

Howard S. Becker

Kunstwelten

1. Kunstwelten und kollektives Handeln

Es gehörte zu meinen Gewohnheiten, bereits um 5:30 Uhr in der Früh an meinem Tisch zu sitzen; und es war überdies meine Gewohnheit, mich dabei in keiner Weise zu schonen. Ein alter Hausknecht, dessen Aufgabe darin bestand, mich zu wecken, und dem ich 5 Pfund zusätzlich im Jahr für den Dienst bezahlte, schonte sich ebenfalls nicht. Während all der Jahre in Waltham Cross versäumte er kein einziges Mal seine Pflicht, mir pünktlich den Kaffee zu servieren. Ich wüsste nicht, warum ich mich ihm hinsichtlich meines Erfolges weniger verbunden fühlen sollte als jedem anderen. Indem ich um diese Uhrzeit anfing, konnte ich meine Schreibarbeit abschließen, bevor ich mich für das Frühstück umzog.

– Anthony Trollope 1883.¹

Der englische Schriftsteller mag die Geschichte spöttisch erzählt haben, doch es war ein integraler Bestandteil seiner Arbeitsweise, aufgeweckt zu werden und Kaffee gebracht zu bekommen. Es besteht kein Zweifel, dass er, falls nötig, auch ohne Kaffee ausgekommen wäre. Aber das brauchte er nicht. Es besteht außerdem kein Zweifel, dass jeder andere diese Unterstützung auch hätte geben können. Doch um so zu arbeiten, wie Trollope es gewohnt war, war sie notwendig.

Wie jedes menschliche Handeln besteht künstlerische Arbeit aus der Zusammenarbeit einer großen, oft sogar sehr großen Gruppe von Menschen. Durch ihre Kooperation entsteht das Kunstwerk, das wir sehen oder hören, und durch sie bleibt es bestehen. Jedes Werk zeigt Spuren dieser Kooperation. Bisweilen bestehen die Formen der Kooperation nur vorübergehend. Viel häufiger aber werden sie zur Routine und bilden

¹ In: Trollope 1947: 227.

Muster kollektiven Handelns, die wir als *Kunstwelt* bezeichnen können. Sowohl die Existenz solcher Kunstwelten, als auch die Art und Weise, wie ihre Existenz die Produktion und Rezeption von Kunstwerken beeinflusst, legt es nahe, für die Beschäftigung mit Kunst einen soziologischen Ansatz zu wählen. Es ist kein Ansatz, der es erlaubt, ästhetische Urteile zu fällen, auch wenn viele Kunstsoziologen sich genau dieser Herausforderung gestellt haben. Stattdessen versucht der Ansatz, die Komplexität der kooperativen Netzwerke, durch die Kunst entsteht, zu begreifen, Netzwerke also, welche die Handlungen Trollopes wie die seines Hausknechtes, die der Drucker, Verleger und Kritiker ebenso wie die der Bibliothekare und Leser zu einer gemeinsamen Welt der viktorianischen Literatur zusammenführen, ebenso wie sich auch in allen anderen Künsten vergleichbare Netzwerke in der Produktion von Werken zusammenfügen.

Kunst als Handeln

Denken Sie an alle Tätigkeiten, die ausgeführt werden müssen, damit ein Kunstwerk so aussieht, wie es letztendlich aussieht. Für das Konzert eines Symphonieorchesters müssen zum Beispiel Instrumente erfunden, hergestellt und gewartet worden sein, eine Notenschrift muss entworfen und Musik muss komponiert worden sein, die diese Notenschrift verwendet; die Musiker müssen gelernt haben, die Noten auf ihren Instrumenten zu spielen; für die Proben musste Zeit eingerichtet und ein Raum bereitgestellt worden sein; das Konzert musste beworben, die Öffentlichkeit informiert, Karten verkauft und ein Publikum erreicht werden, das dazu in der Lage ist, die Vorstellung zu hören, zu verstehen und auf sie zu reagieren. Eine ähnliche Liste kann für jede andere der Darstellenden Künste erarbeitet werden. Mit geringen Abweichungen (ersetzt man Instrumente durch Material und Aufführung durch Ausstellung) ist die Liste auch auf die visuellen Künste und (indem man Materialien durch Sprache und Druck und Ausstellung durch Veröffentlichung ersetzt) die Literatur übertragbar.

