials and museums, the far-reaching expansion of art fairs and auction houses, and the rise of global discourses and new internet platforms – combined to establish a global art field that now

includes places in Oceania, Asia, Latin America, and Africa in qualitatively new ways.«⁴⁰³

Diesem vielschichtigen Themenkomplex nähert sich Buchholz über die Darlegung des Theoriegerüsts, das die Arbeit trägt. Dabei wird bereits beim Blick auf den Titel von Kapitel eins deutlich, welche Ausrichtung hier gewählt wurde. ›A Global Field Approach to Art and Culture‹ verweist unmittelbar auf Pierre Bourdieus Feldtheorie, die er in *Die Regeln der Kunst*⁴⁰⁴ ausführt. Unter Einbeziehung bestehender Forschungen folgt Buchholz zunächst der grundlegenden Fragestellung Bourdieus »how ideas, artifacts, and their creators become recognized and valued as important«⁴⁰⁵. Sie beabsichtigt mit ihrer Studie jene Lücke in der Forschung zu schließen, die durch die Entwicklung der Kunst zu einem grenzüberschreitenden Phänomen entstanden ist. Buchholz sucht entsprechend die ›globalen‹ sozialen Regeln zu identifizieren, welche die Sichtbarkeit, Anerkennung und Bewertung von Künstler:innen und ihren Arbeiten heute steuern. Die Forschungsfrage lautet dann, »[...] how globalization affects canons and the diversity of their artists«⁴⁰⁶. Der in der Arbeit von Buchholz entwickelte ›global cultural fields approach‹ zielt entsprechend auf eine Überarbeitung bzw. Revision von Bourdieus Feldtheorie. Der Maßstab wird von einem nationalen zu einem transnationalen bzw. globalen erweitert.⁴⁰⁷ Für die Transformationsprozesse des globalen Kulturfeldes spricht Buchholz drei Mechanismen, die sich aus feldinternen historischen Prozessen ergeben, eine zentrale Rolle zu: 1) »[...] global institutional circuits, [...]«; 2) »[...] field-specific global discourse [...]«; 3) »[...] global institutions for consecration and evaluation«.⁴⁰⁸ In Anlehnung an Bourdieus Feldtheorie konzipiert Buchholz das Kunstfeld als eine bipolare Struktur aus einem relativ autonomen sowie einem heteronomen Pol. Am relativ autonomen Pol

»gibt die künstlerische Tradition die ästhetischen Anforderungen, geistigen Erwartungen sowie Wahrnehmungs- und Denkkategorien vor, in deren Rahmen sich künstlerische Produktion, Vermittlungstätigkeit sowie adäquate Rezeption bewegen können. Die Anerkennung von Kunst wird hier ausschließlich über das Prinzip der internen Hierarchisierung, das heißt auf Basis feldspezifischer Kriterien reguliert. Am anderen Pol des künstlerischen Feldes hingegen herrscht die ökonomische Logik, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen macht, vorrangig auf den sofortigen und temporären Erfolg setzt und sich an der bestehenden Nachfrage ihrer Kundschaft orientiert«⁴⁰⁹.

⁴⁰³ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 2.

⁴⁰⁴ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*.

⁴⁰⁵ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 3.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 10.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 14.

⁴⁰⁹ Zahner/Karstein. *Autonomie und Ökonomisierung der Kunst*, S. 197f.

