

2 Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst

Das methodologische Desiderat der Globalen Kunstgeschichte und die von Dipesh Chakrabarty (2000) postulierte Theoretisierung nichteurozentrischer Phänomene waren ausschlaggebend für meine Entscheidung, die Transformation der zeitgenössischen Kunstwelt mit der Grounded Theory nach Strauss & Corbin (1996) zu untersuchen. Mit der Verortung der Forschungsarbeit in der qualitativen Sozialforschung können Veränderungen von Lebens- und Arbeitswelten aus Sicht der handelnden Akteur*innen besonders gut gefasst werden. Subjektive Sichtweisen stehen im Mittelpunkt und ergeben Datenquellen, die interpretiert werden. Der offene, theorieentdeckende Forschungsstil der Grounded Theory, die ich als Methode der Datenerhebung und -auswertung verwende, erlaubt, mit geringen theoretischen Vorannahmen ins Feld zu gehen und aus den gesammelten Daten Muster des Denkens und Handelns von Kunstakteur*innen zu erarbeiten, die mit der Rückbindung an theoretische Konzepte Aussagen über die Transformation der Kunstwelt in Indien zulassen. Als qualitativer Untersuchungsstil, der die Interaktionen zwischen Akteur*innen und struktureller, kultureller und gesellschaftlicher Veränderungsprozesse herauszuarbeiten vermag, ist die Grounded Theory die geeignete Untersuchungsstrategie, um eine explorative, deskriptive Grundlagenforschung wie die vorliegende zu erstellen.

Das Kapitel ist in vier Unterkapitel gegliedert. Zunächst erfolgt die Darstellung (2.1) der Grounded-Theory-Methode. Anschließend führe ich in deren praktische Umsetzung ein (2.2), was die Datenerhebung und den -korpus umfasst. Im darauffolgenden Teil stelle ich die Methoden der Datenauswertung dar und gehe auf deren Darstellung (2.3) ein. Abschließend reflektiere ich meine Rolle als forschende Insiderin in den Kunstwelten in Mumbai, Delhi und Kochi (2.4).

2.1 Grounded Theory und akteur*innenzentrierte Praktiken

Gerade bei den zunehmenden Vernetzungen, Verflechtungen und Interaktionen, die sich im Kunstfeld zwischen dem Globalen Süden und dem Globalen Norden durch die Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse etablieren, ist es notwendig, für die Empirie, die sich an diesen neuen Schnittstellen ereignet, offen zu bleiben (vgl. Lachenmann 2010). Lachenmann fragt, wie eine „empirische Fundierung der Globalisierungstheorien vorgenommen werden kann“ (2010: 5). Die Grounded Theory ist dafür der geeignete Ansatz, sowohl als Untersuchungsform als auch als Erhebungs- und Auswertungsmethode für meine Daten. Mit ihr können Erfahrungs- und Verhandlungsräume nicht nur *grounded* (Burawoy 2000: 337), d. h. von „unten“ aus der Akteur*innenperspektive, erforscht werden. Sie sensibilisiert auch für Machtstrukturen und erfasst deren Veränderungen und die Reaktion ausgewählter Kunstakteur*innen auf diese Veränderungen.

Die Grounded Theory als Forschungsstil für die Untersuchung der Transformation des Kunstfelds in Indien kann zu einer Substantive Theory (Theorien geringer Reichweite) führen und sich zu einer allgemeineren Theorie auswaschen bzw. für sie konstitutiv sein (Dilger 2000). Im Laufe der Forschungszeit sind theoretische Ansätze entstanden, die erste Erklärungsmuster zu Lokalisierungsprozessen kultureller Konsekrationsmacht im Kunstfeld in Mumbai, Delhi und Kochi zu bilden. Der theoretische Rahmen der Arbeit, die Bourdieusche Kunstfeldtheorie, kann als Theorie großer Reichweite (*Grand Theory* nach Mills 1959) nicht nur um empirische Ergebnisse zum Kunstfeld in Indien bereichern, sondern die Kunstfeldtheorie auf der Makroebene durch die Institutionalisierung der Bildung kultureller und symbolischer Kapitalien (Makro-Kapital nach Buchholz 2017) partiell erweitern. Die Annäherung an eine Theorie geringer Reichweite zu Lokalisierungsprozessen im urbanen Indien anhand der Kunstweltentwicklung in Indien und die partielle Erweiterung der Kunstfeldtheorie um ein Fallbeispiel eines nicht-westlichen *Emerging Art Markets* zeigt die vorliegende Arbeit anhand der neuen Dynamik, die sich in den Begegnungsräumen zwischen den lokalen und globalen Kunstfeldern offenbart. Dabei darf die Generalisierung, die die Grounded-Theory-Methode postuliert, nicht als statistische Repräsentativität gelten, sondern muss mit Brüsemeister (vgl. 2008: 153) als theoretische Plausibilität zum Begreifen eines soziokulturellen Phänomens verstanden werden. Grounded Theory ist ein Forschungsstil, um Theorien zu entwickeln, die auf Daten gründen. Die Verwendung dieses Forschungsstils ist aufgrund folgender drei Kriterien für meine Untersuchung geeignet:

- 1 Das Potenzial, das die Grounded Theory für die Beantwortung meiner Forschungsfragen bietet, ist in ihrem Entstehungshintergrund begründet: Strauss und Glaser waren überzeugt, dass empirische Forschung darauf abzielen sollte, Theorie aus dem Gegenstand, also „von unten“, zu generieren

