

Der Weg hin zu einer Stadtklanggestaltung

Um das relationale Handeln als konstitutives Moment einer Stadtklanggestaltung besser verstehen und einordnen zu können, lohnt es sich, zwei Theorien aus dem Bereich der Kunstsoziologie heranzuziehen. Das ist zum einen der »Art-Worlds«-Ansatz des US-Soziologen Howard S. Becker (vgl. 2008) und zum anderen die »Kunstfeld«-Theorie seines französischen Kollegen Pierre Bourdieu, wie er sie in seinem Werk »Die Regeln der Kunst« (2001) dargelegt hat. Howard S. Becker geht im Zusammenhang mit seinem »Art Worlds«-Ansatz davon aus, dass die Kunstproduktion grundsätzlich auf kollektivem bzw. kooperativem Handeln beruht. Pierre Bourdieu versteht die künstlerische Praxis als ein Ergebnis aufeinander bezogenen, wenn auch kompetitiven Handelns, das durch den Habitus¹ der einzelnen AkteurInnen und das ihnen zur Verfügung stehende Kapital² ermöglicht und zugleich begrenzt wird.

Im Folgenden werden die Theorien der beiden Soziologen kurz dargestellt. Im Anschluss daran werden sie miteinander verglichen, um Gedanken, Elemente und Aspekte herauszuarbeiten, die hinsichtlich der Erschließung der auditiven Dimension für die Stadtgestaltung relevant sind. Zwar geht es bei Becker und Bourdieu um den Kunstbereich. Eine Orientierung an ihren Theorien bezüglich einer Stadtklanggestaltung ist jedoch unproblematisch. Denn sowohl Becker, als auch Bourdieu erheben mit ihrem »World-« bzw. »Feld-«-Ansatz einen Anspruch auf Universalität (vgl. Becker 2008, 369ff; Bourdieu 2001, 291ff). Becker und Bourdieu beschreiben letztlich grundlegende

-
- 1 Der Habitus wird von Bourdieu als »System von Dispositionen« (2001, 420) bezeichnet. Er kann als die Präsenz früher gemachter und verinnerlichter Erfahrungen verstanden werden, als »Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata« (1987b, 101), die bestimmen, wie AkteurInnen ein Feld erleben und in ihm handeln.
 - 2 Neben dem ökonomischen Kapital existiert Bourdieu zufolge unter anderem auch noch kulturelles, soziales und symbolisches Kapital.

Mechanismen und Strukturen sozialer Praktiken, die auch im Zusammenhang mit einer Praxis der Stadtklanggestaltung von Interesse sind. Gewisse Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen Kunst- und Gestaltungspraxis erleichtern eine Orientierung an Beckers und Bourdieus Theorien zusätzlich.

Howard S. Becker und die Art World

Howard S. Becker wählte für sein Buch »Art Worlds« (2008) eine deskriptive Herangehensweise. Anhand von Beispielen aus unterschiedlichsten Kunstbereichen beschrieb er die Faktoren, die aus seiner Sicht für die Produktion von Kunst entscheidend und für »Art Worlds« konstitutiv sind. Im Zentrum seiner Theorie steht das Netzwerk all der Personen, die durch unterschiedliche Handlungen an der Kunstproduktion beteiligt sind. Becker zufolge sind »[w]orks of art [...] not the products of individual makers, ›artists‹ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products [...]« (ebd. 35). Kunstwerke können laut Becker erst entstehen, wenn ExpertInnen mit unterschiedlichem Können und Wissen in »elaborierten« Formen arbeitsteilig miteinander kooperieren (vgl. ebd. 7ff, 24ff und 28). »Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art« (ebd. 34). Als Beispiel nannte Becker die Konzertaufführung eines Symphonieorchesters. Um diese Kunstveranstaltung in ihrer spezifischen Form zu ermöglichen, mussten, teils lange im Vorfeld, zwingend Handlungen stattfinden, von denen einige mit der eigentlichen Aufführung nur noch mittelbar zu tun haben. So mussten unter anderem Musikinstrumente erfunden und hergestellt, eine Notenschrift entwickelt und gelernt, Musikstücke komponiert und einstudiert, aber auch Räume für Proben gefunden und bereitgestellt oder ein versiertes Publikum gewonnen werden (vgl. ebd. 2). All die ExpertInnen, die diese Handlungen durchführten, waren für das Entstehen des Kunstwerks, in diesem Fall der Konzertaufführung, erforderlich. D.h., es sind nicht nur die gemeinhin als die eigentlichen KünstlerInnen betrachteten Personen, die ein Kunstwerk erzeugen, sondern es ist notwendigerweise ein gesamtes Netzwerk aus ExpertInnen. Deren Möglichkeiten sowie persönliche Interessen stellen daher auch Grenzen dar, in denen das Kunstwerk realisiert werden kann. Diese Beobachtungen gelten für jeden Kunstbereich.

