

Analyse der Deutungsmuster

5. ›Handwerk(en)‹ als kulturelles Erbe

Dass das ›alte Handwerk(en)‹ eine Praxis ist, die als Phänomen der Vergangenheit beschrieben wird, hat auch mit der in dieser Studie vorgenommenen Setzung zu tun: Da ausschließlich Diskursivierungen von Praktiken untersucht werden, die vorindustrielle Herstellungsweisen bezeichnen, liegt es nicht nur nahe, dass im Diskurs Gegensätze zur maschinellen, industriellen und digitalisierten Produktion gebildet werden, sondern auch die ›lange Tradition‹ von Handwerksberufen und -praktiken hervorgehoben wird. Tatsächlich ist das Deutungsmuster, in dem ›altes Handwerk‹ und handwerkliches Selbermachen als ›kulturelles Erbe‹ konzipiert werden, im untersuchten Diskurs das dominanteste. Das macht seine genaue Untersuchung umso notwendiger. Denn zum einen gibt die Konstruktion des Deutungsmusters Aufschluss über die wichtigsten Veränderungen des Diskurses in zeitlicher und medientypischer Hinsicht. Zum anderen werden mit der Deutung ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ Vorstellungen von ›guter Arbeit‹ verknüpft.

In diesem Deutungsmuster wird ›Handwerk(en)‹ als zu bewahrende Kulturtechnik bzw. handwerklich erzeugte Produkte werden als wertvolle, zu bewahrende Objekte angesehen. Zunächst wird ›Handwerk(en)‹ als Tradition bzw. Kulturgut beschrieben. Eine zentrale Rolle spielen dabei wissenschaftliche Spezialdiskurse: Sie bringen das Wissen darüber, was ›altes Handwerk‹ ist, erst hervor und erzeugen die ›kulturelle Bedeutsamkeit‹ des Gegenstandes, indem sie seine Vergänglichkeit zum konstitutiven Merkmal erklären. So stellt die Paläoanthropologie die Bedeutung des Handwerks für die evolutive Entwicklung ›der Menschheit‹ heraus. Dieser Essenzialismus wird im Mediendiskurs aufgegriffen. Die ethnografische und wirtschaftshistorische Handwerksforschung entsteht vor dem Hintergrund eines bereits erfolgten bzw. ›drohenden‹ Verlustes des Untersuchungsgegenstands. Insbesondere die text- und filmbasierten ethnografischen Dokumentationen des ›alten Handwerk(en)s‹ werden als Formate untersucht, die für die medialen Handwerksporträts stilbildend sind. Dementsprechend sind auch die Diskursbewegungen in den Kulturwissenschaften zu bewerten, die in den 1990er-Jahren zur Pluralisierung des institutionalisierten Kulturerbes beitragen: Die Praktiken und das ›Wissen‹ des ›alten Handwerks‹ werden in der Folge als immaterielles Kulturerbe aufgefasst und als solches institutionalisiert. Im Mediendiskurs autorisieren Verweise auf Wis-

senselemente aus den Spezialdiskursen die jeweilige Praxis als ›alt‹ und als Thema für die Berichterstattung. Zugleich wird durch die Bezugnahme auf wissenschaftliche Spezialdiskurse das Wissen von Handwerker*innen als Objekt konstruiert, das es zu bewahren gilt – nicht zuletzt mittels der Medien selbst. Dieser Bewahrungsimperativ wird auf unterschiedliche Weise belegt und mit unterschiedlichen Forderungen verknüpft.

Auf einer Ursachenebene werden Verlustnarrative und Bedrohungsszenarien bemüht, die im Untersuchungszeitraum variieren. Als Belege für diese Gefährdungsszenarien fungieren erstens Wirtschaftsdaten und zweitens topografische Verortungen, die ›Handwerk(en)‹ einer idealisierten Räumlichkeit zuordnen, an der Veränderungen sichtbar gemacht werden können. Drittens wird ästhetisch und moralisch argumentiert, um die Überlegenheit manueller gegenüber industrieller Produktion herauszustellen. Dabei sind Authentizitätszuschreibungen, Topoi des ›Natürlichen‹ und die Betonung des Arbeitsaufwands miteinander gekoppelt. Auf Ebene der Forderungen werden im Diskursverlauf unterschiedliche Strategien favorisiert: Die in den 1990er-Jahren geäußerte Forderung nach einer größeren Wertschätzung und institutionalisiertem Schutz wird in den 2000er-Jahren abgelöst durch Anleitungen zur Reintegration in den Alltag. Darauf folgt die zunehmende Kommodifizierung von handwerklichem Wissen und handwerklichen Produkten in den 2010er-Jahren.

Das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ wird zwar in sämtlichen analysierten Medientypen verwendet, besonders dominant ist es jedoch in der Zeitschrift *Landlust* und in der TV-Dokumentation *DER LETZTE SEINES STANDES?*. Während sich in der diachronen Untersuchung der *FAZ/FAS* abzeichnete, dass Bedrohungsszenarien ab den 2000er-Jahren eine geringere Rolle für die Argumentation spielen, bilden sie in der *Landlust* in dieser Dekade weiterhin einen zentralen Sinnzusammenhang. Dennoch lässt sich an den verwendeten narrativen Schemata erkennen, dass das ›kulturelle Erbe‹ des ›Handwerk(en)s‹ ab der Jahrtausendwende immer weniger als gefährdetes Gut angesehen wird. Nicht zu unterschätzen ist dabei die Konzeption des ländlichen »Idylls«, welche die generelle Diskursrichtung der *Landlust* prägt (vgl. Baumann 2014, 2018). Vor diesem Hintergrund sind die Imaginationen bäuerlich-ländlicher Lebensweise zu verstehen, in die ›Handwerk(en)‹ integriert wird. An der Funktion des Deutungsmusters in den TV-Dokumentationen lässt sich ebenfalls der skizzierte Wandel des ›Handwerk(en)s‹ vom Gegenstand der Sorge in *DER LETZTE SEINES STANDES?* zum Erfolgskonzept in *HANDWERKSKUNST!* aufzeigen. So ist bereits die in beiden Titeln verwendete Interpunktion ein Indiz für den Perspektivwechsel, den der mediale Blick auf ›Handwerk(en)‹ im Laufe des Untersuchungszeitraums unternimmt: Ein ahnungsvolles Fragen und Dokumentieren weichen einem selbstbewussten Präsentieren von Expertise und Erfolg. Jedoch werden auch in der ab 2015 produzier-

ten Serie *HANDWERKSKUNST!* mit dem Verweis auf das ›Alte‹ des ›Handwerk(en)‹-Arbeits- und Verhaltensnormen verknüpft.

Wie genau ist dieses Deutungsmuster aufgebaut? Welche narrativen Schemata werden zu welcher Zeit und in welchem Medientyp verwendet? Lässt sich der Mediendiskurs selbst als Ergebnis der Diskursivierung ›handwerklichen Wissens‹ analysieren? Welche Forderungen werden im Zusammenhang mit dem Deutungsmuster erhoben? Welche Subjektpositionen lassen sich dem Deutungsmuster zuordnen? Wie werden ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender im Deutungsmuster erzeugt? Welche dieser Annahmen und Argumentationslinien können in den Spezialdiskursen der Handwerksforschung nachgewiesen werden?

5.1. Bedrohungsszenarien und Verlustnarrative

Kaum ein Porträt über ›altes Handwerk‹ oder ›alte‹ Handwerkstechniken kommt ohne den Verweis auf den historischen Kontext aus, in dem die jeweilige Praktik nachgewiesen wird – mit mal eher vagen, mal mehr konkreten Angaben. So werden Häkeltechniken undatiert »tunesischen Wüstenvölkern« zugeschrieben (Flow 01/2014, S. 48), das Reetdach »bereits in der Steinzeit« vermutet (LL Jan/Feb 2006, S. 104) oder *DER SCHMIED* mit Vulkan, dem »Urvater der Schmiedekunst«, verglichen (DLsS, Schmied, BR 1993, 16:55). Durch diese Kontextualisierungen wird zweierlei erreicht: Erstens wird Kontinuität hergestellt, wodurch die porträtierte Person und ihre Praktik zugleich als Resultat und Wiederholung der historischen Referenzgröße erscheinen. Zweitens wird die Praktik als wertvoll markiert, da der Verweis auf die Zeitspanne vom ›Ursprung‹ bis zur diskursiven Gegenwart eine Wertigkeit ausdrückt. Die verstrichene Zeit fungiert als ›Währung‹ für die Bestätigung des Erzählten. Sie konzipiert die Praktik als wertvolle kulturelle Errungenschaft oder Besonderheit und legitimiert sie damit als Gegenstand der Berichterstattung.