2.1 Grounded Theory und akteur*innenzentrierte Praktiken

- und nicht eine *Grand Theory* (Mills 1959) von oben herab auf einen Gegenstand zu entfalten (vgl. Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 192). Die Grounded Theory zielt demnach darauf ab, „mit engem Bezug zur empirischen Basis in einem komplexen iterativen Prozess theoretische Konzepte zu erarbeiten, die einen Erklärungswert für den jeweiligen Forschungsgegenstand und die ihn konstituierenden Bedingungen aufweisen“ (Hülst 2010: 2).
- 2 Die Grounded Theory eignet sich besonders für eine explorative Grundlagenforschung wie die hier vorliegende. Mit der Analyse der Transformation der Kunstwelt in Indien nähert sie sich an eine Theorie zu Lokalisierungsprozessen des Phänomens „globales Kunstfeld“. Da es sich hierbei keineswegs um ein statisches Modell untersuchter Wirklichkeit handelt, muss die intendierte Theoretisierung von Lokalisierungsprozessen als Arbeitsprozess gesehen werden. Auch die mit meiner Forschung erzielte Annäherung an eine Theorie der Lokalisierung der globalen Kunstwelt muss als subjektiv geprägte Konstruktion gesehen werden, die aus der Wechselbeziehung zwischen der*dem Forscher*in und dem Forschungsgegenstand entstanden ist (vgl. Legewie 2006: 6).
 - 3 Dem Verständnis von Realität, auf dem die Grounded Theory basiert, liegt die Philosophie des Pragmatismus (Strübing 2004) zugrunde, die, anders als der kritische Rationalismus, besagt, dass „Realität nicht einfach als außerhalb der Erkenntnis (,out there‘) als vorgegeben angesehen [wird]“ (Legewie 2006: 14). Realität entsteht also durch die Auseinandersetzung mit dem, was uns umgibt. Das bedeutet für Forschungsprozesse, dass „wir es (...) nicht mit einer vorgegebenen Realität zu tun [haben], sondern es existiert eine Vielzahl von möglichen Perspektiven auf eine sich ständig wandelnde, d. h. multiperspektive und prozessuale Realität“ (ebd.).

Die Vernetzungen, die durch die Mobilität der Akteur*innen seit der ökonomischen Liberalisierung in Indien entstanden sind, konstituieren neue soziale Räume im globalen Kunstfeld, die mittels des Grounded-Theory-Ansatzes hinsichtlich neuer Machtstrukturen, Wissensbestände und Interaktionen anhand akteur*innenzentrierter Wahrnehmungen und Praktiken ausgelotet werden können. Damit werden gemäß der Grounded Theory zum einen die „Wandelbarkeit sozialer Phänomene“ betont (Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 199). Für diese Forschung bedeutet dies den Glauben an und die Beobachtung der Veränderbarkeit von Machtstrukturen und damit einhergehender Lokalisierungsprozesse im globalen Kunstfeld. Zudem kommen durch die Anwendung des Grounded-Theory-Ansatzes

Akteure in einer prozesshaften Perspektive in den Blick: Mit in die Betrachtung einbezogen werden die Bedingungen, unter denen sie handeln, die Optionen,

2 Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst

die sich ihnen eröffnen (oder die ausgeblendet bleiben), die Entscheidungen, die sie unter diesen Bedingungen treffen und die Konsequenzen, die aus diesen Entscheidungen resultieren (Wohlrab-Sahar & Przyborski 2014: 199).

Da Kunstakteur*innen mit ihren Praktiken ihre soziale Realität konstituieren, und durch ihre Mobilität sowohl andere Kulturräume und Orte der zeitgenössischen Kunst besuchen können, sind sie meines Erachtens diejenigen, die direkt mit der Globalisierung als Metaprozess interagieren. In ihren Praktiken existiert „das Lokale“ und „das Globale“ nebeneinander und werden sogar durch ihre Verknüpfung jeweils konstituiert. Mit dem gewählten Zuschnitt der akteur*innen-zentrierten Praktiken fokussiere ich einen kaum betrachteten aktuellen Lokalisierungsprozess, der kulturelle Globalisierung in der Kunstwelt von Mumbai, Delhi und Kochi aus Sicht derjenigen rekonstruiert, die sie maßgeblich seit Mitte der 1990er Jahre mitgestaltet haben, und die seit 2000 in Form einer Neustrukturierung der Kunstwelt sichtbar wird.

Der Grounded-Theory-Ansatz ist nicht nur Nachdenken über und Erforschen sozialer Wirklichkeit – beides sind Aspekte, die den Erkenntnisgewinn für das globale und das zeitgenössische Kunstfeld in Indien kennzeichnen –, sondern auch eine Untersuchungsform, um theoretische Erkenntnisse aus Empirie zu gewinnen:

Die „rohen“ empirischen Daten werden schrittweise in eine in den Daten begründete Theorie überführt. Am Anfang der Forschung steht ein Untersuchungsbereich (und keine Hypothese bzw. Theorie). Was in diesem relevant ist, wird sich im Forschungsprozess herausstellen und wird nicht schon im Vorhinein postuliert bzw. implizit durch Festlegung auf eine Hypothese bestimmt. (Dilger 2000: 3)

Der von Dilger nach Strauss & Corbin (1996) pointiert zusammengefasste Forschungsstil entspricht der Konzeption und dem Untersuchungsverlauf der vorliegenden Forschungsarbeit. Während des gesamten Forschungsprozesses, in dem immer wieder Daten erhoben und ausgewertet werden, werden in kleinen Schritten und nichtlinear aus der Empirie immer wieder Hypothesen gebildet, verifiziert und falsifiziert, was den Arbeitsprozess als fluide kennzeichnet. So begann der Forschungsprozess zum Wandel der zeitgenössischen Kunstwelt aus Indien in den Kunstzentren Berlin, London und Dubai, und verlagerte sich mit der Konkretisierung „Kunstfeld“ zunächst auf die Städte Mumbai und Delhi als neue Orte der globalen zeitgenössischen Kunst in Indien. Erst im späteren Verlauf des Forschungsprozesses, um 2015, kam Kochi als dritter Ort hinzu, anhand dessen ich Aussagen über die Kunstwelt in Indien traf: Die KMB in Kochi, die zu Beginn meiner Forschungen zunächst nur eine Idee in den Köpfen ihrer Gründer Bose Krishnamachari und Riyas Komu war, entwickelte sich zu einem

konstitutiven Ereignis der Kunstwelt in Indien. Die KMB ist heute – wie noch gezeigt werden wird – ein so wichtiges Kunstereignis, dass es die Diskursbildung zu Biennalen im globalen Kunstfeld maßgeblich beeinflusst. Durch den offenen und zirkulären Forschungsprozess des Grounded-Theory-Ansatzes wurde die Biennale Teil einer neuen Handlungslogik im Feld, die sich an Bourdieus Feldtheorie und Kapitallehre rückbinden lässt.