Die Liste der Dinge, die erledigt werden müssen, variiert natürlich von einem Medium zum nächsten. Aber wir können die Arten von Tätigkeiten, die ausgeübt werden müssen, vorläufig auflisten. Am Anfang steht jemand, der eine Idee von der Art des Werkes hat und von der spezifischen Form, die es haben soll. Die Urheber können diese Idee lange, bevor sie mit der Arbeit beginnen, gehabt haben oder sie erst während des Arbeitsprozesses entwickeln. Die Idee kann brillant und originell, tiefssinnig und bewegend sein, oder aber trivial und banal und praktisch

nicht von all den tausenden Ideen zu unterscheiden, die andere, ähnlich Untalentierte und Desinteressierte, gehabt haben. Auf eine Idee zu kommen kann enorme Anstrengung und Konzentration erfordern; sie kann wie ein Geschenk aus heiterem Himmel kommen; oder sie wird routiniert produziert, durch die Handhabung bestens bekannter Schemata. Wie die Arbeit hergestellt wurde, muss nicht notwendigerweise auf ihre Qualität hinweisen. Jede Art und Weise, Kunst zu produzieren, mag dem einen leicht in der Hand liegen, dem anderen wieder nicht. Und jede Art und Weise der Kunstproduktion produziert Arbeiten jeglicher Qualität, wie immer diese auch definiert sein mag.

Sobald die Idee gekommen ist, muss sie umgesetzt werden. Die meisten künstlerischen Ideen nehmen dann eine physische Form an: ein Film, ein Gemälde oder eine Skulptur, ein Buch, ein Tanz, ein *Etwas*, das man sehen, hören oder greifen kann. Selbst die Konzeptkunst, die darauf abzielt, in erster Linie aus Ideen zu bestehen, nimmt die Form eines Manuskripts, eines Gesprächs, von Fotografien oder einer Kombination daraus an.

Für die Umsetzung mancher Kunstwerke scheinen die Mittel einfach und routinemäßig zur Verfügung zu stehen, so dass ihre Herstellung größtenteils ohne besondere Herausforderungen für die Beteiligten vonstattengeht. Wir können zum Beispiel Bücher ohne Probleme drucken oder fotokopieren lassen. Andere Kunstwerke bedürfen einer gekonnten Umsetzung. Eine musikalische Idee, die zunächst in Form einer geschriebenen Partitur vorliegt, muss erst dargeboten werden; und eine solche musikalische Aufführung bedarf des Trainings, Könnens und Urteilsvermögens. Ein Theaterstück muss erst noch aufgeführt werden, nachdem es geschrieben wurde; und auch dafür benötigt man Können, Training und Urteilsvermögen. (Tatsächlich gilt das auch für den Druck eines Buches, doch sind wir uns dessen weniger bewusst.)

Eine andere wichtige Tätigkeit in der Produktion von Kunstwerken besteht in der Herstellung und dem Vertrieb von Materialien und Ausrüstungsgegenständen, die für künstlerische Tätigkeiten benötigt werden. Musikinstrumente, Farben und Leinwände, Tanzschuhe und Kostüme, Kameras und Film, all dies muss hergestellt und für diejenigen verfügbar gemacht werden, die es nutzen, um Kunstwerke herzustellen.

Kunstwerke herzustellen, braucht Zeit, ebenso wie die Herstellung von Ausrüstung und Materialien. Diese Zeit muss von anderen Tätigkeiten abgezweigt werden. Normalerweise machen Künstler Zeit und Ausrüstung für sich verfügbar, indem sie auf die eine oder andere Weise Geld auftreiben und von diesem kaufen, was sie benötigen. Oft, wenn auch nicht immer, kommen sie dadurch an Geld, dass sie ihre Kunstwerke

gegen eine Form der Bezahlung verbreiten. Natürlich gibt es auch Gesellschaften (oder einzelne Aktivitäten), in denen nicht die Regeln der Geldwirtschaft gelten und in der etwa eine staatliche Einrichtung Mittel für Kunstprojekte zur Verfügung stellt. In einer anderen Gesellschaftsform tauschen Menschen, die Kunst produzieren, ihre Arbeit für das, was sie benötigen, oder sie üben ihre Kunst in der Zeit aus, die ihnen zur Verfügung steht, nachdem sie ihren anderen Verpflichtungen nachgekommen sind. Sie üben ihre alltäglichen Tätigkeiten vielleicht derart aus, dass wir oder sie ihre Ergebnisse als Kunst auffassen könnten, auch wenn die Tätigkeit selbst im Allgemeinen nicht so bezeichnet wird, etwa wenn Frauen Steppdecken für den eigenen Gebrauch herstellen. Doch unabhängig davon, wie die Werke produziert werden, müssen sie verbreitet werden, damit ihre Verbreitung die Mittel zur Verfügung stellen kann, um Ressourcen für weitere Werke zu sammeln.

