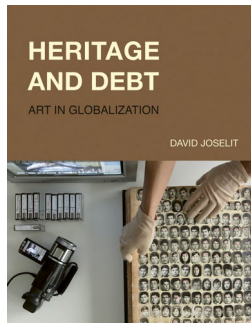


DAVID JOSELIT,  
*HERITAGE AND DEBT.*  
*ART IN GLOBALIZATION*

Cambridge, MA/London: The MIT Press 2020,  
344 Seiten mit 82 s/w-Abb.,  
ISBN 978-0-262-04369-4.



Rezensiert von  
André Rottmann

Mit der zunehmenden Verankerung der Gegenwartskunst in den universitären Curricula hat sich für die internationale kunsthistorische Forschung nahezu zwangsläufig die Notwendigkeit ergeben, den Gegenstandsbereich des Zeitgenössischen historisch wie systematisch näher zu bestimmen. In diesen Bemühungen um eine Periodisierung und Theoretisierung der „zeitgenössischen Kunst“ (wie sie in den letzten Jahren fächerübergreifend unter anderem von Peter Osborne, Juliane Rebentisch, Claire Bishop, Terry Smith und Caroline A. Jones unternommen wurden) schienen dabei – trotz aller Betonung und Berücksichtigung von deren globaler Produktion und Verbreitung – der westliche Kanon und eurozentrische Blick weitestgehend verbindlich zu bleiben. Zeitgenössische Kunst – das heißt die Kunstentwicklung ab den 1960er Jahren (von der Minimal Art über die Konzeptkunst zur Institutionskritik und relationalen Ästhetik) – wurde einerseits also mit einer Neudefinition des ästhetischen Objekts jenseits etablierter Gattungen und Medien identifiziert. Damit einhergehend wurde andererseits die Öffnung des Kunstwerks auf räumlich-architektonische, politisch-ökonomische und schließlich sozial-gemeinschaftliche Kontexte betont. Die weltweite Proliferation des Ausstellungswesens in Form von Biennalen und anderen Großereignissen geriet dabei als Motor wie als Folge dieser Tendenzen in den Fokus der Forschung. Die hierarchische Konstellation

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2–2021, pp. 181–186

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.2.82015>

zwischen einem maßgeblichen Zentrum und einer diesem bestenfalls zu-, gegebenenfalls sogar (zeitlich wie hierarchisch) nachgeordneten Peripherie blieb in diesen Ansätzen indes *grosso modo* intakt.

Mit *Heritage and Debt. Art in Globalization* soll diese Perspektive entschieden erweitert, vordergründig sogar aufgehoben werden. David Joselit legt eine Theorie und Genealogie der zeitgenössischen Kunst vor, die den Aspirationen und Folgen der Globalisierung nicht nur Rechnung zu tragen, sondern vollends auf ihnen zu basieren versuchen. Mehr noch verbindet der an der Harvard University lehrende Kunsthistoriker mit der globalisierten künstlerischen Produktion der Gegenwart, wie er gleich zu Beginn seiner umfangreichen Studie erklärt, das Potential, die kulturelle Enteignung des globalen Südens – wie sie in der europäischen Moderne etwa in den Manifestationen des „Primitivismus“ und „Exotismus“ oder aber in der Extraktion und Akkumulation anthropologischer und ethnologischer Artefakte im Zeichen von Imperialismus und Kolonialismus erfolgte – wieder gutzumachen. Bisher marginalisierte Wissensformen und Epistemologien würden durch die zeitgenössische Kunst neu bewertet. In ihren verschiedenen ästhetischen Strömungen und avantgardistischen Ausprägungen hatte die Kunst der Moderne noch einen radikalen Bruch mit der Tradition postuliert – und mit den eigenen Verfahren und Ideen selbst dann den Anspruch einer Universalität verbunden, wenn diese sich *de facto* nicht-westlichen Idiomen (beispielsweise indigener Kulturen) verdankten, die als vormodern galten beziehungsweise abgewertet wurden. Demgegenüber reaktiviere die globalisierte Gegenwartskunst, so der Autor, spätestens seit den 1980er Jahren kulturelles Erbe („heritage“) als Ressource: Erst der aneignende Bezug auf dieses Erbe habe es erlaubt, die westliche Moderne ihrerseits als partikuläre Tradition erkennbar werden zu lassen. Die vermeintlich ruhenden (und daher für die Gegenwart angeblich irrelevanten) Traditionen des globalen Südens könnten sodann zum Schlüssel einer diversifizierten und dynamischen Erfahrung von Zeitgenossenschaft avancieren.