Diese Deutung wird verstärkt, indem aus ihr Szenarien von Verlust, Gefährdung und Verdrängung abgeleitet werden. Dies zeigt sich besonders deutlich in den Porträts der TV-Dokumentation *DER LETZTE SEINES STANDES?*: ›Der Letzte‹ zu sein, erhebt die Porträtierten automatisch zum Besonderen, weshalb das mögliche ›Aussterben‹ des jeweiligen Gewerks der narrative Ausgangspunkt jeder Episode ist. Aber auch zahlreiche Artikel in der *FAZ/FAS* und in *Landlust* führen die porträtierte Person oder Praktik als gefährdet ein. In den 1990er-Jahren wird das Aussterben stärker und ausführlicher problematisiert; vor allem in den Porträts in der *FAZ* werden Ursachen für das ›Aussterben‹ aufgezählt und implizit Maßnahmen dagegen gefordert. Beschreibbar wird das ›Aussterben‹, indem es quantifiziert wird: So werden die sinkenden Zahlen von Betrieben des entsprechenden Gewerks und/oder ein Rückgang bei der Zahl der Auszubildenden angegeben. Dabei wer-

den die Zeitsprünge so gewählt, dass eine größtmögliche Differenz zwischen einer zurückliegenden ›Blütezeit‹ und dem heutigen ›Sterben‹ sichtbar wird (»Noch im Jahre 1900 gab es 16.367 Posamentier-Betriebe in Deutschland – heute kann man sie an einer Hand abzählen.« FAZ vom 14.07.1999, S. 15). In anderen Fällen wird der Wandel als besonders rapide beschrieben, indem er am Zeitverlauf einer einzelnen Erwerbsbiografie nachvollziehbar gemacht wird, wie im folgenden Beispiel des Goldschmiedeberufs: »In ihrer Klasse an der Berufsschule waren etwa 40 Schüler in einem Jahrgang, vor zwei Jahren waren es nur noch 20, heute seien es etwa 15 und das nicht nur aus Hamburg, sondern auch aus Schleswig-Holstein und Niedersachsen [...]« (FAZ vom 09./10.08.2014, S. C2).

Insbesondere im Zusammenhang mit dem Rückgang der Ausbildungszahlen werden Umstrukturierungen in der Handwerksordnung als Ursachen genannt. Dies ist vorrangig ein Thema in der Tagespresse, aber auch in *Landlust* und den TV-Dokumentationen wird darauf verwiesen. Die Zusammenfassung mehrerer Gewerke, die dazu führt, dass einzelne Gewerke ihre Eigenständigkeit verlieren, gilt hier als Erklärung. Ebenfalls als Ursache aufgeführt wird der Umstand, dass bestimmte Gewerke gar nicht als Ausbildungsberuf zugelassen sind und die Wissensweitergabe nur innerfamiliär erfolgen kann. Damit wird die Ebene des mangelnden Interesses des familiären oder außerfamiliären Nachwuchses angesprochen. Hier werden neben der ›falschen‹ Geschlechtsdisposition ebenso Defizite im Arbeitsethos wie ein unzureichendes »Stehvermögen« angemerkt (FAZ vom 17.04.2003, S. R3). Insgesamt lässt sich an der diskursiven Bewertung des Ausbildungsmarktes erkennen, dass ›Traditionalität‹ im Laufe des Untersuchungszeitraums zu einer – durchaus auch monetären, existenzsichernden – Ressource wird. So wird in den 1990er-Jahren die Ausbildung in prekären Gewerken noch als verantwortungslos gegenüber den Auszubildenden abgelehnt, die in dem ›sterbenden‹ Beruf kein Auskommen finden würden. Dagegen ist in den 2010er-Jahren seitens der Auszubildenden ein Bewusstsein für eine Selbstqualifizierung durch die Ausbildung in besonders renommierten und ›traditionell‹ produzierenden Betrieben zu beobachten, was als legitimes Vorgehen gewürdigt und Interessierten als geeigneter Berufseinstieg empfohlen wird.

Als wichtigste Ursachen für das drohende oder bereits vollzogene ›Aussterben‹ werden medienübergreifend im gesamten Untersuchungszeitraum die maschinelle bzw. die industrielle Produktion sowie die ausländische Konkurrenz genannt, die günstigere Produkte auf dem Markt etabliert hätten. Daneben wird eine oft mit ästhetischem Wandel begründete nachlassende Nachfrage nach handwerklich gefertigten Produkten moniert. Diese mangelnde ästhetische und moralische Würdigung wird vor allem in den Porträts der FAZ in den 1990er-Jahren geltend gemacht. Anschließend wird in der FAZ, wie auch im Falle von *Landlust*, die Leser*innen-schaft ab Mitte der 2000er-Jahre als wissende Gemeinschaft adressiert, die bereits die ästhetisch-moralische Würdigung leistet und der lediglich zusätzliches Fach-

wissen vermittelt wird, um das ›authentische‹ ›alte Handwerk‹ vom nichtauthentischen unterscheiden zu können.

Da im Laufe der 2000er- und 2010er-Jahre die Bedrohungsszenarien von Erfolgsgeschichten abgelöst werden, tritt die ›Ursachenforschung‹ zunehmend in den Hintergrund. Zumindest auf Ebene einzelner Betriebe gilt deren ›Überleben‹ meist als gesichert. Für ganze Regionen ist die Wiederherstellung früherer kultureller und wirtschaftlicher Bedeutung kein ernsthaft verfolgtes Ziel. Dennoch bleibt das Bedauern über den erfolgten regionalen Bedeutungsverlust ein zentrales Motiv, das die herausragende Stellung der porträtierten Subjekte als ›Überlebende‹ verstärkt. Zudem werden ihre ›Überlebensstrategien‹ als sinnvolle Handlungen autorisiert, wodurch sie als kompetente Subjekte konzipiert sind. Insgesamt lassen sich Bedrohungsszenarien analytisch in drei unterschiedliche Bezugsgrößen untergliedern; diskursiv sind sie meist gekoppelt. Befürchtet werden der Verlust von Wissen, der Verlust einer Lebensweise und der Verlust von Ästhetik und Moral.

5.1.1. Verlust von Wissen

Die Darstellung des Wissens der Handwerker*innen ist eine der Hauptfunktionen der untersuchten Porträts. Dieses Wissen wird als Ressource diskursiviert, genauer: als personengebundene Ressource, die durch das Bedrohungsszenario des ›Aussterbens‹ zu einer prekären Ressource wird. Ist die porträtierte Person tatsächlich eine der ›letzten‹, die über dieses Wissen verfügt, so die Argumentation, drohe der Verlust dieses Wissens für alle Zeiten. Generell wird durch die genaue Beschreibung der Arbeitsabläufe das Wissen der Handwerker*innen zumindest teilweise expliziert. Das handwerkliche Wissen des erwerbsmäßigen Handwerkers sei jedoch nur in der traditionellen, langjährigen Ausbildung zu erwerben. Darin besteht eine diskurskonfigurierende Distanz zum berichtenden Laien, der zwar das handwerkliche Wissen aufbereiten kann, etwa durch die Angabe von technischen Daten und die genaue Beschreibung der Vorgänge, die eigentliche Anfertigung selbst jedoch nicht ausführen und folglich das handwerkliche Wissen nicht anwenden kann. Dieses Wissensgefälle motiviert die Berichterstattung, da die berichterstattende Instanz die Perspektive der nicht wissenden Mediennutzer*innen einnimmt. Die berichtende Instanz bemüht sich daher darum, Fachwissen verständlich zu machen, etwa durch das Erklären von Fachbegriffen, die Beschreibung in Metaphern und von sensorischen Qualitäten. Dazu zählen beispielsweise Gerüche, Geräusche, Größenverhältnisse und Zeitfrequenzen. Die Wissensvermittlung fungiert jedoch vor allem dann als Appell, wenn das personengebundene Wissen überbetont und in ein Gefährdungsnarrativ eingebunden wird.

