

Aus dem momentanen Zustand des Felds in Verbindung mit dem spezifischen Habitus ergibt sich für die jeweiligen AkteurInnen ein »Raum des Möglichen« (2001, 371). Damit ist gemeint, dass AkteurInnen nicht nach Belieben Positionen innerhalb des Felds besetzen können. Abhängig von ihrer aktuellen Position, die in Relation zu allen anderen Positionen des Felds steht, sowie vom eigenen Habitus – und dem einsetzbaren Kapital – sind ihnen nur bestimmte Positionswechsel innerhalb des Felds möglich. »Das durch kollektive Arbeit angehäufte Erbe erscheint jedem Akteur [...] als Raum des Möglichen, das heißt als eine Menge wahrscheinlicher **Zwänge**, zugleich Voraussetzung und Komplement einer endlichen Menge **möglicher Nutzungen**« (ebd. 372).

Die jeweilige soziale bzw. kulturelle Praxis kann sich nur aus einem Zusammenspiel von Feld, Habitus und Kapital entwickeln. Bourdieu veranschaulichte dieses Zusammenspiel mit Hilfe folgender Formel: »((Habitus)(Kapital)) + Feld = Praxis« (1987a, 175). Feld, Habitus und auch Kapital sind dabei jedoch nicht statisch. Wie bereits beschrieben, werden die Felder durch die Handlungen der unterschiedlichen AkteurInnen permanent aktualisiert. Die Handlungen sind konstitutiv für die Felder. Ähnlich verhält es sich beim Habitus: Erst durch das Agieren innerhalb des Feldes bildet er sich in der aktuellen Form heraus. Dabei passt er sich ständig den Gegebenheiten der jeweiligen Positionen an. Das Kapital schließlich ist nur ein »Kapital auf Zeit« (2001, 329), da konkurrierende AkteurInnen versucht sind, ihr Kapital auf Kosten anderer zu vermehren. Auch der Wert des jeweiligen Kapitals schwankt mit den Veränderungsprozessen innerhalb des Felds.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei Becker und Bourdieu

Howard S. Beckers und Pierre Bourdieus Theorien stimmen darin überein, dass sich jede Form des künstlerischen Praktizierens nur in einem Netzwerk aufeinander bezogener AkteurInnen herausbilden und stabilisieren kann. In diesem Netzwerk bekleiden die AkteurInnen jeweils bestimmte Positionen. Das Netzwerk selbst, das Becker »Art World« und Bourdieu »Kunstfeld« nannten, entsteht und besteht ausschließlich durch das relationale Handeln seiner AkteurInnen.

Zwar legten Becker und Bourdieu bei ihren Betrachtungen unterschiedliche Schwerpunkte. Becker betonte das Kooperative der Art Worlds und fragte nach den arbeitsteiligen Handlungen, die zur Produktion eines Kunstwerkes notwendig sind, während Bourdieu das Kompetitive herausstellte und

die Möglichkeiten einzelner Personen zur Kapitalvermehrung beleuchtete, die sich ihnen aufgrund ihrer jeweiligen Positionen innerhalb des Kunstfelds bieten. Aber, weder stellte Becker in Frage, dass es innerhalb der Art Worlds Machtunterschiede und Abhängigkeiten sowie zumindest partiell einen Wettstreit gibt, noch negierte Bourdieu, dass im Kunstfeld Allianzen vorkommen und Zusammenarbeit stattfindet. Letztlich sind sowohl die Kooperation als auch die Konkurrenz grundlegende Mechanismen des von Becker und Bourdieu untersuchten künstlerischen Bereichs. Daher sollten auch beide im Zusammenhang mit einer StadtKlanggestaltung berücksichtigt werden.

Neben dem gemeinsamen Grundgedanken des für die Hervorbringung und Konsolidierung der künstlerischen Praxis notwendigen Netzwerks unterschiedlicher, aufeinander bezogener AkteurInnen, finden sich in den Theorien von Becker und Bourdieu noch weitere Parallelen. So hatten beide Wissenschaftler ähnliche Vorstellungen von den Voraussetzungen für ein Funktionieren der Art Worlds bzw. Kunstfelder. Als wesentlich erachteten Becker und Bourdieu u.a. das, was Bourdieu den »kollektive[n] Glaube[n] an das Spiel« (2001, 363) nannte. Dabei geht es um die Überzeugung der Mitglieder einer Art World bzw. eines Kunstfelds vom Wert und von der Wahrhaftigkeit der Prozesse des Netzwerks mitsamt der dabei vollzogenen Positionierungen, der Arbeitsteilung und auch der Produkte, die durch diese Prozesse hervorgebracht werden. Becker bezeichnete die »division of tasks as quasisacred and natural« (2008, 13) und schrieb vom »shared sense of the worth of what they [die AkteurInnen einer Art World, Anm. d. V.] collectively produce« (ebd. 39). Über die Grundregeln des »Spiels« besteht laut Bourdieu ebenfalls »bestes Einverständnis« (2001, 270). Sie werden akzeptiert und im Befolgen aktualisiert und manifestiert. Auch Becker war der Ansicht, dass in einer Art World nicht alles permanent neu ausgehandelt wird. Vielmehr beziehen sich deren Mitglieder auf frühere Übereinkünfte, die zu verkörperten Regeln bzw. Konventionen geworden sind (vgl. 2008, 29) und die z.B. in Form von »Aesthetics« die Kunstproduktion normieren.