Die AkteurInnen, die arbeitsteilig an der Herstellung von Kunstwerken mitwirken »[...] typically regard the division of tasks as quasisacred, as ›na-

tural« and inherent in the equipment and the medium« (2008, 13). Bei der Kooperation der involvierten Personen entsteht darüber hinaus »[...] a shared sense of the worth of what they collectively produce« (ebd. 39). Doch auf welcher Grundlage geschieht das?

Becker verwandte in diesem Zusammenhang den Begriff der »Konventionen«. Er schrieb dazu: »People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. Instead, they rely on earlier agreements now become customary, agreements that have become part of the conventional way of doing things in that art« (ebd. 29). Und außerdem: »[T]he possibility of artistic experience arises from the existence of a body of conventions that artists and audiences can refer to in making sense of the work« (ebd. 30). Becker stellte bezüglich der Konventionen fest, dass »[m]embers of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts« (ebd. 34). Konventionen sind also nicht einfach als aufgestellte und ausgesprochene Regeln zu verstehen, die befolgt werden. Vielmehr sind sie in den Handlungen und den Artefakten der jeweiligen Art World verkörpert und den einzelnen Mitgliedern nicht unbedingt bewusst. Erlernt werden sie nicht nur mittelbar durch beispielsweise Kurse, sondern vor allem unmittelbar im kooperativen Praktizieren. »Artists learn other conventions – professional culture – in the course of training and as they participate in the day-to-day activities of the art world. Only people who participate regularly in those activities, practicing professionals [...], know that culture« (ebd. 59). Konventionen müssen nicht zwingend aus der Art World selbst stammen. Sie können auch aus gänzlich anderen Bereichen übernommen und für die jeweilige Art World nutzbar gemacht werden (vgl. ebd. 42ff).

Becker fasste seine Gedanken zu den Konventionen wie folgt zusammen:

[V]arious groups and subgroups share knowledge of the conventions current in a medium, having acquired that knowledge in various ways. Those who share such knowledge can, when occasion demands or permits, act together in ways that are part of the cooperative web of activity making that world possible and characterizing its existence. To speak of the organization of the art world – its division into audiences of various kinds, and producers and support personnel of various kinds – is another way of talking about who knows what and uses it to act together. (Ebd. 67)

Auf der Basis der Konventionen organisieren und verständigen sich die AkteurInnen der Art World. Allerdings sind Konventionen nicht starr und unver-

änderlich (vgl. 2008, 31f). Vielmehr befinden sich Art Worlds in einem stetigen Wandel, in dem auch die Konventionen neu interpretiert oder angepasst werden.