Es sei an dieser Stelle nochmal hervorgehoben, dass der relativ autonome Pol einem anti-kommerziellen Selbstverständnis folgt und insbesondere symbolisches Kapital akkumuliert, während am heteronomen Pol insbesondere ökonomisches Kapital akkumuliert und ein kommerzielles Selbstverständnis vertreten wird. Buchholz ordnet Ersterem Biennalen, transnationale Ausstellungsräume, sowie globale Kunstdiskurse zu. Diese gestalten maßgeblich die Produktion des westlich geprägten Kunstdiskurses. Der heteronome Pol setzt sich aus expandierenden Galerien, sich globalisierenden Kunstmesse sowie internationalen Auktionen zusammen.⁴¹⁰

Zur Kartierung des sich neu strukturierenden Feldes der künstlerischen Produktion, unternimmt Buchholz zunächst eine Beschreibung der Vorgänge am relativ autonomen Pol (Kapitel 2): Neue Akteure aus zentralen wie auch peripheren Regionen beteiligen sich am Feld und tragen zu einer Erosion der bekannten westlich zentrierten Hierarchie des traditionellen Kunstfeldes bei. Hieraus ergibt sich eine neue Form symbolischen Kapitals. Buchholz diagnostiziert insbesondere dieser neuen Form des symbolischen Kapitals die Kraft, einen fundamentalen Wandel in der Logik des Kunstfeldes hin zu einem globalen Kunstfeld, zu bewirken: »[...] [I]t is an expanded playing field that is not as hierarchical as it was previously and in which ideas about what constitutes symbolic capital have become more cosmopolitan and global overall«⁴¹¹. In den 1990er Jahren wurden vermehrt globale Kunstdiskurse geführt, in denen westliche Dominanz diskutiert wurde; globale Konzepte vermittelten ein inklusiveres Verständnis von zeitgenössischer Kunst und Kultur.⁴¹² Der Begriff ›global‹ wurde etwa 2006 in den Diskurs eingeführt und sorgte dort für eine Neuordnung der immanenten ›Regeln des Spiels‹ der zeitgenössischen Kunst.⁴¹³ Buchholz resümiert, dass sich hieraus nicht nur neue Interpretationen, Debatten und Wettbewerbe ergaben, sondern insbesondere ein neues Verständnis darüber erzeugt wurde, was symbolisches Kapital erzeugt.⁴¹⁴ Kapitel drei beschäftigt sich im Anschluss mit den Transformationsprozessen am heteronomen Pol, an dem die geografische Expansion sowie dadurch angezogene neue Käufer:innengruppen programmatisch sind. Buchholz resümiert, dass die Entwicklungen zu einer größeren ›Heteronomisierung‹ führen: Die Prozesse an den jeweiligen Polen erzeugen den Effekt, dass die Pole zunehmend auseinanderdriften und dadurch eine verstärkte ›Polarisierung‹ zwischen dem künstlerischen und dem kommerziellen globalen Subfeld stattfindet. Buchholz folgend habe sich das globale Kunstfeld um eine duale kulturelle

⁴¹⁰ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 81.

⁴¹¹ Ebd., S. 28.

⁴¹² Ebd., S. 53.

⁴¹³ Ebd., S. 57.

⁴¹⁴ Ebd.