Andere Tätigkeiten, die wir unter dem Stichwort „Unterstützung“ oder „Hilfe“ zusammenfassen können, müssen ebenfalls stattfinden. Sie hängen natürlich vom Medium ab: die Bühne fegen und den Kaffee kochen, Leinwände spannen und grundieren, die entstandenen Gemälde rahmen, Texte lektorieren und Korrektur lesen. Darin inbegriffen sind alle Arten technischer Verrichtungen – die Maschinen bedienen, mit deren Hilfe das Werk geschaffen wird – wie auch jene, die von gewöhnlichen Arbeiten im Haushalt befreien. Stellen Sie sich „Hilfe“ als Restekategorie vor, die all das einschließt, was mit den anderen Kategorien nicht zu erfassen ist.

Jemand muss auf eine emotionale oder intellektuelle Weise auf das Kunstwerk reagieren, sobald es fertiggestellt ist, etwas „darin sehen“, es würdigen. Das alte Rätsel – wenn ein Baum im Wald umfällt, und niemand hört es, macht er dann ein Geräusch? – kann hier mit einer einfachen Definition gelöst werden: Wir sind allein an der Begebenheit interessiert, die aus einem gemachten *und* wahrgenommenen Kunstwerk besteht; damit das geschieht, müssen auch Reaktion und Rezeption als Handlungen auftreten.

Eine weitere Tätigkeit besteht schließlich darin, die Begründung dafür herzustellen und aufrechtzuerhalten, dass all die anderen Tätigkeiten sinnvoll und lohnenswert sind. Solche Grundüberlegungen nehmen typischerweise die Form eines, wenn auch bisweilen naiven, ästhetischen Arguments an, einer philosophischen Rechtfertigung, die klärt, welche Arbeiten künstlerisch sind, welche gut, und wie Kunst etwas für Mensch und Gesellschaft Notwendiges tut. Jedes soziale Handeln führt solche Begründungen mit sich, die für all die Momente notwendig sind, in denen Unbeteiligte danach fragen, wofür all das, was wir da tun,

überhaupt gut sei. Und irgendjemanden gibt es immer, der solche Fragen stellt, auch wenn es nur die selbst mit der Tätigkeit beschäftigten Leute sind. Gleich daran angeschlossen ist die konkrete Beurteilung individueller Arbeiten, um zu ermitteln, ob sie die Standards erfüllen, die sich aus den allgemeinen Grundprinzipien für Werke dieser Art ergeben, oder ob die Prinzipien vielleicht revidiert werden müssen. Nur durch eine solche kritische Bewertung dessen, was getan wurde und wird, können an der Herstellung von Kunstwerken Beteiligte entscheiden, was zu tun ist, wenn sie sich an die Arbeit machen.

Die meisten dieser Tätigkeiten können nicht einfach aus einer Laune heraus ausgeführt werden. Sie benötigen Training. Menschen müssen die Techniken erlernen, die für die Art ihrer Arbeit charakteristisch sind, ob es sich nun um die Hervorbringung einer Idee, die Durchführung, einige der zahlreichen Hilfsarbeiten oder ob es sich um Würdigung und Kritik handelt.

Und schließlich benötigt all dies, damit es getan werden kann, Bedingungen einer gesellschaftlichen Ordnung, damit die Menschen, die sich mit Kunst beschäftigen, auf eine gewisse Stabilität bauen können und erkennen, dass es Regeln gibt in dem Spiel, das sie spielen. Wenn sich Unterstützung und Verbreitung von Kunstwerken auf ein Konzept von Privatbesitz berufen, müssen die Rechte, die mit diesem Konzept einhergehen, in irgendeiner Form garantiert werden. Auch wenn einem solchen Staat nicht egal sein kann, für welche Zwecke sich die Menschen zu kollektiver Tätigkeit zusammenschließen, muss er die Produktion von Werken, die als Kunst aufgefasst werden, erlauben, wenn er nicht sogar unterstützend tätig werden möchte.