Eine solche argumentative Bezugnahme auf den Verlust von Wissen, der mit dem drohenden ›Aussterben‹ des Handwerks einhergehe, ist das zentrale Thema der TV-Dokumentation *DER LETZTE SEINES STANDES?*. Am Beispiel der Episode

DER SCHMIED (BR 1993) kann die Erzeugung von Kontinuität, Wertigkeit und drohendem Wissensverlust anschaulich aufgezeigt werden. Bereits die erste Einstellung nach dem Vorspann zeigt das Gemälde »Venus in der Schmiede des Vulkan« von Velázquez.¹ Die Kamera zoomt das rotglühende Werkstück auf dem Amboss ein und blendet über in die Werkstatt des Schmiedes. Durch Funkenregen läuft ein Geselle mit eiligen Schritten zum Amboss, wo der porträtierte Schmied in der Mitte von zwei Gesellen, die als Zuschläger fungieren, ein – ebenfalls glühendes – Werkstück bearbeitet. Die dynamische Musik mit rhythmischen Schlägen auf den Amboss, die sowohl dem Abfilmen des Gemäldes als auch der Werkstattsszene unterlegt ist, verstärkt die ikonografisch erzeugte Kontinuität: Die Schmiede des Vulkan und die Schmiede im Film werden semantisch überblendet.² Die Werkstatt, die Arbeitsweise und die Subjekteigenschaften des Schmieds werden als historisch unveränderte Größen bezeichnet. Zugleich wird die Schmiedetechnik auf den antiken Vulkan als ihren »Urvater« zurückgeführt, der dieses Wissen an »den Menschen« vermittelt habe (16:51-17:58). Auch in weiteren Sequenzen wird der porträtierte Schmied mit seiner Begeisterung für »die Elemente« (14:08) als »Vulkan« inszeniert.

Die verstrichene Zeit markiert den Wert des Wissens, das als übermenschlich und zugleich als konstitutiv für »die Menschheit« konzipiert wird. Aus der Wertigkeit wird ein Bewahrungsimperativ ableitbar: »Hanwerk(en)« muss bewahrt werden, als Ausdruck der Wertschätzung der Vergangenheit und als Verpflichtung gegenüber zukünftigen Generationen; die Kontinuität darf demnach nicht gebrochen werden. Dafür spricht auch, dass sie filmisch auf mehreren Ebenen umgesetzt wird, nicht nur argumentativ im gesprochenen Wort, sondern ebenso bildlich, durch lange Überblendungen und Sujetübernahmen, in denen zuvor angesprochene Sujets (»Wasser«) in der nächsten Szene im Bild erscheinen (zu sehen ist ein Wasserrad, 17:56-17:59), sowie auf der Tonebene, wenn beispielsweise Werkstattgeräusche zu hören sind, während im Bild Gemälde erscheinen und auf der Textebene historische Inhalte erläutert werden. Indem das Schmieden so als ungebrochene Kulturtechnik seit der Antike inszeniert wird, ist ein Fundament gelegt für die eigentliche Kernargumentation der Episode: Dem drohenden Verlust von Wissen über das Schmieden.

Auch der Wissensverlust als Gefährdungsszenario wird auf mehreren Ebenen thematisiert und erhält so seine konstitutive Bedeutung für die Episode. Dazu gehört, dass der Schmied als »Künstler-Handwerker« und als wissendes Subjekt ent-

1 Zur Ikonografie des Schmiedens vgl. ausführlich Türk 2000, S. 73-81 sowie zur Idealisierung des »Dorfschmieds« während der Industrialisierung Adamson 2018, S. 77-82.

2 Mit Türk 2000, S. 74f. lässt sich belegen, dass Velázquez sich selbst an zeitgenössischen Schmiedetechniken orientierte und damit im Gemälde ebenfalls eine Diskursivierung von »Handwerk(en)« vorgenommen wird.

worfen wird. Er selbst ist daher mehrfach autorisiert, den drohenden Wissensverlust durch seine Positionierung als ›Letzter‹ zu problematisieren. Er führt, bestätigt durch den Sprecherkommentar, den Nachfragerückgang nach Schmiedekunst in der Architektur als erste Ursache für den drohenden Wissensverlust an (05:10-05:54). Die Bevorzugung der industriellen Massenproduktion habe zur Folge, dass »die alten Techniken verloren gehen« (07:28-07:34) – was hier zugleich als ästhetisches Problem markiert wird, indem industriell gefertigte Schmiedeelemente als »Pseudo-Barock« diskreditiert werden. Dies wird zugleich als Effekt der Rationalisierung der Arbeitsweise eingeführt: »weil keine Zeit ist« (07:52). Der Zeitmangel wird im Zuge einer Modernekritik als Hindernis für das ›Schöpferische‹ im Handwerksprozess mehrfach herausgestellt. Demonstriert wird jedoch, dass der drohende Wissensverlust bereits eingetreten ist. Ein Geselle des Schmieds bestätigt, die – zeitaufwendigen – Techniken zum Ausschmieden von Ornamenten nicht »in der Meisterschule« gelernt zu haben (07:54-08:21). Auch dramaturgisch wird der bereits erfolgte Wissensverlust der jüngeren Generation nachgewiesen: Eine weitere Sequenz zeigt, wie der zweite Geselle die »alte Schmiedesprache« nicht versteht und vom Meister erst ausführlich angeleitet werden muss (09:56-11:51). Der drohende Wissensverlust als wiederkehrendes narratives Element plausibilisiert nicht nur die Forderung nach Bewahrung des Wissens, er legitimiert zusätzlich die mediale Berichterstattung als dokumentarische Bewahrungsstrategie.

Im Bereich des handwerklichen Selbermachens spielt das Szenario vom Wissensverlust ebenfalls eine Rolle. Ab Mitte der 2010er-Jahren wird es als Selbstlegitimation für Online-Tutorials angeführt. Dabei ist zu erkennen, dass das erwerbsmäßige ›Handwerk‹, seine Vertreter*innen und Institutionen nicht mehr als Garanten der Bewahrung angesehen werden. Explizit wird auch die »Meisterschule« als Ort betrachtet, an dem betriebswirtschaftliche Effizienz und Rationalität, nicht aber »Fragen« zu ›alten Techniken‹ gelehrt würden (MHM, Schluss, 31.12.2020, 38:28-39:49). Vielmehr wird die erfolgte und weiter zunehmende Technisierung des Tischlerhandwerks als Begründung dafür angeführt, dass diese ›alten Techniken‹ lediglich im Bereich des freizeithlichen Selbermachens thematisiert werden könnten, womit die Online-Tutorials als Formate der Wissensweitergabe in Stellung gebracht werden. Wiederholt wird der Aspekt der rationalisierten Zeit, der beim SCHMIED bereits angeführt wird: Handwerksbetriebe hätten wegen ihrer Konkurrenz zur ›Industrie‹ keine Zeitressourcen für ›alte Techniken‹ (vgl. TRHA, Neue Vorstellung, 12.06.2015; MHM, Erfolgreichste Videoreihe, 28.12.2020, 03:44-05:58). Im Freizeitbereich sei dagegen genügend Zeit vorhanden, womit die Hobby-Handwerker*innen implizit in die Pflicht genommen werden. Jedoch wird ebenso deutlich, dass selbst im freizeithlichen ›Handwerk(en)‹ Zeit nicht unbegrenzt zur Verfügung steht, weshalb das Angebot von Tutorials der erhöhten Nachfrage nach »überschaubaren Projekten« entsprechen müsse (MHM, Schluss, 31.12.2020, 25:30-26:05). Solche ›kleinen Projekte‹ sind weniger

aufwendig und in kurzer Zeit fertigzustellen; dabei sind genaue Zeitangaben zur Dauer der Fertigstellung Teil der Vermarktungslogik von YouTube-Tutorials.