2.2 Datenerhebung und Datenkorpus

Das Erkenntnisinteresse zu Beginn meiner Forschung bestand zunächst darin, zu erfassen, wie die Kunstakteur*innen in ihren Tätigkeiten als Galerist*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen, Künstler*innen und Sammler*innen die Veränderungen ihres Arbeitskontextes „Kunstwelt“ wahrnahmen und darauf reagierten. In meinen Interviews und informellen Gesprächen mit Akteur*innen thematisierte ich Globalisierung, wirtschaftliche Liberalisierung und Mediatisierung in Bezug auf die Kunstwelt in Indien um herauszufinden, ob die Akteur*innen sie als prägende Kraft ihrer Arbeitswelt sahen. Über diese Themen versuchte ich herauszufinden, was an dem wiederholten Vorwurf, „die Inder“ seien lediglich Produkt des Hypes um zeitgenössische Kunst aus den BRICS-Staaten, wahr sein könnte. Als ehemalige Mitarbeiterin von Bodhi Art erkannte ich sowohl einen überhitzten internationalen Kunstmarkt als auch eine lokale Kunstszenen in Indien, die sich als Reaktion auf die neue Interaktion mit Akteur*innen des globalen Kunstfelds entwickelte. Die Verzahnung dieser beiden Phänomene sichtbar zu machen und die Zusammenhänge zu verstehen war eines der wichtigsten Ziele meiner Interviews, Gespräche und der teilnehmenden Beobachtung. Um die Untersuchung thematisch einzugrenzen und bearbeitbar zu halten, klammerte ich die Kunstproduktion, also die Ausbildung von Künstler*innen, und die Kunstrezeption, d. h. die ästhetische Betrachtung von Kunstwerken, aus und fokussierte insbesondere auf die Praktiken der Kunstvermittlung zwischen 2000 und 2018, die ich über die Perspektive des Kunstmarkts thematisch nochmals verengte.

2.2.1 Teilnehmende Beobachtung

Die qualitative Methode der teilnehmenden Beobachtung war die wichtigste Methode für meine Datenerhebung. Sie zeichnet sich als Interaktion zwischen Forscher*in und Forschungsfeld aus und ist sehr geeignet, um erste Antworten auf die Frage „Was ist hier eigentlich los?“ (Goffmann 1977:16) zu erhalten. Bei der teilnehmenden Beobachtung gewinnen Forschende Daten, indem sie in

einen bestimmten gesellschaftlichen Teilbereich eintauchen und mit dem Forschungsfeld interagieren, um darüber Informationen zu sammeln und Wissen anzuhäufen (vgl. Flick 1995). Dabei ist besondere Sensibilität beim Bewegen im und außerhalb des Feldes geboten, um Neuem und Unerwartetem aufmerksam und offen zu begegnen. Wie bei der Grounded Theory verlangt auch die teilnehmende Beobachtung ein gewisses Maß an theoretischer Sensibilität gegenüber dem Forschungsgegenstand, um zu erkennen, „was in den Daten wichtig ist und dem einen Sinn zu geben“ (Strauss & Corbin 1996: 30).

Im Jahr 2010 reiste ich zum ersten mehrmonatigen Forschungsaufenthalt nach Mumbai und Delhi. Ich schließe mich der Kunstszene beider Städte an. Der Zutritt zum und das Bewegen im Feld verläuft ohne Hürden, da mich die Kunstakteur*innen wegen meiner Tätigkeit bei Bodhi Art als vertraute Kunstexpertin anerkennen. Zusammen mit den für meine Interviews ausgewählten Kunstakteur*innen nehme ich im Laufe meiner Forschungszeit an Ausstellungseröffnungen, Symposien und Ereignissen in Museen, Galerien und Kulturinstitutionen und Universitäten teil. In den Jahren 2011, 2014, 2015, 2017 und 2018 besuche ich die IAF und 2015 die KMB. Rückblickend stelle ich fest, wie wertvoll es war, mit vielen der Akteur*innen oft ausführlich über die Veränderungen des Kunstfelds in Indien gesprochen zu haben, sie seit 2010 immer wieder zu unterschiedlichen Kunstereignissen an verschiedenen Kunstorten getroffen zu haben und ihre Entwicklung über knapp zehn Jahre hinweg beobachten zu können. Im Kunstfeld, in dem es unüblich ist, offen über Verkaufszahlen zu sprechen und in dem undurchsichtige Logiken und intransparente Praktiken bei der Wertzuschreibung und dem Verkauf von Kunst zirkulieren (Beckert & Rössel 2004), ist solch ein Vertrauen Grundvoraussetzung, um tatsächlich zielgerichtet „Hinsehen“ (Kohl 2000: 111) zu können.

Beobachtungen, die ich in Berlin, Mumbai und Delhi bei Bodhi Art machte, oder die Ergebnisse meiner persönlichen Gespräche auf der IAF oder der KMB über die Transformation der Kunstwelt in Indien zeichnete ich als Gedächtnisprotokolle entweder gleich oder kurze Zeit später im Feldtagebuch auf. Dabei konnte ich insbesondere Handlungsroutinen und Interaktionsmuster bei den Praktiken der Kunstvermittlung erfassen. Im Laufe des mehrjährigen Erhebungsprozesses stellte ich fest, wie sehr die teilnehmende Beobachtung

eine Gratwanderung zwischen Nähe und Distanz [ist], zu der es gehört, die Perspektiven der Untersuchungspersonen übernehmen zu können, aber gleichzeitig als „Zeuge“ der Situation Distanz zu wahren. Ohne Nähe wird man von der Situation wenig verstehen, ohne Distanz wird man nicht in der Lage sein, sie sozialwissenschaftlich zu reflektieren. (Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 46)

Dies war zunächst eine Herausforderung, denn ich musste immer wieder prüfen, inwieweit ich durch meine Tätigkeit bei Bodhi Art eine allzu vertraute und

marktorientierte Sicht auf die zeitgenössische Kunstszene hatte – ein Phänomen, das in der Ethnologie als „going native“ (Girtler 2001) bezeichnet und problematisiert wird. Mit der Grounded Theory hatte ich eine weitestgehend offene und gegenstandsbestimmte Perspektive gewählt, mit der es jedoch relativ rasch klar wurde, wie relevant die Perspektive des Kunstmarkts für die Analyse der Transformation des Kunstfelds in Indien ist: Nach dem Kodieren und ständigem Vergleichen und Rückbinden von Daten und Konzepten kristallisierten sich die Organisationen des primären und sekundären Kunstmarkt als geeignetster Zugang und argumentativer Ausgangspunkt heraus, um Transformationsprozesse des Kunstfelds in Indien zu rekonstruieren und zu verstehen.