Wiederholt konzidiert Joselit, dass es unter den nach 1989 herrschenden Bedingungen einer Globalisierung der Märkte und touristischen Destinationen nicht zuletzt die jeweilige lokalspezifische, vorgeblich authentische Tradition ist, welche (insbesondere in autoritär-populistischen Agenden) politisch propagiert und (unter der Ägide eines neoliberalen Kapitalismus) ökonomisch verwertet wird. Trotzdem stellt die zeitgenössische Kunst für ihn einen der prominenten Bereiche dar, in denen Forderungen nach „cognitive justice“ (gemäß des Begriffs des portugiesischen Soziologen Boaventura de Sousa Santos) ausgehandelt würden. Das heißt, dass in der Produktion und Erfahrung der Gegenwartskunst die Verhältnisse zwischen unterschiedlichen Bildern oder Objekten und den mit ihnen verbundenen Geschichten, Erkenntnisweisen und Ontologien rekaliбриert werden könnten. Diesem strategischen, in erster Linie progressiven Gebrauch eines vielstimmigen kulturellen Erbes in der postkolonialen, post-sowjetischen Ära nähert Joselit sich dabei in Form von Analysen dessen, was er übergreifend als „curatorial episteme“ bezeichnet: Gemeint ist damit das Prinzip der Auswahl, Aneignung,

Aggregation und Anordnung, welches ästhetische Praxisformen nach der Moderne (in Architektur, Design, Mode etc.) insgesamt organisiere und insbesondere die Produktion und Dissemination zeitgenössischer Kunst präge. Indem die Aktivierung kulturellen Erbes mit Aneignungsverfahren in globalem Maßstab argumentativ eingeführt werden, wird von Joselit implizit auch eine Differenz zwischen postmoderner und zeitgenössischer Kunst formuliert. Erstere muss so als Teil eines partikular westlichen Diskurses gelten und historisiert werden.

Mit programmatischer Absicht und politischem Engagement stellt *Heritage and Debt* das Fach Kunstgeschichte vor die komplexe Aufgabe, die kulturellen Effekte der Globalisierung in der Auseinandersetzung mit den Registern und Regionen der Kunst in den letzten vier Dekaden konsequent zu be- oder überdenken. Kritische Methoden und historiografische Modelle stehen in diesem Buch auf dem Prüfstand. In insgesamt fünf Teilen beleuchtet Joselit die Geschichte einer Globalisierung der Kunst als Zusammenbruch westlich-modernistischer Hierarchien von Hochkunst, Massenkultur und indigenen Ausdrucksformen (Kapitel 1). Sein Buch bietet eine Definition zeitgenössischer Kunst vor dem Hintergrund dreier distinkter Genealogien an (Kapitel 2); es diskutiert die Ausweitung und Neudefinition der Paradigmen von Readymade und Pastiche in der globalen Gegenwartskunst und deren Möglichkeiten einer Visualisierung (von Forderungen nach) kognitiver Gerechtigkeit (Kapitel 3); es verortet die kuratierten Kulturen der weltweiten Museumsgründungen in der Spannung von Dekolonialisierung und Neoliberalismus (Kapitel 4). Abschließend legt der Autor den Fokus auf künstlerische Auseinandersetzungen mit Archiven unterschiedlicher Provenienz, im Zuge derer nicht nur die Repräsentation von Geschichte reflektiert und neu gerahmt, sondern auch die (zunehmend algorithmisch verfassten) Profile zeitgenössischer Subjektivität herausgefordert werden könnten (Kapitel 5). Während die beiden letzten Sektionen als Fallstudien zu Museen (wie der *National Gallery Singapore*, dem *M+ Museum Hong Kong* und dem *Louvre Abu Dhabi*) und Einzelwerken (von Künstler/innen wie Santu Mofokeng, Zanele Muholi, Sammy Baloji, Ai Weiwei, Hito Steyerl, Walid Raad, Yto Barrada, und Akram Zaatri) angelegt sind, weisen die beiden ersten, ohne deshalb beispielsfrei zu sein, einen betont systematischen Charakter auf. Sie sollen im Folgenden daher im Zentrum meiner Rezension stehen. Damit verbunden muss nicht zuletzt kritisch festgestellt werden, dass *Heritage and Debt* von einem starken Ungleichgewicht zwischen einem ambitionierten theoretischen Entwurf und einem allzu cursorisch Umgang mit den konkreten Manifestationen der globalisierten Gegenwartskunst geprägt ist. Anders gesagt bleibt der von Joselit abgesteckte Analyserahmen trotz (oder gerade wegen) der Überfülle an skizzenhaften Beschreibungen und kondensierenden Lektüren von Werken auffällig unausgefüllt.