Auf das Szenario des drohenden Wissensverlusts verweisen implizit auch die Infokästen, die in *Landlust* und im Männermagazin *Walden* ein fester Bestandteil der Porträts über Handwerkstechniken sind. In ihnen wird das Wissensgefüge, das im Porträt selbst als Subjektwissen präsentiert und durch den Erzähltext autorisiert wird, erweitert. Dabei sind unterschiedliche Intentionen erkennbar. Beispielsweise stellt in *Walden* ein Infokasten »Wissen für Neuschmiede« (*Walden* 02/2017, S. 213) zusammen und erläutert damit den im Modus des Selbsterfahrungsberichts präsentierten Arbeitsablauf zusätzlich, sodass der Infokasten wie eine Anleitung fungiert. In *Landlust* enthalten Infokästen meist historisches Wissen über frühere Arbeitsbedingungen oder Fachwissen über das ›authentische‹ Endprodukt sowie die Region, aus welcher der Handwerksbetrieb stammt. Die Wissensbestände, die bei der Leser*innenschaft vorausgesetzt werden, sind im Falle von *Landlust*, wie auch bei *DER LETZTE SEINES STANDES?*, umfangreicher als in dem für eine jüngere Zielgruppe konzipierten *Walden* oder der neueren TV-Dokumentation *HANDWERKSKUNST!*. Ebenso ist die Bezugnahme auf zusätzliche Quellen ein Beleg dafür, dass in *Landlust* und *DER LETZTE SEINES STANDES?* noch stärker spezialdiskursives Wissen verwendet wird, wodurch die medialen Erzählinstanzen zusätzlich autorisiert werden. Die Medien Zeitschrift bzw. TV-Dokumentation positionieren sich dabei als adäquate Quellen für die (Fach-)Wissensvermittlung. Insbesondere die für *Landlust* typische Verknüpfung der Region mit dem jeweiligen Handwerksberuf weitet das Bedrohungsszenario aus und konstruiert die ›kulturelle Lebensweise‹ bzw. regionale Entitäten als ebenfalls gefährdet.

5.1.2. Verlust der Lebensweise und Verlust der Region

Indem das ›alte Handwerk‹ und vor allem handwerkliches Selbermachen als Teil von Alltagskulturen beschrieben werden, wird der potenzielle oder bereits erfolgte Verlust einer Lebensweise als zweites zentrales Bedrohungsszenario bzw. Verlustnarrativ konstruiert. Zunächst wird eine Wertzuschreibung vorgenommen. Etwa, wenn das Fertigen von Stofftieren aus gebrauchten Handtüchern nicht nur als Aufwertung von Gegenständen aus dem Familienbesitz, sondern auch als kulturelle Wertschätzung diskursiviert wird: Frottee wird als »ein Stück Alltagskultur« bezeichnet, das seit »[m]ehr als hundertfünfzig Jahre[n] [...] den Alltag der Menschen« begleite (LL Jan/Feb 2008, S. 71). Die verstrichene Zeit markiert die Wertigkeit, ebenso wie die Betonung der Nähe zwischen dem handwerklich hergestellten Objekt und den es nutzenden Menschen. Zudem wird eine Unersetzlichkeit evociert, die etwa mit einer essenziellen Bedeutung des handwerklichen Objekts für das Leben vergangener Subjekte ausgeführt wird: »Patchwork-Quilts begleiteten

ihre Besitzer früher oft ein Leben lang. Frauen gebaren darauf ihre Kinder. Die Decken schützten nachts vor Kälte und manchmal ersetzten sie sogar den Sarg« (LL Jan/Feb 2007, S. 73).

Diese Nähe und diese Bedeutung zu erhalten, und sei es durch Zweckentfremdungen, wie es im Falle des Upcyclings ab den 2000er-Jahren immer häufiger auftritt, wird als kulturelle Leistung markiert. Diese Konstruktion ist nur möglich, weil argumentiert wird, dass die (meist unbenannten) Alternativen der Nichtnutzung oder der Zerstörung die diskursiv erzeugte Einheit zwischen Mensch und Objekt bzw. Praktik bedrohen: Die Bedeutung des Profanen nicht zu würdigen, ist insbesondere dann unsagbar, wenn das Profane eine kulturelle Wertigkeit unstrittig zugeschrieben bekommen hat. Wie kommt diese kulturelle Wertigkeit zustande, auch über die Konstruktion eines ›historischen Ursprungs‹ hinaus?

Insbesondere in *Landlust* ist die Imagination einer bäuerlich-ruralen Lebensweise, bei der handwerkliche Praktiken eine zentrale Rolle spielen, ein wiederkehrendes Motiv. Dabei wird eine topografische Verortung vorgenommen, wobei das jeweilige Handwerk und/oder seine Subjekte einer lokalen Entität zugeordnet werden, sodass häufig ein wechselseitiges Determinationsverhältnis entsteht: So wie der Ort »Rheinbach: Stadt des Glases« (LL Jan/Feb 2008, S. 87) vom Handwerk bestimmt wird, ist »die Nahterin vom Schliersee in Oberbayern« (LL Sept/Okt 2007, S. 91) durch die Ortsangabe näher bestimmt. Solche topografischen Bezüge kommen in fast allen Handwerk(en)sporträts vor; dies zumal, da sie im Falle der FAZ und der TV-Dokumentationen Teil der Regionalberichterstattung sind. Porträts über ›Land und Leute‹ stellen das Einzugs- bzw. Sendegebiet als kulturelles Konstrukt her – und legitimieren das Medium als die herstellende und festigende Instanz dieser identifikatorischen Bezugsgröße. So offeriert *Landlust* beispielsweise ein Glossar mit handwerksbezogenen Fachbegriffen, mitunter auch für regionale Dialekte; häufig sprechen auch die Protagonist*innen der TV-Dokumentationen mit starker dialektaler Färbung.

Zugleich sind räumliche Bezüge ebenfalls notwendig, um Veränderungen abzubilden: Historischer Wandel lässt sich erst vor dem Hintergrund einer begrenzten räumlichen Einheit beschreiben, z.B. anhand von landschaftlichen und städtebaulichen Veränderungen. Dies ist insbesondere für Verlust- und Verdrängungsszenarien hilfreich, bei denen das wechselseitige Determinationsverhältnis als fragiles Konstrukt erscheint und, so die plausible Deutung, gestärkt und erhalten werden muss. So kann »[d]as Holzland Thüringen« noch als Wirtschafts- und Kulturraum beschrieben werden; da jedoch statt einst »weit über 100« nun »nur noch 13 Betriebe« Holzleitern fertigen, ist, so lässt sich die Argumentationslinie fortführen, nicht nur ›das Handwerk‹ gefährdet, sondern auch die kulturelle Identität der Region (LL Sep/Okt 2007, S. 111). In *Landlust* und *DER LETZTE SEINES STANDES?*, die sehr stark mit topografischen Verortungen operieren, wird der potenzielle Verlust auf die Kulturlandschaft ausgeweitet, die sich durch den Rückgang des

›alten Handwerks‹ verändere, etwa wenn für das Handwerk notwendige Pflanzen nicht mehr oder nicht mehr in genügender Qualität in der Region vorhanden sind. In DER LETZTE SEINES STANDES? wird dieser Umstand als konkretes Problem für den Handwerker und die gezeigte Herstellung seines Produkts inszeniert, sodass der Landschaftszustand zur ›Blütezeit‹ des Handwerks nicht nur als historischer ›Urzustand‹ markiert wird, sondern darüber hinaus als ›natürlich‹. Beispielsweise findet DER SCHLITTENBAUER kaum noch krumm gewachsene Bäume (BR 2003, 00:20-00:57), DER FASSBINDER muss »weit« mit dem Zug fahren, um (illegalerweise) Rohrkolben für die Abdichtung zu schneiden (BR 1993, 23:30-24:00), und DER SATTLER hat sich extra ein Stück Feld mit »dem alten«, langstieligen Roggenstroh anbauen lassen (BR 1995, 15:34-17:16). Die Veränderung der Region durch das ›Austerben‹ des Handwerks wird also nicht nur als ein konkretes Problem für den ›alten Handwerker‹ sichtbar, sondern auch für die Gesellschaft, der ein kulturell geprägter Lebensraum verloren geht.