Obwohl die Gleichzeitigkeit von Beobachten und Beschreiben eine Herausforderung bei der Anwendung der teilnehmenden Beobachtung ist, die Challinor (2012) „estranged intimacy“ nennt, konnte ich nach einiger Zeit den Prozess des „hanging out“ (Reddy 2009: 97) bei Kunstereignissen wie der Biennale oder der Messe so gestalten, dass ich mich im Umgang mit den Akteur*innen, im Kunstfeld mit seinen speziellen Ereignissen und Ritualen sowie im stichpunktartigen Aufzeichnen meiner Gedächtnisprotokolle sicher fühlte. Besonders mit der teilnehmenden Beobachtung bei der indischen Galerie Isa, die zeitgenössische Kunst in Mumbai präsentiert, erhielt ich bei feldkonstituierenden Kunstereignissen oder -institutionen wie beispielsweise einer Kunstmesse im In- und Ausland Zugang zu nichtsprachlichem Wissen bzw. Textwissen von Kunstakteur*innen, die die Kunstszene in Indien vertreten. Denn die teilnehmende Beobachtung bietet im Gegensatz zu anderen nicht ethnografischen Methoden die Möglichkeit, an verkörpertes und impliziertes Wissen (Berger & Luckmann 2012) zu gelangen, das sprachlich nicht hätte erfasst werden können und das für die Erfassung von Lokalisierungsprozessen jedoch wichtig ist.

Die Diskrepanz zwischen der Adaption einer westlich geprägten Art der Kunstkultur und der Konstitution einer eigenen Kunstkultur war insbesondere an den Orten neuer Kunstereignisse wie der IAF in Delhi und KMB in Kochi zu beobachten. Auch wenn der Wunsch nach einer eigenen Kunstkultur in den Interviews direkt kommuniziert wurde, so tritt er jedoch vor allem auch in den Handlungen der Akteur*innen innerhalb ihrer neuen translokalen Arenen auf. Das zielgerichtete Hinsehen bei Präsentation und Verkauf zeitgenössischer internationaler Kunst in Mumbai war insbesondere bei den neuen Kunstereignissen eine wichtige und fruchtbare Art der Erhebung nichtsprachlicher, inkorporierter Wissensdaten. Dennoch ist es allein mit der teilnehmenden Beobachtung nicht möglich, nicht alle Themen des Feldes zu entdecken. Um weitere Themengebiete als Daten zu erheben und sie miteinander zu vergleichen kombinierte ich die teilnehmende Beobachtung mit qualitativen Interviews und Gesprächen und einer Dokumentenanalyse.

2.2.2 Gespräche und Interviews

Um weiteres Wissen zur Transformation von Kunstwelt zu Kunstfeld zu generieren, führte ich von 2010 bis 2018 32 informelle Gespräche, Hintergrundgespräche und semistrukturierte Interviews mit ausgewählten Personen. Zu den informellen Gesprächen zähle ich solche, die zufällig und seitens des Fragenden unstrukturiert stattfinden. Das dabei generierte Wissen ist aktiv von den Befragten freigelegt worden. Im Gegensatz zur teilnehmenden Beobachtung bewirken Expert*inneninterviews als Form qualitativer Interviews primär Zugänge zu spezifischen Wissensvorräten von Akteur*innen. Für die vorliegende Untersuchung sind Expert*innen Kunstschaffende, d. h. Kunstvermittler*innen, Künstler*innen, Sammler*innen, Kritiker*innen, die in Indien Kunst produzieren, sie vermitteln und rezipieren. Die Auswahl meiner Gesprächspartner*innen folgte entlang des theoretischen *Samplings* (Glaser & Strauss 2005) und bedeutet keine theoretische Vorauswahl vor Untersuchungsbeginn. Vielmehr wählte ich meine Gesprächspartner*innen im Prozess der Datenerhebung und -auswertung aus (vgl. Flick 2007). Damit befand ich mich im zirkulären Prozess der qualitativen Forschung, die durch die Abfolge von Datenerhebung, -auswertung und Theorieentwicklung charakterisiert ist.

Die Wahl von Expert*inneninterviews als Methode für die Erhebung meiner empirischen Daten begründe ich damit, dass ich die Wahrnehmungen und Praktiken derjenigen Akteur*innen erfassen und untersuchen wollte, die die Transformation des zeitgenössischen Kunstfelds beobachteten und maßgeblich bewirkten. Sie sind Träger*innen von Wissen über ein spezifisches Themengebiet. Drei Gründe für die Wahl von Expert*inneninterviews waren entscheidend: 1. die ausgewählten Akteur*innen waren Zeug*innen und Produzent*innen des Wandels; 2. sie verfügten über gute Reputation im Kunstfeld; 3. sie besaßen Expert*innenwissen, das Kontextwissen meines Untersuchungsfelds ist.