Ich habe mehrfach von Pflichten und Geboten gesprochen: Menschen müssen dies tun, der Staat darf jenes nicht tun. Wer sagt das? Warum muss irgendjemand irgendetwas davon tun? Es ist schließlich einfach, sich Fälle vorzustellen oder in Erinnerung zu rufen, in denen die entsprechenden Tätigkeiten nicht verrichtet wurden. Wissen Sie noch, wie ich anfing? „Denken Sie an alle Tätigkeiten, die ausgeführt werden müssen, damit jedes Kunstwerk so aussieht, wie es letztendlich aussieht!“ Das bedeutet, dass diese Pflichten und Gebote nur dann ihre Notwendigkeit haben, wenn der Vorgang auch genau so vor sich gehen soll und nicht anders. Nirgendwo steht jedoch, dass er genau so und nicht auf eine andere Weise passieren muss. Wenn eine dieser Tätigkeiten nicht erledigt wird, wird das Kunstwerk dennoch geschaffen, auch wenn es ein anderes sein wird. Wenn niemand die Arbeit anerkennt, bleibt sie unbeachtet. Wenn niemand sie unterstützt, bleibt sie ohne Unterstützung. Wenn ein bestimmter Teil der Ausrüstung nicht verfügbar ist, wird die Arbeit eben

ohne diesen abgeschlossen. Natürlich wird es die Art und Weise der produzierten Arbeit beeinflussen, wenn wir auch nur eines dieser Dinge auslassen. Es wird nicht dieselbe Arbeit sein. Das ist aber etwas völlig anderes als zu sagen, dass die Arbeit gar nicht existieren kann, wenn ich auch nur eine der Tätigkeiten auslasse. Jede dieser Tätigkeiten kann auf verschiedenste Weise vollzogen werden, mit einer entsprechenden Vielfalt von Ergebnissen.

Dichter sind zum Beispiel von Druckern, Lektoren und Verlegern abhängig, um ihre Arbeit in Umlauf zu bringen. Aber sie finden auch andere Wege, sollten diese aus politischen oder ökonomischen Gründen nicht zur Verfügung stehen. Russische Dichter, denen die staatlichen Druckereien die Veröffentlichung und Verbreitung untersagt haben, bringen ihre Arbeit in abgetippten Manuskripten in Umlauf, und Leser tippen das Manuskript noch einmal ab, um weitere Kopien für den Umlauf herzustellen. Wenn die kommerziellen Verleger kapitalistischer Länder ein Buch nicht veröffentlichen, können Dichter, so wie das amerikanische Dichter oft tun, ihre Arbeit mit Mimeograf oder Fotokopierer vervielfältigen, indem sie etwa heimlich die Ausstattung ihrer Schule oder eines Büros nutzen, für das sie arbeiten. Wenn die Arbeit dann immer noch keiner verbreiten will, können sie sie selbst unter die Leute bringen, indem sie Kopien an Freunde und Verwandte verteilen oder sie an der Straßenecke an Fremde weitergeben. Oder jemand verbreitet sein Werk überhaupt nicht und behält es für sich. Emily Dickinson tat dies, als sie, nach einigen unglücklichen Erfahrungen mit Herausgebern, die ihre „analphabetische“ Zeichensetzung veränderten, entschied, dass sie ihre Arbeit nicht in der von ihr gewünschten Form würde veröffentlichen können.²

Indem ein unkonventioneller oder sogar gar kein Distributionskanal genutzt wird, können den Künstlern natürlich einige Nachteile entstehen, und ihre Arbeit nimmt dann eine andere Form an, als wenn eine normale Verbreitung möglich gewesen wäre. Üblicherweise betrachten Künstler eine solche Situation als großes Manko und hoffen auf Zugang zu regulären Distributionskanälen oder anderen Einrichtungen, die ihnen bislang noch nicht offenstehen. Aber weil Hilfstätigkeiten, wie wir sehen werden, die Möglichkeiten künstlerischen Handelns auch substantiell einschränken, kann der Mangel an ihnen – so lästig oder beschwerend er sein mag – neue, ansonsten unzugängliche Möglichkeiten eröffnen. Es ist durchaus ein zweifelhaftes Vergnügen, Zugang zu allen regulären Mitteln zu haben.

² Johnson 1955.

Dies ist also keine funktionalistische Theorie, die behauptet, dass ein soziales System nicht überleben wird, wenn Handlungen nicht auf eine bestimmte Art und Weise stattfinden. Die sozialen Systeme, die Kunst produzieren, überleben auf vielerlei Weise, nur nicht immer genau so wie in der Vergangenheit. Die funktionalistische Behauptung trifft insofern in einem trivialen Sinn zu, als dass die Art und Weise einer Tätigkeit nur dann genauso weiterbestehen kann, solange alle Dinge, die für ihr Zustandekommen notwendig sind, ebenfalls weiterbestehen. Es ist aber irreführend zu behaupten, es bestünde eine Notwendigkeit, dass die Tätigkeit *genauso* weiterbestehen müsste.