Diese Ableitung von Bewahrungsaufforderungen aus der diskursiven Konstruktion eines naturalisierten ›Urzustands‹ der ›Region‹ findet sich auch in *Landlust*, in der zusätzlich zu den Infokästen zum historischen Hintergrund solche über die Beschaffenheit der verwendeten Pflanzen zu finden sind. So wird ein Porträt eines Reetdachdeckers eingeführt mit einem doppelseitigen Bericht über eine Familie, die ein Haus mit Reetdach (›in dem 1000-Seelendorf Sauensiek‹) bewohnt, und einer weiteren Doppelseite zu Anbau und Ernte des Reets mit einem Infokasten zu der Geschichte des Reetdachs (LL Jan/Feb 2006, S. 102-109). Jedoch wird nicht nur die ländliche Region als positive und bewahrungswürdige Bezugsgröße konzipiert, die unabdingbar für den Erhalt des ›alten Handwerks‹ sei. Zusätzlich wird das Rurale als Handlungsort des ›alten Handwerk(en)s‹ als sozialer Nahraum mit engen und intakten sozialen Beziehungen konzipiert. Insbesondere in *Landlust* ist eine Präferenz für kleine Orte erkennbar, seien es kleine Ortschaften oder kleine Werkstätten.

Eine szenische Beschreibung des Arbeitsortes bildet zumeist den Einstieg in das Porträt. Die Werkstatt fungiert als Ort der »Ruhe«, der Gemütlichkeit, der Zuflucht vor einer feindlichen äußeren Umgebung: »Es nieselt. Die Natur zeigt sich Grau in Grau, kein Wetter, das Freude auf einen Spaziergang macht. Doch an solchen trüben Tagen findet Martin Goldhofer Ruhe. In seiner Werkstatt in Rottach-Egern wärmt ein Kachelofen und es duftet nach Rosen« (LL Nov/Dez 2007, S. 89). Die dörfliche Werkstatt dient dabei als doppelter Orientierungsrahmen. Zum einen wird mit ihr das Geschehen lokalisiert und der Arbeitsablauf innerhalb einer meist fixen Szenerie nachvollziehbar gemacht. Zum anderen ist die Werkstatt derjenige Ort, an dem die Handwerker*innen als kompetente Subjekte sichtbar gemacht werden; die Werkstatt unterliegt ihrer Kontrolle. Handwerkliche Arbeitsorte werden zudem, sogar im Falle der Schilderung von Belastungen wie Lärm oder Schmutz, fast ausnahmslos als Orte der Gemütlichkeit beschrieben, wie in diesem

Beispiel über einen Furniermacher: »In der Luft hängt der Geruch von frisch gesägtem Holz, während im hinteren Teil der Werkstatt ein Bullerjan gemütliche Wärme verbreitet. Axel Reimers steht an der laut ratternden Maschine und überwacht den Sägevorgang, bei dem gerade Holzfurnier für den Instrumentenbau entstehen soll« (LL Nov/Dez 2017, S. 136).

Doch nicht nur die Wohnlichkeit des Ortes wird evoziert; das Herstellen handwerklicher Produkte selbst wird sehr häufig als angenehme gemeinschaftliche Tätigkeit dargestellt. Viele der porträtierten Handwerksbetriebe sind Familienbetriebe; insbesondere das Handarbeiten wird häufig als kollektive Tätigkeit beschrieben. Ebenso wird suggeriert, im ›Handwerk(en)‹ könne ›Arbeit‹ und ›Leben‹ in Einklang gebracht werden. Ein typisches Beispiel für eine solche positive Konzeption einer ›traditionellen Entgrenzung‹ sind Handarbeitszirkel, deren soziale Funktion betont wird: »So, in der großen Runde, ist das Handarbeiten geselliger. Außerdem erfährt jeder die wichtigsten Neuigkeiten aus dem Ort« (LL Jan/Feb 2009, S. 82). Das Herstellen des Produkts oder die Maxime der Gewinnorientierung stehen in dieser Imagination der bäuerlichen Lebensweise nicht im Vordergrund. Der soziale Nahraum erscheint in diesem Kontext als ein sicherer Ort, an dem die Subjekte einander kennen und voneinander wissen.

Handwerker*innen wird dabei eine exponierte und zugleich gewöhnliche Position zugeschrieben: Sie sind ein akzeptierter Teil der ›Dorfgemeinschaft‹ und dennoch ›etwas Besonderes‹. Das Porträt über den Hersteller von Holzleitern im »Thüringer Holzland« wird eingeleitet mit der Bemerkung: »Wenn Dieter Serfling die dunkelblaue Schürze umbindet, dann wissen alle im Dorf: Der Leitermacher arbeitet in seiner Werkstatt« (LL Sep/Okt 2007, S. 111). Die in der Passage implizit angesprochene Komponente der sozialen Kontrolle wird weder in der *Landlust* noch in *DER LETZTE SEINES STANDES?* problematisiert. Stattdessen ist die sozio-räumliche Nähe ausschließlich positiv konnotiert. So sind zahlreiche Episoden von *DER LETZTE SEINES STANDES?* durchsetzt mit Szenen, in denen Dorfbewohner*innen zusammensitzen, sprechen und feiern. Inszeniert wird eine funktionierende Dorfgemeinschaft, die zugleich den oft solitär arbeitenden Handwerksmeister als sozial vernetzte Person zeigt. Das gilt auch für das Arbeitsverhältnis zwischen Meister*in und Auszubildenden, das häufig als familiär beschrieben wird, wie im Beispiel einer Trachtenschneiderin: »Eng sitzen sie zusammen, die zwei Marias. Viel Platz ist nicht in der kleinen Werkstatt oben im ersten Stock überm Dirndl-Laden. Christine Falken wirft einen kurzen Blick auf das, was ihre beiden Azubienen – so nennt sie die angehenden Nahterinnen fast schon liebevoll – machen« (LL Sep/Okt 2007, S. 91).

Das Abhängigkeitsverhältnis oder Konflikte zwischen Meister*in und Auszubildenden werden meist nicht thematisiert, die Norm sind Konzeptionen eines gerne und zudem reibungslos zusammenarbeitenden ›Teams‹ und einer Nähe, die sogar ins Private hineinreicht. Die Schilderung von Familienbetrieben liefert zu-

dem Hinweise darauf, dass hier das ›Arbeiten‹ von allen Familienmitgliedern als arbeitsteilig geleistete Gemeinschaftsaufgabe verstanden wird, bei der jede*r nach seinen Fähigkeiten zum Einsatz kommt. Es ist plausibel, hierin Bezüge auf das in der Romantik verklärte patriarchale System des ›Ganzen Hauses‹ zu sehen (vgl. Eiden-Offe 2017, S. 69). Insgesamt sind die Werkstätten im medialen Handwerk(en)sdiskurs Orte, die sowohl in ihrer ästhetischen als auch in ihrer sozialen Verfasstheit implizit als Gegenentwürfe zu Arbeitsplätzen wie Großraumbüros oder Fabrikhallen angelegt sind.