Weltwirtschaft strukturiert.⁴¹⁵ Dabei wird für die Ereignisse am relativ autonomen Pol die Macht symbolischen Kapitals als leitend beschrieben, während die Prozesse am heteronomen Pol als eine fortschreitende Ökonomisierung der Kunst identifiziert werden. Aus dieser Beobachtung leitet sie das Modell der ›dual cultural world economy‹ ab.⁴¹⁶ Mit Einführung dieses Modells (Kapitel 4) nimmt das Buch eine analytische Wendung, die fortan argumentativ gestärkt wird. Das Modell der ›dual cultural world economy‹ entwickelt sie aus Bourdieus Konversionsmodell sowie der später entstandenen Konvergenzthese, die u.a. von Diana Crane oder Isabelle Graw geprägt wurde. Bourdieus Konversionsmodell beschreibt die komplexe Dynamik der künstlerischen Anerkennung im Feld der Kunst. Der Erfolg auf dem Kunstmarkt ist dabei abhängig von der vorherigen symbolischen Anerkennung durch Expert:innen. Bourdieu argumentiert, dass die Akkumulation von symbolischem Kapital nur möglich ist, wenn der:die Künstler:in von den Expert:innen als antikommerziell betrachtet wird. Dies spiegelt Bourdieus Annahme wider, dass diese Expert:innen eine Haltung des relativ autonomen Antikommercialismus einnehmen, was bedeutet, dass sie eine gewisse Unabhängigkeit von rein kommerziellen oder marktbezogenen Überlegungen bewahren wollen.⁴¹⁷ Ein plötzlicher Markterfolg wirkt in diesem Zusammenhang dann verdächtig und kann seitens der konsekrierten Expert:innen als Zeichen intellektueller Minderwertigkeit wahrgenommen werden.⁴¹⁸ In diesem Verständnis verbirgt sich die Umkehrung, also die Konversion, der Logik der ökonomischen Welt: »The artist cannot triumph on the symbolic terrain except by losing on the economic terrain (at least in the short run)«⁴¹⁹. Entscheidender Faktor für das Modell ist zuletzt der Aspekt der Zeitlichkeit, mit dem Bourdieu ausdrückt, dass es sich im Bereich relativ autonomer Kunst um lange Produktionszyklen handelt. Künstlerische Werke erreichen erst mit Zeitverzögerung Anerkennung, da Kunst am relativ autonomen Pol des Feldes nicht dem etablierten Geschmack entspricht und daher erst einen eignen Markt schaffen muss.⁴²⁰ Bourdieus Konversionsmodell erhielt aufgrund beobachtbarer Transformationsprozesse hin zu einer Ökonomisierung des Feldes mit dem Konvergenzmodell eine Überarbeitung. Dieses umfasst mehr Marktteilnehmende als Bourdieus Konversionsmodell und argumentiert gegen eine bipolare Auffassung des Kunstfeldes.⁴²¹ In diesem Feld der erweiterten Produktion wird davon ausgegangen, dass

⁴¹⁵ Ebd., S. 69.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd., S. 112.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Bourdieu, *The Rules of Art*, S. 83, zit. nach Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 113

⁴²⁰ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 113f.

⁴²¹ Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

künstlerische Karrieren insbesondere von kommerziellen Akteuren beeinflusst werden.⁴²² Der ökonomische Wert ist im Konvergenzmodell nicht länger von der vorherigen symbolischen Anerkennung beeinflusst, sondern wird anstelle dessen von der Macht des Markts bestimmt.⁴²³ Damit können Künstler:innen viel schneller am Kunstmarkt aufsteigen und lange Konsekrationszyklen werden umgangen. Entscheidend für dieses Modell ist, dass der Erfolg am Markt eines:r Künstlers:in nicht wie bei Bourdieu mit einer Bedrohung von deren Ansehen einhergeht. Im Gegenteil kann dadurch Anerkennung geschaffen werden, wodurch ökonomisches Kapital und Preise zum Gradmesser symbolischer Anerkennung werden. Es handelt sich damit um eine Umkehrung von Bourdieus Theorie.⁴²⁴ In der Abgrenzung zu beiden Ansätzen bildet Buchholz ›ihr‹ Modell der ›dual cultural world economy‹. Sie argumentiert, dass, auch wenn das Konvergenzmodell Bourdieus Konversionsmodell aufschlussreich überarbeitet hätte, es dazu neige, die Beobachtungen des kommerziellen Bereichs auf das gesamte Feld auszudehnen, zu verallgemeinern und deterministisch darzustellen.⁴²⁵ Das Problem des Konvergenzansatzes besteht laut Buchholz darin, dass nicht-marktwirtschaftliche Akteure des Feldes, wie bspw. Kunstinstitutionen, als passiv dargestellt werden, während der Markt als die Haupttriebkraft des globalen Wandels dargestellt würde. Buchholz alternative Perspektive lautet daher: das globale Feld der Kunst in seiner differenzierten Dynamik zu begreifen und marktfernere Akteure mit ihrer aktiven und widerstandsfähigen Rolle »in the valuation game across borders«⁴²⁶ zu berücksichtigen.