Anders als die teilnehmende Beobachtung, die ich zu Beginn meiner Untersuchung und später immer dann einsetzte, wenn es Neuerungen in der Kunstwelt gab, ist ein Expert*inneninterview zeitlich und ökonomisch weniger aufwendig und ermöglicht eine „konkurrenzlos dichte Datengewinnung“ (Bogner et al. 2014: 7). Meine Interviewpartner*innen halte ich für „Kristallisationspunkte praktischen Insiderwissens“ und interviewte sie „stellvertretend für eine Vielzahl zu befragender Akteure“ (Bogner et al. 2014: 7). Zu Expert*inneninterviews als Erhebungsmethode gibt es nur wenige methodische Grundlagen (vgl. Bogner et al. 2014: 10), doch seit einiger Zeit entwickelt sich eine Debatte, deren Teilnehmer*innen das Expert*inneninterview vom Stigma der reinen Informationsgewinnung befreien und den Fokus auf die Interaktion zwischen Interviewenden und Interviewten lenken will. Dadurch wird Datenproduktion durch Expert*inneninterviews als sozialer Prozess betrachtet (vgl. Bogner et al.

2014: 36). In dieser Debatte verorte ich mich mit meinen Interviews, da diese sich trotz des Frageleitfadens schnell zu vertrauten Konversationen entwickelten.

Ich halte es für sinnvoll, „den Begriff der Expertin nur für solche Personen zu verwenden, die – soziologisch gesprochen – über ein spezifisches Rollenwissen verfügen, solches zugeschrieben bekommen und diese besondere Kompetenz für sich selbst in Anspruch nehmen“ (Wohlrab-Sahar & Przyborski 2014: 119). Die befragten Akteur*innen verfügten jedoch nicht nur über ein spezifisches Rollenwissen bzw. spezialisiertes Wissen, sondern die Mehrzahl von ihnen hatte eine Gatekeeper-Funktion in der Kunstwelt in Indien. Diese besondere Rolle macht sie zu wichtigen Zeug*innen und Produzent*innen des Wandels der Kunstwelt in Indien. Wie Bogner et al. (2005) feststellen, verfügen Expert*innen über Deutungsmacht; sie gilt es im Datenerhebungsprozess zu berücksichtigen und zu reflektieren. Beiden Ebenen – das spezifische Rollenwissen und die Gatekeeper-Funktion der Akteur*innen – berücksichtigte ich bei der Fragetechnik und in der Darstellung der Datenanalyse. Zum einen erhob ich durch die Interviews „Betriebswissen“ (Meuser & Nagel 2005: 470) zu historischen und neuen Ereignissen und Kunst mittels gezielter Fragen nach organisationalen Abläufen oder Mechanismen in Netzwerken. Zum anderen konnte ich durch die Expert*inneninterviews Formen der „Inanspruchnahme, Behauptung und Zuweisung von Deutungsmacht“ (Wohlrab-Sahar & Przyborski 2014: 120), die die Expert*innen einnehmen (oder nicht), herausarbeiten und analysieren.

Kulturelle Globalisierung „von unten“ (Burawoy 2000: 337) kommt als dritte Ebene der Expert*inneninterviews hinzu. Denn in meinem Untersuchungsbereich fungiert Expert*innenwissen als Kontextwissen (Meuser & Nagel 2005). Das Kontextwissen, das die befragten Akteur*innen zur (Trans-)Lokalisierung des Kunstfelds in Indien preisgaben, trägt dazu bei, die Lokal-Global-Dichotomie aus einer praxeologischen und damit akteur*innenzentrierten Perspektive im Allgemeinen (kulturelle Globalisierung) und im Speziellen (Globalisierung der Kunstwelt in Indien) aufzubrechen, um sie mit den losen Enden des Translokalisierungsprozesses zu verflechten. Das Kontextwissen, das notwendig ist, um Strukturen und Handlungsmuster von Akteur*innen zu verstehen, die sich als Reaktion auf die kulturelle Globalisierung positionierten und damit das zeitgenössische Kunstfeld in Indien veränderten, konnte mittels der Expert*inneninterviews viel intensiver erhoben werden als mit der teilnehmenden Beobachtung.

Die 32 Expert*inneninterviews mit Kunstakteur*innen in Mumbai, Delhi, Kochi und London fanden zum Großteil in deren Arbeitskontexten über mehrere Stunden hinweg statt und wurden digital auf Tonband aufgezeichnet. Wir trafen uns in ihrer gewohnten Umgebung, um eine möglichst natürliche Atmosphäre mit wenig Brüchen zu schaffen, in Galerien und Ausstellungs- oder Büroräumen, in Restaurants und Cafés in Mumbai, Delhi und Kochi, also an vertrauten Orten, an denen die Akteur*innen täglich oder für einen begrenzten Zeitraum

arbeiteten oder sich gerne aufhielten. Einige Interviews führte ich bei den Interviewpartner*innen zu Hause, auf der IAF und der KMB durch. Die Länge der Interviews variierte zwischen 50 Minuten und vier Stunden; die Interviews ebenso wie die Gespräche wurden in englischer Sprache geführt.

Meine Fragen folgten einem semistrukturierten Leitfaden, den ich zuvor konzipiert hatte. Um flexibel auf die Gesprächssituationen reagieren zu können, achtete ich darauf, mich nicht zu sehr am Leitfaden zu orientieren. Die Fragen hatte ich im Kopf, erst am Ende des Gesprächs gliederte ich sie mit dem Leitfaden ab: Hatte ich Themenfelder vernachlässigt? Wenn dem so war, stellte ich die entsprechenden Fragen am Ende des Interviews.

Da ich im Zuge meines qualitativen und rekonstruktiven Forschungsansatzes daran interessiert war, wie Akteur*innen den Prozess der Transformation ihrer eigenen Lebens- und Arbeitswelt erlebten und welchen Sinn sie dieser Transformation gaben, wählte ich einen narrativen Einstieg in die semistrukturierten Leitfadeninterviews. Er teilte das Gespräch in zwei Teile. Basierend auf der Entwicklung des narrativen Interviews nach Schütze (1983) können durch das Erzählen selbsterlebter Prozesse die Orientierungsstrukturen des faktischen Handelns reproduziert werden (vgl. Wohlrab-Sahr & Przyborski 2014: 80). Das setzt voraus, dass es zwischen dem erzählten und dem gelebten Leben(-ausschnitt) Analogien gibt (Homologithese nach Schütze 1984). Der narrative Einstieg in das Expert*inneninterview ergibt eine interessante Kombination aus autobiografischen Erzählungen Handelnder und Beobachtender und deren Positionierung zur Globalisierung ihrer Lebens- und Arbeitswelt mit Expert*innenwissen zur Transformation des Kunstfelds in Indien. Damit wird der Stellung der Akteur*innen Rechnung getragen: Sie sind Beobachter*innen und Produzent*innen des Wandels.