Die Wertigkeit der ruralen Lebens- und Arbeitsweise wird zudem durch eine diskursive Exotisierung verstärkt. Das ›Leben und Arbeiten‹ der ländlichen Handwerker*innen ist demnach nicht nur deshalb schützenswert, weil es als eine knapper werdende Ressource beschrieben wird, sondern auch, da suggeriert wird, dass es nur ›noch‹ an wenigen entlegenen Ortschaften zu finden sei. Diese abgelegenen Enklaven intakten Idylls aufzuspüren, wird dabei als Leistung der Berichterstattung und als ein erster Beitrag zur Bewahrung dargestellt. So wird die aus dem Hubschrauber gefilmte Autofahrt eines Wagners in Niederbayern in der ersten Episode von *DER LETZTE SEINES STANDES?* vom Sprecher wie folgt kommentiert: »Die alten Handwerker sind rar geworden. Die es noch gibt, leben weit abseits moderner Technologiezentren und touristischer Heimsuchungen« (Wagner, BR 1991, 01:05-01:15). Inwiefern die journalistische Berichterstattung unter dem Einsatz moderner Technologien dabei selbst eine ›Heimsuchung‹ darstellt, wird in diesem Zusammenhang nicht thematisiert, im Gegenteil: Vor allem in den 1990er-Jahren ist die TV-Dokumentation als probates Mittel etabliert, verborgenes Wissen sichtbar zu machen und dessen kulturelle Bedeutung in Form eines Verlustnarratives moralisierend anzumahnen. Da sich der Exotismus des ›alten Handwerk(en)s‹ im Untersuchungszeitraum zum Massengeschmack entwickelt, wird damit in jüngerer Zeit weniger stark operiert. Dennoch ist eine schwer auffindbare, kleine Ortschaft ein Bestandteil derjenigen Strategien, die das ›alte Handwerk‹ bis in die Gegenwart authentisieren: So werden im Online-Tutorial *ALTES HANDWERK* der Firma Maschinenhandel Meyer nach zwei Folgen im Werkstattstudio als »Drehort[] [e]in kleines Dorf im Landkreis Göttingen« aufgesucht, später eine Wiese am Waldrand und ein dörfliches Freilichtmuseum (MHM, AH 3-5, 2020).

5.1.3. Ästhetischer Verlust und die moralische Überlegenheit des Manuellen

Teil des Deutungsmusters, das für den Erhalt des ›alten Handwerks‹ als Kulturtechnik plädiert, ist eine ästhetisch-moralische Argumentation, die eine Überlegenheit manueller Herstellungsarten gegenüber maschinellen und industriellen Produktionsformen herausstellt. Dabei wird das manuell hergestellte Objekt als ›menschlich‹ apostrophiert; seine ›Unvollkommenheit‹ mache es ›lebendig‹. Dazu zählt die diskursive Erzeugung auratischer Objekte, die beispielsweise menschliche Körper-

teile (›Kopf‹, ›Mund‹) oder Organe (›Herz‹, ›Lunge‹) besitzen; häufig wird der Herstellungsprozess als ›Schöpfung‹ oder als ›Geburt‹ metaphorisiert. Den handwerklich gefertigten Objekten wird zugesprochen, einzigartig und individuell zu sein, was sich aus ihrer ›menschlichen‹ Unvollkommenheit ergebe. In der Fortführung überträgt sich die Individualität der Produkte nicht nur auf seine Schöpfer*innen, sondern auch auf seine Besitzer*innen. Die Objekte als auratisch aufgeladene zu konstruieren, legitimiert dieser Deutung zufolge ihre Bewahrung und verlangt sie sogar:

Etwas schmutzig und vermoost sind die alten Ziegel, die hier in den verschiedensten Farben liegen. Meist sind sie mehr als hundert Jahre alt. »Warum ein so schönes und hochwertiges Material verkommen lassen?«, fragte sich [...] Toralf Fischer. Er entwickelte eine Methode, um diese alten Mauerziegel wieder zum Leben zu erwecken [...]. Die Idee, aus den alten Ziegeln etwas Neues zu schaffen, statt sie zu entsorgen, kam ihm bei dem Rückbau eines alten Hauses. »Als ich die aufgebrochenen Ziegel sah, habe ich gemerkt, wie viel Energie darin steckt«, sagt Toralf Fischer. (LL Sept/Okt 2013, S 110)

Die hier verwendete Dopplung aus »schön[] und hochwertig[]« ist die Grundlage der ästhetisch-moralischen Argumentation. Zum einen wird aus der Annahme, die ›alten‹ und ›traditionell‹ gefertigten Objekte seien beseelt, eine ästhetische Qualität abgeleitet. Dies gilt auch für das Festhalten an alten Gestaltungsformen, die insbesondere in *Landlust* als »traditionell und zeitlos schön« (LL Mär/Apr 2008, S. 83) markiert werden, während in *FAZ/FAS* und *Flow* darüber hinaus Verbindungen von ›alter‹ Technik und ›jungem‹ Design positiv gewertet werden. Ästhetisch markiert wird zudem auch, dass Objekte ›eine Geschichte‹, ›eine Seele‹ oder ›ein Leben‹ haben. Dass Gebrauchsspuren, etwa »kleine Ausbesserungen – eine schöne als die andere« (*Flow* 18/2016, S. 112), zu erkennen sind, gilt als ästhetisches Qualitätsmerkmal – insbesondere für Möbel und Einrichtungsgegenstände, aber auch für Stoffe und Kleidungsstücke. Was in den 1990er-Jahren noch mit einigem argumentativen Aufwand belegt werden muss, wird im ästhetischen Diskurs im Laufe des Untersuchungszeitraums nicht mehr bezweifelt, wie ein Bericht aus der *FAS* von 2017 nahelegt:

Ja, alles, was nach Lederschürze und altem Handwerk riecht, ist ja derzeit absolut angesagt . . . Das Holz von früheren Hobelbänken oder Werkstatteinrichtungen ist im Moment genauso nachgefragt. Wo man erkennt, da haben Menschen hundert Jahre lang dran gehämmert und gemacht. Das ist das Signet: Es sind diese abgelebten Objekte, wie wir sie nennen. (*FAS* vom 05.02.2017, S. 57)

Diese ästhetische Verschiebung, welche die Spuren handwerklicher ›Arbeit‹ zum »Signet« erklärt und zu einer Überbewertung des ›Alten‹ führt, gilt jedoch nicht für alle Bereiche: Zum Beispiel ist für Endgeräte der Medien- und Kommunikations-

technologie unabdingbar, ohne Gebrauchsspuren, neu und maschinell gefertigt zu sein. Dass sich als ›Hipster‹ klassifizierte Personen ab den 2010er-Jahren nicht nur »Handwerk, Heimat und Bärte[n]« (Böckmann 2017) zuwenden, sondern zeitweise auch analoge Technikgeräte wie Schreibmaschinen und Fotoapparate nutzen, bleibt davon unbenommen (vgl. Schrey 2017, S. 110f.). In Ästhetikdiskursen werden Tendenzen hin zum Handgemachten, Lokalen und Natürlichen bereits in den 1970er- und erneut in den 1990er-Jahren ausgemacht (vgl. Samuel 1994).

Im gesamten Korpus wird ›handgemacht‹ als Synonym für ›besonders sorgfältig‹ verwendet; von Hand hergestellte Produkte werden zudem als haltbarer und qualitativ höherwertig angesehen. Dies zeigt sich daran, dass die Medienproduktion selbst mit dem Etikett ›handgemacht‹ belegt wird: Die Redaktionsleitung der *Landlust* bezeichnet in einem Editorial ihre ›Arbeit‹ als »Denkhandwerk«, das sich durch eine persönliche Recherche, eine eigenständige Konzeption und eine genaue Überprüfung der Berichte und Anleitungen auszeichne: »Dafür besuchen wir die Orte unserer Berichte, liefern Ideen aus eigener Schmiede und prüfen, was möglich und was machbar ist. Mit Herzblut von Hand gemacht, so sollen Sie die Landlust auch weiterhin erleben« (LL Jan/Feb 2012, S. 3). Der Landwirtschaftsverlag Münster, der die *Landlust* herausgibt, publiziert diese und weitere Produkte über die Verlagsgruppe Deutsche Medienmanufaktur, in der auch Gruner + Jahr unter anderem die Zeitschriften *Flow* und *Wolf/Cord* vertreibt.