»In contrast to both Bourdieu's conversion schema and a ›triumph of market‹ scenario, a dual cultural world economy model accounts for major commercial changes in the global art market but remains attuned to tendencies of resilience and resistance. As such, it permits us to explore more heterogeneity in (e)valuation patterns in the global field, by extension, dynamics of artistic diversity.«⁴²⁷

Laut Buchholz verschmelzen die vormals bei Bourdieu getrennten Pole von Kunst und Markt durch Globalisierungsprozesse ›nicht‹ zu einer einzigen »monolithic ›global art industry‹«⁴²⁸ wie es die Konvergenzthese nahelegt. Anstelle dessen sei die frühere Dominanz der Kunstexpert:innen einer zunehmenden Zweiteilung von Kunst- und Marktexpert:innen gewichen. Diese seien durch jeweils unterschiedliche globale Infrastrukturen, Anteile

⁴²² Ebd.

⁴²³ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 115.

⁴²⁴ Ebd., S. 115f. bezieht sich hier auf Isabelle Graw (2010 & 2012) und Diana Crane (2009).

⁴²⁵ Ebd., S. 116.

⁴²⁶ Ebd., S. 117.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

und Methoden, künstlerische Karrieren zu formen, charakterisiert.⁴²⁹ Trotz diese Abgrenzung zu entscheidenden Aspekten beider Modelle, bleibt Buchholz bei Bourdieus Vokabular: Das globalisierte Feld der zeitgenössischen Kunst spannt sich zwischen dem relativ autonomen und dem heteronomen Pol auf. Allerdings hätten die Veränderungen des globalen kommerziellen Subfeldes des 21. Jahrhunderts die Bindung des autonomen Pols an das symbolische Kapital gelockert. Die unterschiedlichen Entwicklungen an den beiden Polen entlang individueller Normen und Kanonisierungsstrategien, führen Buchholz folgend zu einer Polarisierung, d.h. einem Auseinanderdriften, beider Pole:⁴³⁰

»But even as the art market has globalized and commercialized, the pole of symbolic capital has also undergone major transformations in becoming more global [...], developing its own global institutional circuits and stakes for contemporary art. And these elements [...] have remained relatively resistant to commercial logics. [...] Against this backdrop, the model of a dual cultural world economy offers an alternative perspective on the making of successful artists along the spectrum of ›art‹ and ›money‹, suggesting that the attainment of symbolic and economic capital often diverges in their careers. Contemporary artists may win acclaim from expert mediators, or [Hervorh. im Original] they may sell their work for highest auction prices. But these two phenomena will converge less often over time. This growing chasm also affects dynamics of artistic diversity. In a more divided economy of valuation, each subspace is marked by its own ›specific law of change‹.⁴³¹

Buchholz beabsichtigt demnach mit ihrem Modell der ›dual cultural world economy‹ einen mehrdimensionalen Bezugsrahmen auszuarbeiten, welcher der Heterogenität von feldinternen Bewertungsmechanismen, die sich in einem globalen Feld vielfältig darstellen, Rechnung trägt. Damit wird ersichtlich, dass sie einerseits die starken Thesen beider Vorgängermodelle für ihr Modell aufnimmt und andererseits deren Schwachstellen versucht auszuschließen. In diesem Kontext bietet ihr Modell eine alternative und aktualisierte Sichtweise auf den Erfolg von Künstler:innen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wirtschaft.⁴³²

Diese Herauslösung aus vorangegangenen Modellen ist hochinteressant, denn entscheidend für ihr Modell der ›dual cultural world economy‹ ist die geographische Komponente. Wenn Buchholz in Kapitel fünf exemplarisch zwei Künstler aus historisch marginalisierten und ›peripheren‹ Orten betrachtet und deren Wege zur Sichtbarkeit in der Kunstwelt analysiert, so werden diese zur Versinnbildlichung der Feldtransformation vom Nationalen zum Globalen. In den beiden umfangreichen Fallstudien beschreibt Buchholz detailreich den Werdegang des mexikanischen

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 119.