Arbeitsteilung

Angenommen, dass alle diese Dinge gemacht werden müssen, damit ein Kunstwerk so aussieht, wie es letztendlich aussieht, wer tut dann diese Dinge? Stellen Sie sich als extremen Fall eine Situation vor, in der eine Person alles macht: Sie stellt alles her, denkt sich alles aus, hat alle Einfälle, fungiert als Darsteller oder Hersteller, erlebt und würdigt sie, all dies ohne die Unterstützung oder die Hilfe anderer. Wir können uns so etwas kaum vorstellen, denn alle uns bekannten Künste, wie überhaupt alles uns bekannte menschliche Handeln, beinhaltet die Kooperation mit anderen.

Wenn einige dieser Tätigkeiten von anderen ausgeführt werden, wie verteilen dann die Beteiligten die Arbeit? Man stelle sich das gegenteilige Extrem vor, eine Situation, in der jede Tätigkeit von einer einzelnen Person ausgeübt wird, einem Spezialisten, der nichts anderes tut, als diese eine Tätigkeit, ähnlich der Aufgabenteilung an einem industriellen Fließband. Auch dies ist ein erfundener Fall, obwohl die Praxis einiger Künste daran heranreicht. Der Abspann am Ende eines typischen Hollywood-Spielfilms präsentiert zum Beispiel eine feine Unterteilung in die unterschiedlichsten Tätigkeiten. Diese Unterscheidungen haben in der Herstellung von hochbudgetierten Filmen Tradition. Zum Teil wurden sie von Gewerkschaften auf dem Gerichtsweg erkämpft, zum Teil sind sie auch Folge eines traditionellen Belohnungssystems, auf dem Karrieren in der Filmindustrie basieren.³

Der feingliedrigen Ausdifferenzierung der Aufgabenteilung scheint keine Grenzen gesetzt. Man denke an die Liste der Techniker im Abspann des Films *Hurricane* von 1978 (siehe Tabelle 1). Der Film beschäftigte

³ Faulkner 1983 diskutiert die Rolle der Erwähnung im Abspann für die Karriere von Hollywood-Komponisten.

Regie	Jan Troell
Produzent	Dino de Laurentiis
Drehbuch	Lorenzo Semple, Jr.
Nach dem Roman <i>Hurricane</i> von	Charles Nordhoff und James Norman Hall
Executive Producer	Lorenzo Semple, Jr.
Kamera	Sven Nykvist, A.S.C.
Filmkomponist	Nino Rota
Schnitt	Sam O'Steen
Produktions- und Kostümdesign	Danilo Donati
Regie Zweiter Stab	Frank Clark
1. Regieassistenz	Jose Lopez Rodero
2. Regieassistenz	Fred Viannellis
3. Regieassistenz	Ginette Angosse Lopez
Assistenz der Regie	George Oddner
Regieassistenz Zweiter Stab	Giovanni Soldati
Aufnahmleiter Zweiter Stab	Goran Setterberg
Kameraoperateur	Edward Lachman
Kameraoperateur Zweiter Stab & Unterwasseraufnahmen	Sergio Martinelli
1. Kameraassistenz	Lars Karlsson
1. Kameraassistenz Zweiter Stab	Sergio Mesaranci
2. Kameraassistenz	Dan Myhrman
Kameramechaniker	Gerhard Hentschel
Oberbeleuchter	Alfio Ambrogi
Spezialeffekte	Glen Robinson, Aldo Puccini, Joe Day
Spezialeffekte Crew	Jack Sampson, Raymond Robinson, Joe Bernardi, Wayne Rose
Bühnenbaumeister	Aldo Puccini
Technische Assistenz in der Konstruktion des Aquariums und der Villa Lalique	C. G. E. E. Alsthom-Pateete unter der Leitung von Michel Strebel
Choreograph	Coco
Technischer Berater	Milton Forman
Szenenbild	Giorgio Postiglione
Grafiker	Mentor Huebner
Make-up	Massimo de Rossi