Worauf beruft sich diese Gleichsetzung von ›handgemacht‹ und ›wertvoll‹? Im Handwerk(en)sdiskurs zeigt sich, dass hierfür eine moralische Argumentation die Grundlage ist. In dieser wird der für die Herstellung des Objekts notwendige Aufwand als ›Mühsal‹ konzipiert. Wie im Zitat zu den Lehmziegeln kann dies die Achtung vor der Leistung vergangener Generationen bezeichnen; es wird aber auch auf den jeweils beschriebenen, zeitgenössischen Herstellungsprozess angewendet. Etwas per Hand und im bewussten Verzicht auf Maschinen herzustellen, wird als menschliche Leistung gedeutet, die – so die implizite Forderung – gewürdigt werden muss (vgl. Schaaf 2021). Die kleinteilige Darstellung der wichtigsten Arbeitsschritte, die der Grundbestandteil vieler Porträts ist, fungiert als empirische Unterfütterung dieser Argumentation. Insbesondere körperliche Anstrengung, sensorisch-motorische Fertigkeiten und die verwendete Arbeitszeit werden als weitere Belege für die ›Mühsal‹ und den ›Wert‹ des Handgemachten verwendet.

Dabei ist das leitende Erzählmuster dasjenige einer Stoffmetamorphose (vgl. dazu Türk 2000, S. 59), etwa vom Baum zum Tisch. Dies demonstrieren TV-Dokumentationen, die meist mit Landschaftsaufnahmen in der Totalen beginnen. Innerhalb dieser Landschaft wird dann die Materialbeschaffung gezeigt. Die Fertigung eines Objekts wird mittels möglichst aller Herstellungsschritte dargestellt, also im Bild gezeigt und durch die Sprecher*innen und/oder die Handwerker*innen erklärt. Am Ende jeder Episode steht die Präsentation des fertigen Werkstücks, häufig auch in Anwendung. Das folgende Beispiel aus der

Landlust veranschaulicht, wie die Deutung als Kulturgut und die Betonung der ›Mühsal‹ zu einem Bewahrungs- und Wertschätzungsimperativ verbunden werden: »Echtes, altes Bauernleinen ist ein Stück Brauchtum und Kultur. Die Zeit und die Mühen seiner Herstellung lassen es so kostbar werden« (LL Nov/Dez 2005, S. 63).

Dabei wird auch mit Authentizitätszuschreibungen operiert (vgl. Schaaf 2021), das ›Echte‹ gilt als das ästhetisch höherwertige und umgekehrt. So wird beispielsweise in Bezug auf Trachtenmode und andere Textilien eine reduzierte Ästhetik gefordert, die erkennen lasse, dass das Objekt von Hand hergestellt wurde: »Am schlichtesten und somit echtsten [sic!] wirken flache Perlmutterknöpfe« (LL Sep/Okt 2007, S. 92). Industriell gefertigten Varianten des Produkts wird dagegen die Authentizität abgesprochen, zudem wird das notwendige Wissen vermittelt, um ›echte‹ von falschen, also industriellen Produkten zu unterscheiden: »Woran erkennt man echtes Bauernleinen?«, fragt die *Landlust* in ihrer ersten Ausgabe und definiert in der Antwort: »Wenn auf den Höfen zugekauft Leinengarn verwebt wurde, spricht man nicht mehr von *echtem*, altem Bauernleinen« (LL Nov/Dez 2005, S. 63, Herv.i.O.). Obwohl die Wertung vordergründig vermieden wird und die Entscheidung zwischen Industrie- und Handwerksprodukt als individuelle »Geschmacksache« dargestellt wird, zeigt die Analyse, dass eine Wertung zugunsten des Handwerksproduktes vorgenommen wird. Beispielsweise wird die ›Holzleiter‹ mit Stabilität, haptischer Qualität, Preisvorteil und Wärme verknüpft (»Viele mögen die günstigeren Holzleitern lieber, weil sie trittfester, griffiger und wärmer sind.«) und zudem der Zuspruch zu ihr als Mehrheitsmeinung formuliert: »Jetzt sind die Holzleitern wieder im Trend« (LL Sep/Okt 2007, S. 113). Indem diese vorgeblich rein ästhetische Wertung kontextuell vor dem Hintergrund der Drohkulisse des aussterbenden Handwerks vorgenommen wird, ist die ästhetische Argumentation eng mit der moralischen verknüpft.

Wie jedoch wird das ›Handgemachte‹ in Abgrenzung zum Industrieprodukt als ästhetisch-moralische Kategorie konstituiert? Welche Veränderungen treten medienpezifisch und im Diskurszeitraum auf? Generell gilt, dass zentrale Elemente oder die Mehrheit der Einzelteile von Hand gefertigt werden müssen, um ein Objekt als ›handwerklich‹ hergestellt markieren zu können. Im Diskursverlauf zeigt sich jedoch, dass sich die Definition von ›handgemacht‹ verschiebt. In *DER LETZTE SEINES STANDES?* wird die Verwendung von händisch betriebenen Werkzeugen mit ästhetischen (»dieses wunderschöne Werkzeug«) und funktionalen Argumenten gewürdigt – »der Stahl aus dem sie [die neueren Werkzeuge, FS] gefertigt sind, lässt sich lange nicht so gut schärfen wie die Schneiden der alten Werkzeuge – und damit zum Merkmal des ›alten Handwerks‹ (Fassbinder, BR 1993, 21:48, 20:45-20:52). Eine enge Definition des ›alten Handwerk(en)s‹ wird auch im Online-Tutorial *ALTES HANDWERK* des Maschinenherstellers Meyer angewendet. Hier wird in der ersten Folge der vollständige Verzicht auf Elektrizität und mo-

derne Werkzeuge als Grundlage für ein ›ursprüngliches‹ handwerkliches Selbermachen genommen, das zugleich als voraussetzungsarm und ›natürlich‹ markiert wird. Dabei werden in der Eingangssequenz alle gängigen Maschinen des handwerklichen Selbermachens geräuschvoll aus dem Bildbereich geworfen:

In diesem Format, da soll es so'n bisschen um das gehen, was ich mir ursprünglich [...] vom Tischlerhandwerk erhofft habe. Bedeutet: Ab sofort (*schiebt elektrische Standsäge aus dem Bildbereich*) gibt es hier keine Maschinen mehr. Es gibt keine Akkuschraber, es wird nicht mehr geschliffen, Präzision im Zehntelbereich? Teures Werkzeug aus Kanada, aus Japan, Weißleim, Epoxidharz, brauchen wir alles nicht. Und auch kein' Strom (*zieht Kabel aus Stecker, Bild verdunkelt sich kurz*). (AH 1, 2020, 00:20-00:55)

Dagegen ist in *HANDWERKSKUNST!* die Verwendung von elektrischen Sägen, druckluftbetriebenen Meißeln und Bohrmaschinen ein Standard, der nicht problematisiert wird: Das Gegenbild der vollständig maschinellen Herstellung ist die konstituierende Kontrastfolie, an der sich das Gezeigte ausrichtet. Die Nutzung von Maschinen oder vorgefertigten Stücken wird als kund*innenfreundlichere Kostenkalkulation gedeutet; in Arbeitszeit umgerechnet wird die manuelle ›Mühsak‹ in den SWR-Porträts zum Problem. Jedoch ist dies vor allem der thematischen Fokussierung der SWR-Serie geschuldet, die weniger auf ›altes, vorindustrielles Handwerk(en)‹ ausgerichtet ist und stattdessen eine große Bandbreite handwerklicher Herstellungsprozesse zeigt.