Wesentlich für das Funktionieren der Art Worlds bzw. Kunstfelder ist darüber hinaus die ausreichende Größe des Einsatzes, den die jeweiligen AkteurInnen ins »Spiel« einbringen können. Becker nannte die materiellen und personellen »Ressourcen«, deren Verfügbarkeit sowohl Grenzen als auch Möglichkeiten für das künstlerische Handeln des bzw. der Einzelnen bildet und dadurch die Kunstproduktion mit bestimmt (vgl. ebd. 92). Bourdieu bezeichnete den einbringbaren Einsatz als Kapital, das allerdings in seinen unterschiedlichen Ausprägungen, z.B. ökonomisches, kulturelles, soziales und

symbolisches Kapital, weit mehr als Beckers Ressourcen umfasst. Das ökonomische Kapital meint den materiellen Besitz. Das kulturelle Kapital bildet sich aus den kulturellen Fertigkeiten, Kenntnissen und dem Wissen sowie aus den Möglichkeiten des Zugangs zu kulturellem Wissen. Das soziale Kapital besteht aus den Chancen, die sich aus den sozialen Beziehungen ergeben. Das symbolische Kapital schließlich umschreibt die Möglichkeiten, soziale Anerkennung und Prestige zu erlangen. Becker wiederum widmete ein Kapitel seines Buches »Art Worlds« der »Reputation« (2008, 351ff), die sich mit dem symbolischen Kapital vergleichen lässt und ebenfalls dem einbringbaren Einsatz des bzw. der Einzelnen zugerechnet werden kann. Der einbringbare Einsatz insgesamt entscheidet über die Handlungsmöglichkeiten der AkteurInnen einer Art World bzw. eines Kunstmärktes und letztlich auch über deren grundsätzliche Handlungsfähigkeit. Ohne ausreichende Ressourcen bzw. ausreichendes Kapital könnte keine Art World bzw. kein Kunstmärkte entstehen und bestehen.

Eine weitere Parallele der Theorien Beckers und Bourdieus besteht in der Feststellung des prägenden Einflusses externer Faktoren auf die Art Worlds bzw. Kunstmärkte und deren interne Prozesse. Becker nannte in diesem Zusammenhang die staatlichen Organe, die durch Gesetzgebung, Verbot und Förderung ein Umfeld erzeugen, das bestimmte künstlerische Aktivitäten begünstigt und andere erschwert oder sogar verhindert (vgl. ebd. 165ff). Außerdem zeigte er auf, wie allgemeine gesellschaftliche Entwicklungen – beispielsweise bestimmte Produktionsbedingungen, technische Neuerungen oder neue Kommunikationsweisen und -wege – Art Worlds beeinflussten (vgl. ebd. 322ff). Auch Bourdieu wies auf die Bedeutung externer Faktoren bzw. »Wandlungsprozesse« hin, die interne Transformationen unterstützen – hier sei noch einmal der Einfluss des Anwachsens des Schulbesuchs auf die Entwicklung des literarischen Felds im Frankreich des 19. Jahrhunderts genannt (vgl. 2001, 207f).

Beide, sowohl Becker als auch Bourdieu, stellten fest und betonten, dass sich Art Worlds bzw. Kunstmärkte permanent wandeln. Diese interne Dynamik gründet Becker zufolge zumeist in einem anhaltenden, mehr oder weniger spürbaren »Drift«. Sie kommt dadurch zustande, dass die Mitglieder einer Art World niemals Dinge auf die exakt gleiche Weise tun oder auf die gleiche Weise kooperieren (vgl. 2008, 301ff). Revolutionäre Umbrüche innerhalb einer Art World kommen zwar auch vor, geschehen allerdings nur, wenn es den UmstürzlerInnen gelingt, die Unterstützung einer ausreichenden Anzahl anderer AkteurInnen zu gewinnen (vgl. ebd. 309f). Bourdieu wiederum sah

in den Positionierungsbestrebungen der einzelnen AkteurInnen den »Motor des Wandels« (vgl. 2001, 329). Die Dynamik ergibt sich daraus, dass die Mitglieder versuchen ihre Lage innerhalb des Kunstfelds zu verbessern bzw. ihre aktuelle Position gegen solche Angriffe zu verteidigen.