Neben dem Netzwerk aus ExpertInnen, die ihre Handlungen durch Konventionen abstimmen, sah Becker noch weitere Faktoren, die für die künstlerische Produktion und das Bestehen einer Art World entscheidend sind. Hierzu gehören u.a. Ressourcen, die entweder bereits vorhanden sein oder beschafft werden müssen (vgl. ebd. 69f). Becker unterschied dabei materielle von personellen Ressourcen. Erstere umfassen all die Materialien, die für die Realisierung des künstlerischen Produktes benötigt werden (vgl. ebd. 71ff). Falls bestimmte Materialien nicht beschafft werden können, müssen sie ggf. selbst hergestellt werden. Die personellen Ressourcen beziehen sich demgegenüber auf unterstützende Personen. Hierbei geht es meist um SpezialistInnen, die mit ihrem Wissen und ihren Fähigkeiten den ausführenden KünstlerInnen assistieren (vgl. ebd. 77ff). Durch die Größe und die Qualität des »Pools« verfügbarer Ressourcen ist ein begrenzter Raum an Möglichkeiten definiert. Becker schrieb hierzu:

What is available and the ease with which it is available enter into the thinking of artists as they plan their work and into their actions as they carry out those plans in the real world. Available resources make some things possible, some easy, and other harder; every pattern of availability reflects the workings of some kind of social organization and becomes part of the pattern of constraints and possibilities that shapes the art produced. (Ebd. 92)

Als zusätzlichen wichtigen Faktor für die fortdauernde Kunstproduktion und für die Konsolidierung von Art Worlds betrachtete Becker die Erfüllung der Bedingungen für eine Verbreitung der Kunstwerke:

Artists, having made a work, need to distribute it, to find a mechanism which will give people with taste to appreciate it access to it and simultaneously will repay the investment of time, money, and materials in the work so that more time, materials, and cooperative activity will be available with which to make more works. (Ebd. 93)

Die notwendigen Voraussetzungen für eine Verbreitung sind unterschiedlicher Art. Zunächst bedarf es auf der Angebotsseite einer ausreichenden Menge an Kunstwerken. Damit das gewährleistet ist, müssen den KünstlerInnen, und auch den assistierenden Personen, angemessen Zeit und Mittel für deren Herstellung zur Verfügung stehen. Zwar gibt es immer wieder KünstlerIn-

nen, die sich durch Einkünfte in anderen Bereichen die notwendige Zeit und die Mittel zur Kunstproduktion verschaffen (vgl. 2008, 95ff), und gelegentlich übernehmen diese Rolle auch MäzenInnen (vgl. ebd. 99ff). Meist gewinnen die KünstlerInnen und die assistierenden Personen aber diesen Freiraum zur Kunstproduktion, indem die Werke selbst verkauft werden (vgl. ebd. 107ff).

Das führt zu einer weiteren, notwendigen Bedingung für eine Verbreitung der Kunstwerke: Auch die Nachfrage nach ihnen muss ausreichend sowie effektiv sein – mit »effektiv« ist gemeint, dass die Nachfrage durch zahlungsfähige und zugleich zahlungswillige InteressentInnen besteht. Was konkret nachgefragt wird, hängt letztlich von der künstlerischen Sozialisierung und den Erfahrungen der potentiellen KäuferInnen ab. Der Preis für das einzelne Kunstwerk ergibt sich aus der Nachfrage in Verbindung mit der Verfügbarkeit (vgl. ebd. 107).

Eine zusätzliche Bedingung für eine Verbreitung der Kunstwerke ist deren Konformität mit dem etablierten Vertriebssystem: Sie müssen so gefertigt und beschaffen sein, dass das System sie handhaben und sich durch ihre Verbreitung selbst aufrechterhalten kann (vgl. ebd.).

Eine besondere Stellung nehmen VermittlerInnen im Vertriebssystem ein (vgl. ebd. 108ff). Hierzu zählen unter anderem KunsthändlerInnen oder AgentInnen. Sie bewerben und offerieren die Kunstwerke und verfügen über die notwendigen Kontakte dies zu tun.