Make-up Assistenz	Adonellade Rossi
Script Supervisor	Nikki Clapp
Chef-Kosmetiker	Ennio Marroni
Requisiten	George Hamilton
Garderobe	Franco Antonelli
Ton	Laurie Clarkson
Tonassistenz	John Stevenson, John Pitt
Kamerabühne	Mario Stella
Stunt-Koordination	Miguel Pedregosa
Stuntmen	Pablo Garcia, Roman Ariznavarreta
Fotograf	Frank Conner
Spezialfotograf	Alfonso Avincola
PR	Tom Gray
Dialog-Coach	Norman Schwartz
Schnittassistenz	Bobbie Di
Auditor	Brian Gibbs
Auditor-Assistenz	Rex Saluz
Kran-Operateur	Dan Hoge
Casting	McLean/Ebbins/Mansou
Regionales Casting + Dialog-Coach	John Alarimo
Fahrzeuge	Fiat

Tabelle 1: Die Credits von Hurricane (USA 1979).

zwar einen Kameramann, doch Sven Nykvist führte die Kamera selbst gar nicht; Kameraoperateur Edward Lachman tat dies. Allerdings erleidete Lachman nicht alle Arbeiten, die mit der Kameraführung zu tun hatten. Dan Myhrman legte den Film ein; und wenn während der Aufnahme einer Szene die Schärfe verändert werden musste, „zog“ Lars Karlsson die Schärfe. Wenn etwas mit der Kamera schief lief, reparierte es der Kameramechaniker Gerhard Hentschel. Die Kostümierung und das Schminken der Schauspieler, die Vorbereitung und Betreuung des Drehbuchs, die Vorbereitung der Kulisse und der Requisiten, das Achten auf die Kontinuität der Dialoge und die visuelle Erscheinung des Films, ja sogar die Buchhaltung während der Dreharbeiten – all diese Arbeiten wurden gleichermaßen auf eine Zahl von Leuten verteilt, deren Namen auf der Leinwand erschienen. Und selbst dieser Abspann gibt

immer noch nicht vollständige Auskunft über die Feingliedrigkeit der involvierten Arbeitsverteilung: Jemand muss die Drehbücher abgetippt und vervielfältigt haben, jemand anderes kopierte die Auszüge der Film-musik von Nino Rota und ein hier nicht genannter Dirigent und mehrere Musiker spielten diese Musik.

Tatsächlich liegen die Prozesse der Kunstproduktion irgendwo zwischen den Extremen einer Person, die alles macht, und einer Arbeits-teilung, in der jede noch so kleine Betätigung von einer separaten Per-son durchgeführt wird. Arbeiter unterschiedlicher Art schaffen sich ein traditionelles Bündel an Aufgaben.⁴ Um eine Kunstwelt zu analysieren, untersuchen wir daher ihre charakteristischen Typen von Arbeitern und die Bündel von Aufgaben, die jeder von ihnen erledigt.

Nichts in der Technologie irgendeiner Kunst macht eine Arbeitsteilung „natürlicher“ als eine andere, obwohl einige Unterteilungen so traditionell sind, dass wir sie als der Natur des Mediums entsprechend betrachten. Nehmen wir das Verhältnis zwischen der Komposition und der Aufführung von Musik. Bei der konventionellen symphonischen und Kammermusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts sind beide Berei-che getrennt und werden als zwei unterschiedliche, hoch spezialisierte Tätigkeiten verstanden. Das war nicht immer so. Wie die meisten Komponisten seiner Zeit führte Beethoven seine eigene sowie die Musik von anderen auf. Darüber hinaus dirigierte er und improvisierte am Klavier. Auch heutzutage wird ein Musiker, der hauptsächlich auftritt, auch komponieren, so wie es bei den Klaviervirtuosen Rachmaninow und Paderewski der Fall war. Komponisten treten manchmal auch auf, meist deswegen, weil Auftritte sehr viel lukrativer sind als zu komponie-ren. Strawinsky schrieb zum Beispiel drei Stücke für Klavier, zwei davon mit Orchesterbegleitung, dergestalt, dass sie nur von einem Pianisten, dessen Virtuosität an die seine heranreichte, gespielt werden konnten (das Stück ohne Orchester wurde für zwei Pianos geschrieben, so dass er und sein Sohn Soulima es in Städten spielen konnten, die zu klein für ein eigenes Symphonieorchester waren). Diese Stücke aufzuführen (er behielt die Aufführungsrechte einige Jahre lang für sich) und seine eige-nen Stücke zu dirigieren erlaubte es ihm, den Lebensstandard aufrecht zu erhalten, den er sich einst durch die Zusammenarbeit mit Diaghilev und dessen Ballet Russe aufgebaut hatte.⁵

Die Ausbildung von Musikern für klassische Musik verstärkt diese Arbeitstrennung. Philip Glass, ein zeitgenössischer Komponist, hat

⁴ Hughes 1971: 311–316.