Die Eingangsfrage des narrativen Interviewteils bestand in der Aufforderung der Befragten, sich vorzustellen und zu charakterisieren, welche Stellung sie im Untersuchungsfeld besitzen und wie sie dort hingekommen waren. Nachdem die Erzählung in Gang gekommen war, wurde sie so lange aufrechterhalten, bis sie von selbst versiegte. Die nächste Phase bestand aus gezieltem Nachfragen zum Erzählten. Dem folgte als zweiter Interviewteil die Eröffnung des Leitfadeninterviews (Themenfelder und Fragen siehe Anhang). Meine Fragen zielten darauf ab, zu drei großen Themen erste Informationen über Wahrnehmungen und Praktiken zu sammeln: 1. die Veränderung der zeitgenössischen Kunstwelt seit 1990; 2. das Verhältnis von Medien, Markt und zeitgenössischer Kunst in Indien; 3. die Funktion zeitgenössischer Kunst in der indischen Gesellschaft.

2.2.3 Datenkorpus

Der Datenkorpus für die vorliegende Arbeit wurde gemäß der Grounded Theory nicht anfangs festgelegt, er wurde im Prozess der Datenerhebung und -auswertung bestimmt und erweitert. Neben Feldtagebucheinträgen, Protokollen und Audioaufzeichnungen von Interviews und Gesprächen besteht er aus Dokumenten individueller und kollektiver Akteur*innen und Kunstorganisationen, Zeitschriften und Magazinen zur zeitgenössischen Kunst und Medienberichten über Kunstakteur*innen und -ereignisse (online und gedruckt). Zudem machte ich von der IAF und KMB Fotografien.

Zu den Dokumenten zählen Internetauftritte einzelner und organisationaler Akteur*innen sowie der IAF und der KMB, diverse Katalogtexte zu Ausstellungen und schriftliche und mündliche Vorträge im Rahmen von Symposien und Konferenzen zur zeitgenössischen Kunst in Indien. Die Konzeption von Kunstmagazinen, einzelne Blogbeiträge sowie Pressestimmen zu Künstler*innen und Kunstwerken und deren jüngste Entwicklung im globalen Kunstfeld – insbesondere auf dem internationalen Kunstmarkt – sind ein weiterer Teil des Datenkorpus zu Textdokumenten.

Wie meine empirischen Daten zeigen, ist die mediale Kommunikation über zeitgenössische Kunst ein wichtiges Thema der vorliegenden Forschungsarbeit, da sie neue translokale Diskursräume für die zeitgenössische Kunst bildet. Medien, hier verstanden als Technologien²⁷, die die Kommunikation über Kunst erweitern, sind dafür verantwortlich, dass das Kunstfeld in Indien über seine lokalen Grenzen hinaus sichtbar gemacht wird. Dies tun Medien insbesondere in ihrer Funktion als Ausdrucks-, Speicher- und Transportmedien (Bergmann 2011: 13). Dazu zählen in meinem Forschungsfeld gedruckte und Onlineartikel, Archive und Magazine, die sich mit der zeitgenössischen Kunst in und aus Indien beschäftigen: Das *Critical Collective Online Archiv*, das *Art Asia Archive*, das *TAKE on Art*-Magazin, das *Art India Magazine*, die Wochenendbeilage *Times of India Crest Edition* und einzelne Artikel der Berichterstattung zur Kunst aus Indien.

Die Bedingungen für die Entstehung der medialen Kunstkommunikation wandelten sich im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung in Indien stark und führten zu einem Anstieg von Medien, die zeitgenössische Kunst zielgerichtet

27 In meiner Forschung verwende ich einen engen, technologiegebundenen Medienbegriff, der sich auf die Kommunikation von Kunst bezieht. Auch wenn ich Luhmanns Theorie, dass Kunst auch Medium ist, da sie kommunizieren kann und muss, um Kunst zu sein, durchaus für sinnvoll erachte, lasse ich Kunstwerke als Medien im Rahmen dieser Arbeit aus.

einem neuen Publikum präsentieren. Dies lässt Aussagen über die gesellschaftliche Relevanz des neuen Teilbereichs „Kunst“ zu, in dem die Mittelschicht und Oberschicht zu neuen Adressaten der Kommunikation über Kunst werden. Im Forschungsprozess zeigte sich, wie konstitutiv unterschiedliche mediale Räume für das Produzieren von Wissen zu zeitgenössischer Kunst in Indien sind und wie sie aktiv dazu führen, dass allmählich eine neue Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst und ihr Publikum entsteht.

Der Datenkorpus vereint demnach unterschiedliche Datenformen, die dazu beitragen, dass im Rahmen der Grundlagenforschung zur Transformation des Kunstfelds in Indien vielfältige Perspektiven auf und thematische Anknüpfungspunkte an den Untersuchungsgegenstand entstehen.

2.3 Datenauswertung und -darstellung

Falls nicht anders gekennzeichnet sind alle Interviewaussagen, die ich für die Darstellung meiner Ergebnisse verwende, anonymisiert. Dies entstand auf Wunsch meiner Interviewpartner*innen und sollte ihnen bei sensiblen Themen Vertrauen garantieren. Um die Anonymisierung zu garantieren, die „kaum mehr Rückschlüsse auf die Interviewten“ (Pätzold 2005: o.S.) zulässt, verwende ich nur wenige transkribierte Zitate und Passagen. Zudem habe ich für jede*n Gesprächspartner*in, der*die anonym bleiben möchte, eine Chiffre zur Identifikation erstellt. Die Chiffre besteht aus einem erfundenen Eigennamen, dem Jahr des Interviews und ggf. einer Zeilenangabe, sofern das Interview transkribiert wurde: BANDRALF 2010: 28. Da es sich um eine große Datenmenge von knapp 40 Audiostreamen handelt, wurden nicht alle Interviews transkribiert, sondern auch zusammengefasst und in Einzelfällen entlang der Audiodatei ausgewertet (vgl. Kuckartz 2003: 586).