Uneinig waren sich Becker und Bourdieu indes in Bezug auf die Grenzen der Art Worlds bzw. Kunstfelder. Becker schrieb, dass »[a]rt worlds do not have boundaries around them [...]« (2008, 35) während Bourdieu angab, dass »[d]ie Grenzen des Feldes [...] dort [liegen], wo die Feldeffekte aufhören« (Bourdieu, Wacquant 1996, 131). Beckers Meinung nach lässt sich die Frage nach den Grenzen nicht schlüssig beantworten. Seinen Überlegungen zufolge steht die durch arbeitsteiliges und kooperatives Handeln erfolgende Kunstproduktion im Zentrum der Art Worlds. Ausstrahlend von diesem Zentrum kann gefragt werden, welche Tätigkeiten für das Entstehen eines Kunstprodukts erforderlich sind und welche nicht. Die Grenzen dieses auf einen Mittelpunkt ausgerichteten Gebildes bleiben unbestimmt, da bei den »peripheren« Handlungen nicht abschließend zu sagen ist, ob und in welchem Maße sie für die spezifische Kunstproduktion relevant sind (vgl. 2008, 35). Kunstfelder hingegen sind erst als solche zu bezeichnen, sobald sie eine gewisse Autonomie im sozialen Raum erlangt haben und sich dadurch von anderen Feldern abgrenzen. Sie sind geschlossene Räume bzw. Bereiche mit eigenen Regeln und Vorstellungen, in denen »[j]eder versucht, die **Grenzen** [...] so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt« (2001, 353). D.h. die Grenzen werden letztlich ausgehend von den Interessen der Mitglieder und durch Machtkämpfe innerhalb der Felder definiert. »Grenzen festlegen, sie verteidigen, den Zugang kontrollieren heißt die in einem Feld bestehende Ordnung verteidigen« (ebd. 357). Durch den permanenten Kampf innerhalb der Felder und den damit einhergehenden Veränderungen sind die Grenzen selbst jedoch auch dynamisch.

Die Frage nach den Grenzen der Art Worlds bzw. Kunstfelder haben Becker und Bourdieu ausgehend von ihren zuvor beschriebenen Sichtweisen auf den künstlerischen Bereich beantwortet. Eine Herausstellung oder sogar Überbetonung entweder des arbeitsteiligen, kooperativen Handelns, das zur Kunstproduktion notwendig ist, wie bei Becker, oder der Konkurrenz, die durch die unterschiedlichen Positionen und Positionierungsbestrebungen besteht, siehe Bourdieu, ist in Hinblick auf eine Stadtklanggestaltung jedoch wenig sinnvoll, da beide Aspekte bei der Erschließung der auditiven Dimension für die Stadtgestaltung eine Rolle spielen dürften. Somit ist allerdings die Frage nach den Grenzen einer Stadtklanggestaltung kaum zu beantwor-

ten. Letztlich dürfte erst das die auditive Dimension mit berücksichtigende gestalterische Praktizieren selbst die peripheren Aktivitäten und Tätigkeiten sichtbar werden lassen. Auch die Zugehörigkeit würde erst von den künftigen AkteurInnen ausgehandelt und entschieden.

Vom relationalen Handeln zur Stadtklanggestaltung

Wie zuvor bereits beschrieben wurde, sind Art Worlds sowie Kunstfelder Netzwerke, die aufgrund des aufeinander bezogenen Handelns ihrer AkteurInnen entstehen bzw. bestehen. Becker schrieb hierzu: »The world exists in the cooperative activity [...], not as a structure or organization [...]« (2008, 35). Bourdieu zufolge ist das aufeinander bezogene Handeln weniger eine Kooperation als ein Kampf, welcher das »Netz objektiver Beziehungen zwischen Positionen« (2001, 365) erzeugt und permanent aktualisiert.

Dem Gedanken des relationalen Handelns als konstitutives Moment der Art Worlds bzw. Kunstfelder folgend – jedoch ohne eine Fokussierung auf Kooperation oder Konkurrenz –, müssten auch im Zusammenhang mit der Erschließung der auditiven Dimension für die Stadtgestaltung verschiedene AkteurInnen durch ihr relationales Handeln ein Netzwerk bilden, aus dem eine Praxis der Stadtklanggestaltung hervorgehen kann.⁷ Aus dieser Überlegung heraus und in Bezug auf die eingangs der vorliegenden Arbeit gestellte Frage nach den Konditionen einer Praxis der Stadtklanggestaltung ließ sich folgende zweiteilige Forschungsfrage formulieren:

Welches Netzwerk bringt eine Praxis der Stadtklanggestaltung her vor und welche sind die notwendigen Bedingungen und wesentlichen Merkmale des relationalen Handelns, das dieses Netzwerk konstituiert?

Dieser Forschungsfrage wurde systematisch nachgegangen. Die größte Herausforderung bei ihrer Klärung bestand darin, dass Erkenntnisse über etwas erlangt werden sollten, für das es zwar offensichtlich einen Bedarf gibt (vgl. Kap. »Forderungen nach einer Stadtklanggestaltung«, S. 36 dieser Arbeit), das bislang aber nur sehr fragmentär und ansatzweise entwickelt ist (vgl. Kap. »Keine etablierte Praxis der Stadtklanggestaltung«, S. 55 dieser Arbeit). Folglich konnten keine etablierten Prozesse bzw. Verfahrensweisen einer Stadt-

7 Wie bereits argumentiert wurde, ist eine Orientierung an Beckers und Bourdieus Theorien im Zusammenhang mit einer Praxis der Stadtklanggestaltung unproblematisch.