⁴³¹ Ebd., S. 118f.

⁴³² Ebd., S. 118.

Künstlers Gabriel Orozco sowie des chinesischen Künstlers Yue Minjun, wobei die Auswahl der Künstler die Extreme der beiden Pole repräsentieren soll: Orozco den autonomen und Yue den heteronomen Pol. Spannend ist dann die Beobachtung, dass die jeweiligen territorialen Bedingungen, Einfluss auf die Bewertung der Künstlerkarrieren nehmen. Auf welche Weise geografische Kategorien mit kulturellen Werten durchdrungen werden, variiert auf dem Autonomie-Heteronomie-Spektrum. Sie veranschaulicht den Widerspruch, dass trotz des Vorhabens, das Feld ›multikultureller‹ zu gestalten, dies nur mit jenen Künstler:innen gelingt, deren Kunst mit den Idealen und Vorstellungen des etablierten westlich zentrierten Kunstfeldes einhergehen.⁴³³ Dies zeigt sich speziell am Beispiel Orozcos: Als Orozco in den 1980er Jahren das zeitgenössische Kunstfeld betrat, sammelte er hohe symbolische Anerkennung am autonomen Pol des sich globalisierenden Feldes.⁴³⁴ In der Zeit stieg das Interesse an postkolonialen Diskursen sowie Multikulturalismus und Akteure des Kunstfeldes interessierten sich zunehmend für die Arbeit ›nicht-westlicher‹ Künstler. Westliche Vermittler:innen erkannten in Orozcos Arbeit die Möglichkeit, über deren Integration den eurozentrischen Kanon zu erweitern und inklusiver zu gestalten, während sie gleichsam am herrschenden ästhetischen Diskurs und den Normen westlicher Kunstgeschichte und Ästhetik festhalten konnten.⁴³⁵ Dies ergab sich aus der Arbeitsweise Orozcos. Er führte einen nomadischen Lebensstil und verfolgte eine eigene künstlerische Praxis. Er verzichtete auf ein Studio, lehnte Personenkult ab und verfolgte eine eklektizistische künstlerische Praxis, in der er sich von identitären und nationalistischen Kunstformen wie dem Neomexicanismo abgrenzte.⁴³⁶ Daraus entstand ein kosmopolitisches Gesamtwerk, das ihm zu quasi universeller Legitimität in einem globalisierten autonomen Subfeld verhalf.

Anders verlief der Weg der Konsekration für Yue Minjun. Chinesische zeitgenössische Kunst stieg im Jahr 2007 am globalen Auktionsmarkt auf, getragen von der allgemeinen ›Faszination China‹, welcher dem chinesischen Nationalismus Platz auf der globalen Bühne machte. Yue entwickelte in seinen Gemälden eine Formensprache, die westliches Publikum stark an die Popart erinnerte.⁴³⁷ Gepaart mit einem allgemeinen Interesse an China erlangte Yue großen Erfolg auf dem globalen Kunstmarkt, der insbesondere durch Auktionshäuser wie Sotheby's vorangetrieben wurde.⁴³⁸ Der Markterfolg dauerte über die Jahre 2005 bis 2008, brach mit

⁴³³ Ebd., S. 117.

⁴³⁴ Ebd., S. 113.

⁴³⁵ Ebd., S. 114.

⁴³⁶ Ebd., S. 189.

⁴³⁷ Ebd., S. 249.