Becker betonte, dass KünstlerInnen, sofern sie erfolgreich sein wollen, auf die Verbreitung ihrer Werke angewiesen sind. Er schrieb dazu:

Artists produce what the distribution system can and will carry. It is not that nothing else can be produced. Other artists, willing to forego the possibilities of support and exposure characteristic of a particular art world, do produce other kinds of work. But the system will ordinarily not distribute those works, and such artists will be failures, unknowns, or the nuclei of new art worlds that grow up around what the more conventional system does not handle. The development of new organizations and methods for distributing work. (Ebd. 129)

Einen weiteren relevanten Faktor für die Aufrechterhaltung einer Art World und für die Kunstproduktion selbst sah Becker in »aesthetics«. »Aesthetic principles, arguments, and judgments make up an important part of the body of conventions by means of which members of art worlds act together« (ebd. 131). »Aesthetics« versteht Becker nicht als eine geschlossene Doktrin, sondern als Handlung (vgl. ebd.). Damit ist gemeint, dass die ästhetischen

Vorstellungen und Werte einer Art World in den kooperativen Aktivitäten der Mitglieder entstehen und manifest werden und nicht etwa auf realitätsfernen Theorien beruhen, selbst wenn zu den Mitgliedern von Art Worlds auch TheoretikerInnen zählen.

Die ästhetischen Vorstellungen und Werte bilden eine Richtschnur, nach der beurteilt wird, was Kunst ist und was nicht, bzw. wer Teil der Art World ist und von ihr profitieren kann und wer nicht (vgl. 2008, 132f). Außerdem normiert ein »explicit aesthetic system« in gewisser Weise die Kunstproduktion: »It ties participants' activities to the tradition of the art [...]« (ebd. 132). Und »[...] a well-argued and successfully defended aesthetic guides working participants in the production of specific art works« (ebd. 133).

Für das Entstehen bzw. Bestehen einer Art World sind »Aesthetics« in sofern bedeutsam, da »[...] a coherent and defensible aesthetic helps to stabilize values and thus regularize practice« (ebd. 134). Erst indem nicht alle ästhetischen Vorstellungen und Werte permanent neu ausgehandelt werden, sind die Mitglieder einer Art World handlungsfähig.

Ergänzend bemerkte Becker allerdings, dass »[a]n existing aesthetic needs to be kept up to date so that it continues to validate logically what audiences experience as important art work and thus to keep alive and consistent the connection between what has already been validated and what is now being proposed« (ebd. 138).

Becker fasste zusammen, dass diejenigen, die sich mit den ästhetischen Werten innerhalb einer Art World befassen

[...] provide the rationale by which art works justify their existence and distinctiveness, and thus their claim to support. Art and artists can exist without such a rationale, but have more trouble when others dispute their right to do so. Art worlds, as they develop, therefore usually produce that rationale, whose most specialized form is aesthetics [...]. (Ebd. 164)

Als eine nicht zu unterschätzende Einflussgröße bei der Kunstproduktion, und in Bezug auf Art Worlds, machte Becker außerdem den Staat aus:

States, and the governmental apparatus through which they operate, participate in the production and distribution of art within their borders. Legislatures and executives make laws, courts interpret them, and bureaucrats administer them. Artists, audiences, suppliers, distributors – all of the varied personnel who cooperate in the production and consumption of works of art – act within the framework provided by those laws. (Ebd. 165)

Es gibt einen gesetzlichen Rahmen, der jede Art World betrifft, der aber von Staat zu Staat durchaus unterschiedlich sein kann (vgl. 2008, 166). Der jeweilige Rahmen bildet Grenzen für das künstlerische Handeln, die von den Staatsorganen überwacht werden. Überschreitungen der Grenzen werden geahndet – beispielsweise bei Verstößen gegen die guten Sitten (vgl. ebd. 176ff). Zugleich bietet der gesetzliche Rahmen den Mitgliedern der Art Worlds aber auch einen gewissen Schutz, etwa durch die Gewährung von Urheberrechten (vgl. ebd. 167ff).

Darüber hinaus treten Staaten auch als Förderer der Künste und als Auftraggeber in Erscheinung (vgl. ebd. 181ff). Gefördert wird insbesondere das, was mit den Interessen der jeweiligen MachthaberInnen in Einklang steht. Je nach Staat und auch Staatsform kommt es auch vor, dass bei künstlerischen Aktivitäten, die diesen Interessen entgegenstehen, Repressalien ergriffen werden (vgl. ebd. 185ff). Becker verdeutlichte mit seinen Überlegungen, dass »[...] all artists depend on the state and their work embodies that dependence« (ebd. 191).