Grounded Theory ist nicht nur Forschungsstil, sondern auch Art und Weise, wie ich meine Daten auswerte. Dazu orientiere ich mich an der Weiterführung der Grounded Theory nach Strauss & Corbin (1996) und deren Empfehlung, die Methode nicht starr, sondern so elastisch anzuwenden, wie es der spezielle Zuschnitt auf das Forschungsvorhaben und der Verlauf des Forschungsprozesses zulassen. Die Analyse der Daten zielt darauf ab, die ausgewählten Akteur*innen in ihrem veränderten Kontext für Arbeit und Leben zu verstehen und ihre Positionierungen darin zu erfassen. Darauf aufbauend werden die Konzepte, die im Material „gefangen“ (Hildebrand 2004: 178) sind, durch das Kodiervorgehen (in der Grounded-Theory-Methodologie als Datenanalyse bezeichnet) entdeckt, befreit und als empirieverankerte Theorie herausgestellt.

Anders als beispielsweise beim Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse werden bei der Grounded-Theory-Methodologie keine existierenden Kategorien

zur Kodierung der Daten verwendet. Die Codes (auch Kategorien genannt) des Analyseverfahrens bilden sich erst im Verlauf der Empirieanalyse. Dieser Schritt ermöglicht es, weitestgehend ohne theoriegeleitete Vorannahmen das noch wenig untersuchte Forschungsfeld zu erkunden und Muster des Handelns, Denkens und Wahrnehmens zu entdecken. Die so gebildeten Kategorien werden im weiteren zyklischen Analyseprozess nach und nach erweitert bzw. spezifiziert, miteinander verglichen, verdichtet und abstrahiert, bis eine oder mehrere Kernkategorien entworfen werden können (vgl. Corbin & Strauss 1996).

Die Analyse des Datenkorpus resultierte in zwei miteinander zusammenhängende Kernkategorien, die die Basis meiner Ergebnisse bilden und im Folgenden knapp vorgestellt werden, um zu verdeutlichen, wie ich die Grounded-Theory-Methode für die Auswertung einsetzte. Meine beiden Kernkategorien begegneten mir zu Beginn des Forschungsprozesses als *Invivo*-Kodes²⁸, doch ihre Relevanz als Kernkategorie erfasste ich erst gegen Ende der Analyse. Es handelt sich um die Kernkategorien „Absenz von und Wunsch nach staatlicher Infrastruktur und Unterstützung (*state infrastructure, state support*) der zeitgenössischen Kunst in Indien“ und „Absenz von und Wunsch nach eigener Kunst- und Museumskultur (*national art culture, own museum culture*)“. Beide Kategorien charakterisierten zunächst die zeitgenössische Kunstwelt in Indien und sind Interviewaussagen zufolge ihr Spezifikum. Gegen Ende des Analyseprozesses bildeten sie den Schlüssel zum Verständnis darüber, nach welchem Muster die Transformation im Feld der zeitgenössischen Kunst in Indien abläuft und wer bzw. welche Prozesse die Triebfeder dieser Transformation sind. Die Erkenntnis, dass die Transformation der Kunstwelt in Indien nicht nur daraus resultierte, dass sich die Möglichkeiten für Kunstakteur*innen maßgeblich verändert hatten, sondern auch daraus, dass die Kunstakteur*innen einer Handlungslogik nacheiferten, die das indische Feld der Kunst mit dem globalen (westlichen) Feld der Kunst verflucht, wäre durch ein inhaltsanalytisches Verfahren einer Dokumentenanalyse kaum sichtbar geworden.

Diesen Umständen trägt auch die Erzählperspektive in dieser Arbeit Rechnung. Die Herausforderung für mich als Forscherin, im Forschungsprozess zwischen Nähe und Distanz zu balancieren, spiegelt sich im Oszillieren zwischen einer eher objektivierenden Darstellungsweise, die auf die Konstitution eines Ausschnitts der Realität abzielt, und zwischen der bekennenden Erzählperspektive (*confessional tale*, van Maanen 1988), einer Darstellungsweise, die den*die Forscher*in im Analyseprozess und beim Generieren von Konzepten sichtbar

28 *Invivo*-Kodes stammen gemäß der Grounded-Theory-Methodologie direkt aus der Datenquelle (Mruck 2009) und sind oft bildhafte und prägnante umgangssprachliche Deutungen von Phänomenen.

macht. Das bedeutet, dass ich eine rekonstruierte Realität aus Akteur*innensicht und meinen Beobachtungen zum Wandel der Kunstwelt in Indien entwerfe und sie durch das Schreiben mit der Ich-Nennung als subjektive und sozial konstruierte Erfahrungen wieder aufbreche.

2.4 Reflexion zum Forschungsprozess

Es ist der Forscher, der mit seinem Vorwissen ein bestimmtes Untersuchungssegment auswählt, er ist es, der Fragen stellt, Beobachtungen aufschreibt oder die Kamera in einem bestimmten Winkel positioniert. Der Forscher hat also an dem, was er als Daten vor sich hat, wesentlichen Anteil, mit der Folge, dass er sich in seinen Daten immer auch selbst begegnet. (Bergmann 2011: 2)

Forschungsergebnisse sind stets mit der eigenen Person und Wissen verbunden ist, womit eine reflexive Beziehung zum Untersuchungsgegenstand vorliegt. Meine Beziehung zum zeitgenössischen Kunstfeld in Indien ist von der Besonderheit geprägt, dass ich im ethnologischen Sinne sagen kann: „Ich war wirklich da.“ (vgl. Bender & Zillinger 2015: XLIV) Die persönlichen Erfahrungen im zeitgenössischen internationalen Kunstfeld und im Feld der zeitgenössischen Kunst in Indien statten mich mit einer Feldpräsenz aus, die mir während des gesamten Forschungsprozesses ermöglichte, „die Beziehung zwischen Forschung, Forschenden und Beforschten als Erkenntnisrelation zu reflektieren“ (Bender & Zillinger 2015: XLIV).