⁴³⁸ Ebd., S. 231.

der globalen Finanzkrise abrupt ab und erholte sich nicht mehr, sodass das Interesse an Yues Arbeiten bis in die Gegenwart immer mehr nachlässt.⁴³⁹

»[...] the appreciation for Yue's art was affected by market agents' and collectors' broader fascination with China's contradictory transformations and changing political-economic status within the global order. In contrast to Orozco, his art was thus valued for its topicality rather than its discursivity, and for its overt national associations instead of a cosmopolitan universality. Yet these two cultural features only became valuable because they were positively charged with transnational meanings that were circulating in the wider sociohistorical context at that time, in line with the greater heteronomy of the global commercial subfield.«⁴⁴⁰

Die Fallstudien verdeutlichen, dass ›Wert‹ in einem globalisierten Kunstmarkt nicht nur von ästhetischen oder künstlerischen Merkmalen abhängt, sondern stark von ökonomischen, kulturellen und politischen Entwicklungen geprägt wird. Auf diese Weise wird dann vor allem deutlich, dass die Geografie als bedeutender Faktor insbesondere vor dem Hintergrund eines spezifischen zeithistorischen Kontextes für die Entwicklung der jeweiligen Künstlerbiografien zentral wird. Buchholz zeigt auf, dass der globale Kunstmarkt am kommerziellen Pol schnelle Veränderungen erlebt hat, doch dass diese Dynamiken sich vorwiegend auf Kunstschaffende aus Ländern mit wachsendem Reichtum sowie wachsender Kunstwirtschaft bezogen (bspw. China). Daraus ergab sich eine eingeschränkte Vielfalt der führenden Künstler:innen im globalen Kunstmarkt. Im Gegensatz dazu entwickelte sich am autonomen Pol eine Dynamik, die Künstler:innen von mehr periphereren Regionen aufnahm, etwa afrikanischen Ländern, deren Elite sich insgesamt kosmopolitisch entwickelt hat. Nichtsdestotrotz dauerte es lange, bis ›nicht-westliche‹ Künstler:innen nach Jahrzehnten systematischer Ausschließung in den globalen Kanon aufgenommen wurden.⁴⁴¹

Die Analysen von Buchholz machen so vor allem deutlich, dass Bourdieus Feldanalyse ein Instrumentarium ist, das eben nicht unmittelbar bei sozialer, regionaler oder geopolitischer Herkunft, bei Klasse, Geschlecht, Ethnie oder Hautfarbe ansetzt, um Kämpfe um soziale Benennungsmacht sichtbar zu machen, sondern diese »immer im Kontext ihrer Rahmenbedingungen sichtbar zu machen sucht«⁴⁴². Dies ist Bourdieus Einsicht geschuldet, dass deskriptive und auch askriptive Merkmale niemals unmittelbar wirken, sondern immer nur vermittelt durch konkrete soziale Rahmenbedingungen.⁴⁴³ So wird der historische Kontext zum Knotenpunkt

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 261.

⁴⁴¹ Ebd., S. 262f.

⁴⁴² Zahner. *Pierre Bourdieu*.

⁴⁴³ Hark. *Vom Gebrauch der Reflexivität*, S. 39–62.

des Buches: Buchholz kann äußerst eindrücklich anhand ihres Materials zeigen, dass die Transformationsprozesse hinsichtlich des Bedeutungszuwachses globaler Kontexte ab den 1980er Jahren begannen und dann mit der Jahrtausendwende diskursübergreifende Veränderungen einsetzen. Trotz eines gemeinsamen historischen Referenzrahmens – Buchholz zufolge der Aufstieg neuer Kommunikationstechnologien sowie der Fall des ›Eisernen Vorhangs‹ –, beschäftigen sich die beiden Pole mit jeweils unterschiedlichen Aspekten der historischen Entwicklung: Der autonome Pol setzt sich mit Debatten um postkoloniale Unabhängigkeitsbewegungen und Multikulturalismus auseinander sowie der eigenen Zentriertheit auf westliche Normvorstellungen; am heteronomen Pol sind die Entwicklungen der ökonomischen Globalisierung und des Finanzkapitalismus programmatisch. Eine zeithistorische Diagnose, die wirklich spannend zu lesen ist. Hierbei wird auch deutlich, dass die Arbeit vor allem als Startpunkt einer Diskussion um ein sich transformierendes Kunstfeld zu verstehen ist. Sie erhebt trotz ihres äußerst reichen Datenmaterials kein Anspruch auf Vollständigkeit. Im Gegenteil, Buchholz versucht die eigenen Beobachtungen bzgl. der sich verändernden Bewertungspraktiken im globalen Kunstmarkt zwar feldtheoretisch zu greifen, eröffnet aber hierbei explizit den Raum für Anschlussforschungen.