Seine grundlegende Definition der Gegenwartskunst bereitet Joselit zunächst durch die Diagnose und Diskussion einer „Deregulierung“ scheinbar festgefügtter ästhetischer Ordnungen nach 1989 vor. Dabei unternimmt der Autor, wie bereits angedeutet, insofern

einen Perspektivenwechsel, als er konstatiert, dass die Debatten um die Entgrenzung und Erweiterung künstlerischer Praxisformen jenseits der *doxa* von Medienspezifik ab den 1960er Jahren (das heißt die von Adorno als „Verfransung“ der Künste und von Michael Fried als „Theatralität“ bezeichneten Phänomene) ausschließlich innerhalb der westlichen Formation des Modernismus beziehungsweise der Postmoderne Geltung haben. Aus einer das Geschehen in Europa (und in den USA) – gemäß der Formel des postkolonialen Historikers Dipesh Chakrabarty – „provinzialisierenden“ Warte gelte es aber, die im globalen Maßstab zunehmend auftretenden Übergänge zwischen den vormals mehr oder weniger eindeutig kulturell und geographisch lokalisierten Idiomen modernistisch/postmodern (in der so genannten 1. Welt), realistisch/massenkulturell (in der 2.) und populär/indigen (in der 3.) in den Blick zu nehmen. In diesem Sinne bietet das Auftaktkapitel unter dem Titel „Heritage and Debt“ zunächst kaum mehr als kursorische Nachweise einer solchen Auflösung der Hierarchien zwischen diesen „Weltidiomen“, welche der zeitgenössischen Kunst (und ihre das kulturelle Erbe aneignenden oder Inhalte aggregierenden Verfahren) laut Joselit den Grund bereitet haben: Zu Joselits Beispielen zählen etwa die Gleichwertigkeit von britischer Land Art (Richard Longs *Red Earth Circle*) und der bildnerischen Praxis australischer Ureinwohner\*innen (*Yam Dreaming* der Yuedndumu Community, beide 1989), wie sie in der berühmten Ausstellung „Magiciens de la Terre“ in Paris 1989 transhistorisch postuliert wurde; besprochen wird die Moskauer *Sotheby's*-Auktion russischer beziehungsweise sowjetischer Kunst, in der die bis dato offiziell marginalisierte zeitgenössische Kunst der UdSSR einzig deshalb mit dem seit den 1930er Jahren unterdrückten Erbe der konstruktivistisch-suprematistischen Avantgarden kurzgeschlossen wurde, um erstere global zu vermarkten; auch verweist der Autor auf Wang Guangyis Serie *Great Castigation* (bzw. *Criticism*) (1990–2007), in welcher der chinesische Künstler in großformatigen Gemälden Propaganda-Motive der maoistischen Kulturrevolution mit den zunehmend allgegenwärtigen Logos westlicher Konzerne (wie zum Beispiel *Coca-Cola*) fusionierte. Diese Aufzählung mag verdeutlichen, wie breit gestreut die Gegenstände von Joselits Argumentation erscheinen und wie wenig er sie über eine Exemplifizierung seiner übergeordneten Thesen hinaus vertiefend behandelt. In all diesen Beispielen kommen laut Joselit nämlich geopolitisch spezifische Modalitäten der Aneignung zum Tragen, in denen Relationen zwischen diversen Beständen kulturellen Erbes in einer Form von „Pastiche“ gestiftet wurden. Unter Maßgabe dieses für das Buch insgesamt zentralen, in den letzten Jahrzehnten (bei Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh u.a.) schon oft bemühten Konzepts komme es nach 1989 zu neuen horizontalen Verhältnisbestimmungen. Divergente Geschichten und Temporalitäten seien miteinander verbunden oder sogar versöhnt worden.