Zu Beginn meiner Forschung betrat ich das Feld in meiner Funktion als Kunsthistorikerin und Kuratorin. Kurz zuvor, in den Jahren 2008 und 2009, war ich für Bodhi Art in der Kunstvermittlung insbesondere in Berlin, aber auch in New York und Singapur tätig gewesen. Im späteren Forschungsverlauf änderte sich meine Rolle dahingehend, dass ich als Kunsthistorikerin und Kuratorin für unterschiedliche Organisationen und deren Projekte in Indien bei der Präsentation und dem Verkauf von Kunst beratend, koordinierend und beschreibend behilflich war. Seit 2011 stehe ich einer indischen Galerie beratend zur Seite, die internationale Künstler*innen in Mumbai und auf Messen in Delhi und Abu Dhabi präsentiert. Meine langjährigen und diversen Verbindungen mit Kunstakteur*innen gereichte mir im Forschungsprozess eher zum Vorteil als zum Nachteil: Das ethnologische „Ich war wirklich da“ sehe ich in Reflexion auf den Forschungsprozess nicht als „Verunreinigung des Forschungsprozesses (...), sondern als seine eigentliche Stärke“ (Bender & Zillinger 2015: XLIV). Durch meine Arbeitserfahrung bei Bodhi Art und meine Teilnahme am Kunstfeld in Mumbai und Delhi konnte ich nicht nur Vorannahmen und -kenntnisse bilden, sondern begegnete auch vielen Kunstakteur*innen und baute zu ihnen Vertrauen auf. Ich sammelte Arbeitserfahrungen mit Künstler*innen in Indien und deren

Werken und Praktiken, machte mich im Zuge des Galerieaufbaus in Berlin mit den Strukturen von Bodhi Art in Delhi und Mumbai vertraut und war bei vielen Gesprächen über und mit Akteur*innen des indischen Kunstfelds zur veränderten Realität des indischen Kunstgeschehens anwesend. Dies verhalf mir zu einer breit angelegten und dennoch tiefgehenden Kenntnis zu meinem Forschungsgegenstand und -feld und resultierte in einer hohen theoretischen Sensibilität, die Voraussetzung für Erfolge mit der Grounded Theory ist.

Die vorliegende, ethnografisch angelegte Forschung ist eine Kooperation zwischen den Akteur*innen und mir als Forscherin, die auf Vertrauen basiert. Während sich die befragten Akteur*innen sicher fühlen müssen, dass ich die Kompetenz besitze, ihre Antworten zu erfassen und zu kontextualisieren, musste ich als Forscherin stets Vertrauen und Expertise zeigen, aber dennoch Distanz wahren, um mich nicht unreflektiert an das Feld anzupassen (vgl. Flick 1995).

Durch den zirkulären Forschungsprozess, der sowohl Kennzeichen der ethnografischen Feldforschung als auch der Grounded Theory ist, war ich zwischen 2010 und 2018 nicht nur immer wieder zur Datenerhebung im Feld unterwegs, sondern konnte die Ergebnisse der Datenauswertung in situ mit einem von mir ausgewählten Phänomen wie der IAF abgleichen, neue Perspektiven darauf gewinnen und vor allem zeitweise auch den Standpunkt wechseln: Während ich in Berlin erleben konnte, wie das dortige Publikum auf Kunst aus Indien reagiert, konnte ich in Mumbai beobachten, welche Reaktionen auf Kunst aus Berlin oder London erfolgten. Auch meine Teilnahme an der IAF, am Messestand der Galerie Isa, eröffnete mir eine neue Sicht auf die Organisation und Konzeption der Kunstmesse als neu positioniertes Kunstereignis Indiens. Die Herausforderung, die meine berufliche Nähe zum Forschungsfeld mit sich brachte, lag darin, die Gratwanderung zwischen erlebter Nähe und gewünschter Distanz zum Forschungsgegenstand zu bewältigen.

Qualitative Verfahren der empirischen Sozialforschung sind ein Balanceakt zwischen Nähe und Distanz – insbesondere, wenn sich der*die Forscher*in wie in meinem Fall ethnografischer Methoden der Datenerhebung bedient. Mein Forschungsinteresse resultiert aus der praktischen Interaktion mit dem Untersuchungsgegenstand, die kurz vor und auch während des Forschungsprozesses stattfand. Aufgrund der praktischen Erfahrungen auf dem Gebiet meines Untersuchungsgegenstandes war mir von Beginn an bewusst, dass das, was ich erforsche, immer auch von meinen Erfahrungen mit der zeitgenössischen Kunstwelt in Indien geprägt ist. Im Forschungsprozess war ich gefordert, meine Datenerhebung und -analyse unterschiedlichen Dimensionen von Reflexivität zu unterziehen. Auf der Ebene der Erkenntnisvoraussetzung, die mich als Forscherin betrifft, musste ich eine reflektierte Haltung zwischen erlebter Nähe und gewünschter Distanz zum Forschungsgegenstand einnehmen, eine Dynamik, die meiner Rolle als Datensammlerin und -analytikerin einen hohen Grad an

2 Methodische Zugänge: Lokalisierungsprozesse im Feld der Kunst

Reflexivität abverlangte. Ich orientierte mich an Jörg Bergmanns (2011) Ausführungen dazu. Er sieht in den qualitativen Verfahren empirischer Sozialforschung eine konstruktivistische und damit realismuskritische Haltung, ein Verständnis von qualitativer Forschung, das ich im Prozess berücksichtigte. Damit zeigt sich noch einmal, dass ich aufgrund meiner praktischen Erfahrungen im Untersuchungsbereich die geforderte Sensibilität für das Forschungsfeld mitgebracht habe, um Aussagen über den Transformationsprozess von Kunstwelt zu Kunstfeld in Indien zu treffen.