Der Mehrwert des Buches liegt damit vor allem in der Analyse des Bedeutungszuwachses von Geografie und Lokalität innerhalb des zeitgenössischen Kunstfelds. In dem Kontext ist vor allem die umfangreiche Analyse der Migrationsflüsse hervorzuheben, die Buchholz unternommen hat. Sie zeigt, aus welchen Ländern Künstler:innen wohin migrieren, um bessere Erfolgchancen zu erhalten.⁴⁴⁴ Dadurch wird ein neuer Blick auf feldinterne Konsekrationsmechanismen geworfen, die das wissenschaftliche Feld der Kunstmarktstudien bislang vermisste. In dieser Hinsicht lassen sich die Ergebnisse ebenso im Lichte des aktuell geführten Diskurses um postkoloniale Themen und die Bedeutung des sogenannten ›Globalen Südens‹ im Feld der Kunst lesen. Buchholz Ausarbeitungen können hier einen wertvollen theoretischen Ausgangspunkt zur Beforschung der Sichtbarkeit und Anerkennung geografisch marginalisierter Künstler:innen und -gruppen bieten.

Die Analysen von Buchholz sind sehr gut und stimmig ausgearbeitet und präzise durchgeführt. Dies macht die Lektüre des Buches sehr angenehm. Zugleich wirkt die Argumentationsstruktur mitunter etwas vorhersehbar. Dies deshalb, weil das Modell der ›dual cultural world economy‹ zum Teil programmatisch dominant wirkt und die vielfältigen Daten so stets auf ähnliche Art und Weise den Feldpolen zugeordnet werden (können). Auf diese Weise wird fast überdeutlich, dass mit der Wahl der Feldtheorie und

⁴⁴⁴ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 150 & S. 155.

deren Hypothese, dass es sich bei der Kunst um ein Feld handelt, das entlang der Achse autonom-heteronom aufgespannt ist, eben immer nur bestimmte Dynamiken sichtbar werden. Diese arbeitet Buchholz zwar äußerst gelungen und treffend heraus, hier hätte man sich aber gerne etwas mehr vom Material überraschen lassen wollen. Auch drängt sich bei der Lektüre mitunter der Eindruck auf, dass zumindest ein Belächeln des heteronomen Poles seitens des autonomen Poles stattfindet und damit überlieferte Hierarchien im Kunstfeld implizit fortgeschrieben werden. So wird bspw. in der Darstellung von Yue Minjuns Werdegang konstatiert, dass dieser aufgrund (s)eines geringeren kulturellen Kapitals und entsprechender weniger prestigeträchtigen Ausbildung einen simpleren künstlerischen Stil entwickelt habe, der ihm keinen anderen Weg als jenen zum kommerziellen Erfolg hätte ermöglichen können.⁴⁴⁵ Es sind diese verschiedentlich durchscheinenden Wertungen bei gleichzeitigem Betonen einer offenen Herangehensweise an das Material, welche die Argumentationslinie etwas abschwächen. Sie schreiben die dem Bourdieuschen Instrumentarium inhärenten Wertung⁴⁴⁶ teilweise etwas zu unreflektiert fort. Hier wäre es wünschenswert gewesen, wenn statt der etwas sehr ausführlichen Evolutionsgeschichten von verschiedenen Biennalen oder dem Konkurrenzkampf zwischen Sotheby's und Christie's mehr Aufmerksamkeit darauf verwendet worden wäre, darauf hinzuweisen, dass ganz in der Tradition der französischen Epistemologie Bourdieus, jede Theorie über ›die‹ Welt, ›das‹ Soziale, ›die‹ Menschen, ›die‹ Kultur und ›die‹ Kunst etc. immer auch eine Theorie der eigenen intellektuellen Praxis umfassen muss.⁴⁴⁷ Es wäre spannend gewesen, hätte Larissa Buchholz in der Überarbeitung der Theorie Bourdieus auch dessen normativen Bias aufzuweichen und dabei die eigene Situiertheit etwas mehr sichtbar zu machen versucht, die nun leider hinter Modell und Material kaum sichtbar ist.