Diesen Vorgang der zeitgleichen Zusammenkunft unterschiedlicher visueller Codes bezeichnet der Autor (wohl vor dem aktuellen Hintergrund technologischer Protokolle und Prozesse des Datenabgleichs) als „synchronization“ (Synchronisierung oder Synchronisation). In Anbetracht solcher Synchronisierungen müsse die

Kunstgeschichte mit Vorstellungen westlicher Hegemonie brechen beziehungsweise die Relevanz des Erbes im globalen Süden in der Analyse des Zusammenspiels von (Gegen-)Aneignungsformen anerkennen. „Synchronization“ (statt bloßer Synthese) stellt mithin den Schlüsselbegriff von David Joselits Theorie der globalisierten Gegenwartskunst dar. Denn wie er im zweiten Kapitel seiner Studie ausführt resultiert die Kunst, wie sie heute auf dem gesamten Planeten produziert, gesehen, ausgestellt, vermittelt und gehandelt wird, daraus, dass postkolonialer Modernismus, sozialistischer Realismus und Untergrund-Praktiken zeitgleich und überall neben und gemeinsam mit dem westlichen (Post-)Modernismus auftauchen. Die Kunst in Europa und den USA sei bis zum Konzeptualismus einem Programm formaler oder strategischer Innovation verpflichtet gewesen, das kulturelles Erbe zu negieren suchte. Im Zuge einer genealogischen Untersuchung der drei nicht-westlichen ästhetischen Kombinationen von Tradition und Modernität aber wird in *Heritage and Debt* erprobt, was es hieße, zeitgenössische Kunst als dynamische Zone von Kontakt, Austausch und Verhandlung zu bestimmen, als ein Medium, in dem der Reichtum und die Diversität der Globalität moderner Kunst entgegen etablierte kunsthistorische Hierarchien sichtbar würden. Zwangsläufig kann und will Joselit weder einen anderen Kanon noch ein verbindliches Narrativ für die Kunstgeschichte der letzten vier Dekaden durchsetzen. Und so widmet sich das fragliche Kapitel mit der Überschrift „Synchronization“ denn auch einer aufmerksamen und weitgefächerten, indes leider nicht umfassenden Auseinandersetzung mit Texten und Kunstwerken aus Afrika, Asien, Osteuropa und Lateinamerika. Deren Disparität kann in dem Buch einzig durch den skizzierten systematischen Rahmen der Argumentation überbrückt werden. Entsprechend des zugrunde gelegten Schematismus enthält dieser zweite Teil eher vereinzelt wirkende Beobachtungen etwa zum Pastiche von indigenen Gestaltungsprinzipien des Uli und dem formalen Lexikon der westlichen Abstraktion im Werk des nigerianischen Künstlers Uche Okeke sowie der Verwendung der Struktur von *Kente*-Stoffen und Flaschenverschlüssen im Werk El Antasuis; zur Standardisierung und massenhaften Verbreitung von Ikonen des Vorsitzenden Mao nach der Kulturrevolution (zum Beispiel in Liu Chunchuas berühmten Bildnis *Vorsitzender Mao auf dem Weg nach Anyuan* von 1967) und zur Aneignung dieses Erbes in der chinesischen Gegenwartskunst (etwa bei Xu Bing) nach 1985. Auch zu den klandestinen Performances wie sie sowohl unter den Bedingungen der Sowjetunion der 1970er Jahren (beispielsweise bei Andrei Monastyrski und der Gruppe „Kollektive Aktionen“) als auch in lateinamerikanischen Militärdiktaturen, etwa in Pinochets Chile, realisiert worden sind (wie Lotty Rosenfelds Arbeit *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979) finden sich Ausführungen im Buch. Doch auch in diesen Passagen bleibt das Buch durchgängig einem panoptischen Zugang verpflichtet anstatt Einzelanalysen zu unternehmen, mit denen die Theoriebildung am Material plausibilisiert würde.

Mit seiner ausführlich hergeleiteten und überzeugend begründeten These, dass zeitgenössische Kunst als jene globalisierte Form visueller Produktion verstanden werden muss, in der sich geopolitische

Hierarchien und ästhetische Wertbesetzungen dereguliert und diverse Ausprägungen kulturellen Erbes synchronisiert finden, gibt David Joselit einen wichtigen theoretisch-historiografischen Impuls, den die weitere Forschung in diesem Feld sicherlich aufgreifen wird. Weniger überzeugend an *Heritage and Debt* ist der tendenziell amalgamierende Zugriff auf die bereits vorhandene Literatur zur nicht-westlichen Kunstentwicklung, die mitunter allzu knapp ausfallenden formalen und historischen Analysen einzelner Werke und Praktiken sowie die an vielen Stellen ausbleibende Auseinandersetzung mit der Genese und Reichweite von in der Studie virulenten Begriffen und Konzepten. Trotzdem geben die methodisch-systematischen Vorschläge des Buches entscheidende Anstöße dafür, die zeitgenössische Kunstgeschichte jenseits der ausgetretenen Pfade von fortwährender Entgrenzung und Erweiterung und mit dem Eingeständnis der Partikularität der eigenen Perspektive anders zu schreiben.