⁵ Siehe White 1966: 65–66, 279–280 und 350.

erklärt, dass die Leute, die an der Juilliard School of Music in New York Komposition zu studieren beginnen, normalerweise schon ein Instrument recht gut beherrschen. Sobald sie allerdings in die Schule eintreten, verbringen sie mehr Zeit mit Komponieren und entsprechend weniger Zeit mit ihrem Instrument, wohingegen Leute, die sich auf Instrumentalspiel spezialisieren, weiterhin ganztägig üben. Bald spielen die auf ihr Instrument spezialisierten Musiker so viel besser als die zukünftigen Komponisten, dass letztere aufhören zu spielen. Oft können sie Dinge aufschreiben, die für die Instrumentalmusiker leicht sind, die sie selber aber gar nicht spielen können.⁶

Im Jazz ist die Komposition weit weniger wichtig als die Darbietung. Die standardisierten Melodien, die die Musiker spielen (Blues und alte Schlager), liefern nur den Rahmen für die eigentliche Kreativität. Wenn Musiker improvisieren, verwenden sie das Rohmaterial des Songs, doch werden viele Interpreten und Zuhörer nicht wissen, wer *Sunny Side of the Street* oder *Exactly Like You* tatsächlich komponiert hat. Einige der wichtigsten Improvisationsrahmen, wie etwa der Blues, haben überhaupt keinen bekannten Autoren. Angesichts der Tatsache, dass die Improvisation die Funktion der Komposition übernimmt, könnte man also sagen, dass der Komponist hier der Instrumentalmusiker ist.

In der Rockmusik werden schließlich die beiden Betätigungen idealiter von einer und derselben Person ausgeführt. Fähige Interpreten komponieren ihre Musik selbst. Denn Rockgruppen, die die Musik von anderen spielen, werden abwertend „Coverbands“ genannt. Und eine aufstrebende Gruppe wird erst an dem Tag erwachsen, an dem sie ihre eigenen Kompositionen zu spielen beginnt. Die Betätigungen sind getrennt – Aufführen erfolgt nicht gleichzeitig mit Komponieren wie beim Jazz – aber beide gehören zum Aufgabenbündel derselben Person.⁷

Für jede Kunst lassen sich die gleichen Variationen in der Aufgabenteilung ausmachen: Einige Kunstdokumente wie Edward Weston machten stets ihre eigenen Abzüge und sahen darin einen integralen Bestandteil der Herstellung des Bildes. Andere wie Henri Cartier-Bresson machten niemals ihre eigenen Abzüge. Sie überließen dies Technikern, die wussten, wie es gemacht werden sollte. In der westlichen Tradition schreibende Dichter belassen normalerweise nicht ihre eigene Handschrift im fertigen Produkt. Sie überlassen es Druckern, das Material in eine lesbare Form zu bringen. Wir sehen ihre Handschrift nur dann, wenn

⁶ Ashley 1978.

⁷ Bennett 1980.

wir ihre Überarbeitungen im Manuskript untersuchen⁸ oder in einem seltenen Fall wie dem von William Blake, der seine handschriftlichen Manuskripte selbst auf Druckplatten radierte und druckte, so dass seine Handschrift Bestandteil des Werkes wurde. In weiten Teilen der östlichen Dichtung hingegen ist die Kalligraphie ebenso wichtig wie der Inhalt des Gedichts; es in Lettern drucken zu lassen, würde etwas Elementares zerstören. Ein weiteres, banaleres Beispiel sind Saxophon- und Klarinettenspieler, die ihre Blättchen im Musikladen kaufen. Oboisten und Fagottisten hingegen kaufen Stücke von Schilfrohr und stellen ihre eigenen Blättchen her.

Somit hat jede Person, die an der Herstellung von Kunstwerken partizipiert, ein spezifisches Aufgabenbündel zu erledigen. Zwar ist die Zuteilung von Arbeiten auf Personen in einer gewissen Hinsicht beliebig – es hätte anders gemacht werden können und wird nur durch den Konsens aller oder der meisten Teilnehmenden getragen. Dennoch ist sie deshalb nicht einfach zu verändern. Die Beteiligten sehen ihre Aufgabenverteilung normalerweise als heilig, als „natürlich“ an, und als etwas, das dem Equipment und dem Medium inne liegt. Sie betreiben dieselbe „Politik der Arbeit“, die Everett Hughes bei Krankenschwestern beschreibt: Man versucht, Aufgaben loszuwerden, die als lästig, dreckig oder unter der eigenen Würde betrachten werden, und Aufgaben hinzuzufügen, die interessanter, lohnender und angesehener sind.⁹