Abschließend ist herauszustellen, dass *The Global Rules of Art*, als eine äußerst gelungene Überarbeitung der Bourdieuschen Feldtheorie gelten kann. Das Buch bereichert das Forschungsfeld der Kunstsoziologie mit neuen Materialien und Analysen und liefert aktuelle Charakterisierungen der sozialen Mechanismen des globalisierten zeitgenössischen Kunstfeldes. Die Lektüre kann daher äußerst nachdrücklich all jenen empfohlen werden, die am zeitgenössischen Kunstfeld und seinen Mechanismen interessiert sind oder aber nach einer Möglichkeit suchen, feldtheoretische Kernelemente auf gegenwärtige Phänomene anzuwenden. Für beide

⁴⁴⁵ Ebd., S. 241.

⁴⁴⁶ Zahner. *A Plea for Relational Sociological Aesthetics*.

⁴⁴⁷ Zahner. *Pierre Bourdieu*.

Interessen liefert das Buch sowohl nachhaltige Kenntnisse als auch weitreichende Inspirationen zum Weiterdenken und –forschen.

Literatur.

- Bourdieu, Pierre. 1996 [1992]. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge, UK: Polity.
- Bourdieu, Pierre. 2001 [1992]. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Berlin: Suhrkamp.
- Crane, Diana. 2009. *Reflections on the Global Art Market: Implications for the Sociology of Culture*, in: *Sociedade e Estado* 24 (2), S. 331–62.
- Graw, Isabelle. 2010. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press.
- Graw, Isabelle. 2012. *In the Grip of the Market? On the Relative Heteronomy of Art, the Art World, and Art Criticism*, in: Lind Maria/Velthuis Olav (Hg.). *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Berlin: Sternberg Press, S. 183–207.
- Hark, Sabine. 2007. *Vom Gebrauch der Reflexivität. Für eine »klinische Soziologie« der Frauen- und Geschlechterforschung*, in: Bock Ulla/Dölling Irene/Krais Beate (Hg.). *Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und Geschlechterforschung*. Göttingen: Wallstein, S. 39–62.
- Zahner, Nina Tessa. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus.
- Zahner, Nina T./Karstein, Uta. 2014. *Autonomie und Ökonomisierung der Kunst. Vergleichende Betrachtungen von System- und Feldtheorie*, in: Franzen Martina/Jung Arlena/Kaldewey Davis/Korte Jasper (Hg.). *Autonomie revisited. Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik*. 2. Sonderband der Zeitschrift für Theoretische Soziologie (ZTS). Weinheim Basel: Beltz, S. 188–210.
- Zahner, Nina Tessa. 2022. *A Plea for Relational Sociological Aesthetics*, in: Gaupp Lisa/Barber-Kersovan Alenka/Kirchberg Volker (Hg.). *Arts and Power. Kunst und Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer, S. 87–102.
- Zahner, Nina Tessa. 2024. *Pierre Bourdieu »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«*, in: Karstein Uta (Hg.). *Kunstsoziologie*. Oldenburg: De Gruyter. (im Erscheinen).