Im Zuge seiner Erörterungen der Bedingtheiten und der Mechanismen der Art Worlds verwies Becker auf einen weiteren Aspekt, der ihm als wesentlich oder zumindest als typisch erschien: Der Aspekt der Reputation:

Art Worlds [...] routinely make and unmake reputations – of works, artists, schools, genres, and media. They single out from the mass of more or less similar work done by more or less interchangeable people a few works and a few makers of works of special worth. They reward that special worth with esteem and, frequently but not necessarily, in more material ways too. They use reputations, once made, to organize other activities, treating things and people with distinguished reputations differently from others. (Ebd. 352)

Reputationen einzelner Personen und damit auch deren Einflussmöglichkeiten werden durch die Mitglieder der Art Worlds selbst ermöglicht: »By creating the circumstances that favor one or another kind of career and achievement, art world participants [...] define the possibilities for making a reputation« (ebd. 362).

Wie durch die zuvor genannten Punkte deutlich wurde, hängt das Entstehen und Bestehen von Art Worlds von sehr unterschiedlichen Faktoren ab. Einmal entstandene Art Worlds sind jedoch keine starren Gebilde. Becker betont:

Art worlds change continuously – sometimes gradually, sometimes quite dramatically. New worlds come into existence, old ones disappear. No art world can protect itself fully or for long against all the impulses for change, whether they arise from external sources or internal tensions. (2008, 300)

Sogar revolutionäre Umbrüche innerhalb einer Art World sind möglich und üblich, sofern ausreichend Mitglieder für die neuen Ideen gewonnen werden können (vgl. ebd. 308). Auch bei der Entstehung neuer Art Worlds sah Becker in der Mobilisierung von KooperationspartnerInnen das entscheidende Moment: »To understand the birth of new art worlds [...] we need to understand, not the genesis of innovations, but rather the process of mobilizing people to join in a cooperative activity on a regular basis« (ebd. 310f).

Becker zufolge wird die Entstehung neuer Art Worlds darüber hinaus noch durch weitere Gegebenheiten begünstigt: Zunächst nennt er die Produktionsbedingungen. Gibt es produktionsseitig nur wenige Hindernisse, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass mehr Kunstwerke einer bestimmten Art hergestellt werden und hierdurch mehr Menschen diese Art Kunst kennenlernen können (vgl. ebd. 322ff). Geeignete Verfahren und Techniken für eine große Verbreitung der Kunstprodukte begünstigen ebenfalls, dass diese Bekanntheit erlangen, konsumiert werden und dass hierdurch die jeweilige Art World konsolidiert wird (vgl. ebd. 325ff). Auch funktionierende Kommunikationswege tragen zu einer Weiterentwicklung und Festigung der Art World bei, da sie den Mitgliedern ermöglichen, sich in ihrem Vorgehen abzustimmen und sich über z.B. Techniken oder andere Errungenschaften auszutauschen (vgl. ebd. 329ff). Für eine Art World ist es außerdem förderlich, wenn ihre AkteurInnen zumindest zu einem gewissen Grad austauschbar sind. Die Art World ist in diesem Fall nicht an einzelne Individuen oder Gruppen gekoppelt. Außerdem kann sie sich über lokale Grenzen ausbreiten, da unterschiedliche Personen an verschiedenen Orten die gleiche Art von Kunst erzeugen können (vgl. ebd. 332ff). Zuletzt nannte Becker die Institutionalisierung. Damit eine Art World entstehen kann, muss die Gesellschaft davon überzeugt werden, dass das, was innerhalb dieser produziert wird, wirklich Kunst ist. Den AkteurInnen einer sich entwickelnden Art World muss es gelingen, eine Verbindung ihrer eigenen Tätigkeiten zur Kunstgeschichte herzustellen und ihre Produkte aufbauend darauf als Kunst zu verteidigen (vgl. ebd. 339ff).