Jede Kunst beruht also auf einer weitreichenden Arbeitsteilung. Für die Darstellenden Künste ist dies ganz offensichtlich. Filme, Konzerte, Theaterstücke und Opern können nicht durch einzelne Individuen verwirklicht werden, die alles, was dazu nötig ist, selber machen. Aber brauchen wir diesen ganzen Apparat der Arbeitsteilung, um die Malerei zu verstehen, was eine sehr viel eigenbrötlerischere Beschäftigung zu sein scheint? Ja, wir brauchen ihn. Für die Arbeitsteilung ist es nicht nötig, dass sich alle an der Herstellung des Kunstobjekts beteiligten Personen wie Fließbandarbeiter unter einem Dach befinden, nicht einmal, dass sie gleichzeitig am Leben sind. Es ist nur nötig, dass die Arbeit an der Herstellung oder der Aufführung eines Kunstwerks darauf beruht, dass diese Person ihre Aktivität zu einem passenden Zeitpunkt ausgeführt hat. Maler sind von den Herstellern von Leinwänden, Spannrahmen, Farben und Pinseln abhängig; von Händlern, Sammlern und Museumskuratorien für Ausstellungsfläche und finanzielle Unterstützung; von Kritikern und Wissenschaftlern für die vernunftmäßige Erklärung dessen, was

⁸ Siehe z.B. Eliot 1971.

⁹ Hughes 1971: 311–315.

sie tun; vom Staat für Protektion oder Steuervorteile, die Sammler dazu bringen, Werke zu kaufen und der Öffentlichkeit zu stiften; von Mitgliedern der Öffentlichkeit für die emotionale Reaktion auf ihre Werke; und von den anderen Malern, zeitgenössischen und vorangegangenen, mit denen sie die Tradition begründen, vor deren Hintergrund ihre Werke Sinn machen.¹⁰

Ähnlich verhält es sich mit der Dichtkunst, die noch eigenbrötlerischer als die Malerei zu sein scheint. Dichter benötigen für ihre Arbeit keine Ausstattung, die über das hinausgeht, was normalen Mitgliedern der Gesellschaft üblicherweise ohnehin zur Verfügung steht. Bleistifte, Füller, Schreibmaschinen und Papier reichen völlig aus. Und selbst, wenn diese nicht verfügbar sind: Die Dichtkunst begann als mündliche Tradition, und ein Großteil der zeitgenössischen Volksdichtung existiert bis heute nur in dieser Form (bis Folkloristen wie Jackson oder Abrahams sie niederschreiben und veröffentlichen¹¹). Doch scheint die Poesie nur auf den ersten Blick autonom. Dichter sind von Druckern und Verlegern abhängig wie Maler von Händlern, und ebenso wie sie nutzen sie die gemeinsame Tradition als Hintergrund, vor dem ihre Arbeit Sinn macht, sowie als das Rohmaterial, mit dem sie arbeiten. Selbst eine so eigenständige Dichterin wie Emily Dickinson schwor auf den Rhythmus der Psalmen, welche die amerikanische Leserschaft erkennen und auf die sie reagieren konnte.

Somit beinhalten alle Kunstwerke, ausgenommen die ganz und gar individualistischen und daher unverständlichen Arbeiten eines autistischen Menschen, eine Form von Arbeitsteilung auf eine große Zahl von Personen.¹²

Kunst und Künstler

Sowohl diejenigen, die sich an der Hervorbringung von Kunstwerken beteiligen, wie auch die Mitglieder der Gesellschaft im Ganzen glauben gemeinhin, dass für die Herstellung von Kunst spezielle Talente, Begabungen oder Fähigkeiten benötigt werden, die nur wenige aufweisen. Einige haben mehr davon als andere, und nur wenige sind begabt genug, den Ehrentitel „Künstler“ zu verdienen. Eine Figur in Tom Stoppards *Travesties* drückt die Idee prägnant aus: „Ein Künstler ist jemand, der auf eine Art begabt ist, die ihn dazu befähigt, etwas mehr oder weniger

¹⁰ Zum Aspekt der Tradition siehe Kubler 1962 und Danto 1964, 1973 und 1974.

¹¹ Jackson 1972; Jackson 1974; Abrahams 1970.

¹² Siehe die Diskussion über Arbeitsteilung in Freidson 1976.