Dennoch wird in den TV-Dokumentationen des SWR die ›Mühsak‹, die im Bild nicht zu sehen ist, auf der Textebene aufgehoben: So wird in einer überdurchschnittlich maschinenlastigen Episode mehrfach betont, dass zahlreiche Arbeitsschritte notwendig seien und dass das Zuschneiden der Teile mit großen, vorprogrammierten Säge- und Fräsmaschinen, Konzentrationsvermögen und »handwerkliches Können« verlange (HWK, Tisch, SWR 2016, 07:50). In lediglich drei Szenen ist zu sehen, wie der Tischler ohne Maschine arbeitet; maschinelle und manuelle Fertigungsschritte werden vom Sprecher dabei als gleichwertige »Mischung« bezeichnet, wobei händisches Arbeiten für diejenigen Abläufe notwendig sei, die menschliches »Gefühl« verlangten, das von Maschinen nicht übernommen werden könne. Zugleich werden manuelle Feinarbeiten als übertrieben genau abgewertet: »Jetzt gehen wir aber wirklich ins Detail« (35:52-36:09). Im Bereich des handwerklichen Selbermachens wird dagegen die Nutzung von Maschinen als Symbol für industrielle ›Arbeit‹ verwendet. So wird in *Walden* die Fertigung eines Lederrucksacks mit der Nähmaschine in den Kontext der Erwerbsarbeit gerückt; der Protagonist fühle sich danach »matt wie ein frühindustrieller Lohnarbeiter« – dagegen wird das Nähen per Hand zwar als mühsam, aber zugleich meditativ bezeichnet und folglich positiver bewertet (Walden 01/2017, S. 66f.).

Für das gesamte Korpus gilt zudem, dass besonders alte oder selbstgefertigte Maschinen als Unterstützung der Handarbeit akzeptiert werden. In *Landlust*, aber auch in der FAZ/FAS werden diejenigen Maschinen als sinnvoll und legitim beschrieben, ohne die in der Vergangenheit das Handwerk unbotmäßig erschwert war. Während etwa ›Muskelkraft‹ oder ›Körperarbeit‹ im Diskurs als notwendige Mühsal toleriert und sogar positiv aufgeladen werden, markiert die »Knochenarbeit« das abzulehnende Inhumane, wie in diesem Beispiel aus der *Landlust* über den Leiterbau: »Früher wurde der ganze Stamm ausgehackt, geschnitzt und geschält. Eine echte Knochenarbeit«, erinnert sich Dieter Serfling. Die vorgefertigten Rundhölzer aus dem Sägewerk erleichtern die Arbeit. In der Werkstatt helfen praktische Maschinen« (LL Sep/Okt 2007, S. 111).

Wichtig ist ferner, dass die »praktische[n] Maschinen« die ›Arbeit‹ erleichtern, aber nicht ersetzen; es wird ihnen also zugeschrieben, die Arbeitsbedingungen zu verbessern, der mit ihnen meist verbundene Wegfall menschlicher ›Arbeit‹ und ergo von Arbeitsplätzen ist dagegen selten Teil der Aussage. Ein weiteres Kriterium ist, dass der (›männliche‹) Körper, genauer, die Hand, die Maschine kontrolliert: »während er das elf Zentimeter dicke Rundholz konisch formt und dann mit sicherer Hand durch die Kreissäge führt« (LL Sep/Okt 2007, S. 112). Dabei wird betont, dass auf erworbenes Wissen zurückgegriffen wird, etwa wenn beschrieben wird, der Handwerker benötige zur Umsetzung einer DIN-Norm beim Leiterbau kein »Raster«, um die Abstände der Leitersprossen »[g]anz genau« einzuzichnen, sondern »verlässt sich [...] gerne auf sein Augenmaß« (LL Sep/Okt 2007, S. 111f.). Indem so die menschliche Leistung wieder als ausschlaggebend und zugleich überlegen konzipiert wird, ist die moralische Argumentation für den Erhalt des ›Handgemachten‹ von den Unterstützungen durch die ›Maschine‹ unbeschädigt.

Zum moralischen Argumentationsgefüge gehört auch, dass auf die Verwendung von ›natürlichen‹ Materialien und Resten verwiesen wird und so manuell produzierte Objekte als ökologisch besonders verträglich konzipiert werden. Durch Ortsangaben werden diese zudem der regionalen ›Heimat‹ zugeordnet. Ferner kommt eine Modifikation der ›Mühsal-Argumentation zum Tragen: Die Leistung der ›Natur‹, die bei Schilderungen über ›lebendige‹ Rohstoffe betont wird, erfordert demzufolge nicht nur eine manuelle Behandlung, sondern auch die Würdigung des fertigen Objekts. So wird in *Landlust* angenommen, die »Lebensgeschichte des früheren Baumes« sei in gedrechselten Holzschalen zu sehen (LL Nov/Dez 2008, S. 85), in *Walden* wird das »rein pflanzlich[e]« Gerbverfahren von Leder »nur mit Mimosarinden-, Quebrachoholz- oder auch Kastanienholzextrakten« als »[g]anz schonend«, »[a]ber auch zeitintensiv« beschrieben (Walden 03/2018, S. 91). Im Diskurs der Handarbeitsblogger*innen gelten ›Naturfasern‹ oder gar selbstgesponnenes Garn als höherwertig und daher mit Sorgfalt zu verarbeiten – im Gegensatz zu »100 % Kunststoff« oder »Industriegarn« (Allerlei Strickerei, »Die verstrickte Dienstagsfrage«, 09.06.2015; Queerer Strick-Blog,

»Flash your stash«, 07.02.2014). Diskursübergreifend wird also die Verwendung von »natürlichen« Materialien positiv gewertet. Die handwerkliche Bearbeitung des Materials fungiert dabei als Verlängerung dieses Prozesses und konzipiert »Handwerk(en)« als »natürliche« Technik. Diese »Natürlichkeit« durch den Erwerb handwerklich gefertigter Objekte zu unterstützen und so »moralisch« zu konsumieren, ist eine der zentralen Forderungen, die im Handwerk(en)sdiskurs erhoben werden.

5.2. Forderungen

Die verwendeten Argumentationen werden im Untersuchungszeitraum mit unterschiedlichen Forderungen verknüpft, die ihrerseits teilweise kombiniert werden. Sie lassen sich als je verschieden umzusetzende Bewahrungsimperative zusammenfassen und sind hier dargestellt als »Antworten« bzw. »Lösungen« auf die geschilderten Gefährdungsszenarien und Argumentationsgefüge. Dabei lässt sich bei den Ursachen, die für die Bedrohungsszenarien des »Aussterbens« und des wachsenden Bedeutungsverlustes angeführt werden, auf Ebene der Forderungen meist eine Mischung aus institutionellen und subjektiven Strategien identifizieren. Insbesondere in den 1990er-Jahren werden in den Porträts in der FAZ – die häufig im Wirtschaftsteil platziert sind – unternehmerische Strategien gefordert, die eine Modernisierung der Produktion oder des Designs beinhalten. Solche Modernisierungsforderungen fehlen sowohl in *Landlust* als auch in *DER LETZTE SEINES STANDES?*. Während in *Landlust* der Einsatz von Maschinen und Anpassungen an den zeitgenössischen Geschmack, etwa bei Trachtenmode, akzeptiert werden, wenn die Fertigung ansonsten »traditionellen« Verfahren verpflichtet ist, bleibt die TV-Dokumentation nahezu durchgängig modernisierungskritisch. In *DER LETZTE SEINES STANDES?* werden stärker die fehlende Nachfrage sowie eine generelle Tendenz zur Modernisierung und die damit verknüpfte mangelnde gesellschaftliche Wertschätzung des »alten Handwerks« moniert und eine entsprechende Achtung gefordert. Daran lässt sich der diskursive Wandel erkennen: Die Nachfragesituation der in der *Landlust* porträtierten Betriebe ist meist überdurchschnittlich gut. Dagegen inszenieren die meisten Porträts der BR-Reihe zu Beginn eine Nachfragesituation, bei der eine Person aus der örtlichen Bevölkerung dem Handwerker einen »letzten« Auftrag erteilt, dessen Umsetzung dann die Handlung der Episode motiviert. Die diskursive Forderung nach einer größeren gesellschaftlichen Wertschätzung, die sich sowohl in einer ästhetischen Bildung als auch in einem Wissen um die höhere Qualität handwerklicher Produkte niederschlagen soll, wird also ab Mitte der 2000er-Jahre realisiert.

5.2.1. Bewahrung von Wissen

Eine weitere Kernforderung, die medienübergreifend geäußert wird, ist der Erhalt des handwerklichen Wissens. Dabei bringen sich insbesondere die TV-Dokumentation *DER LETZTE SEINES STANDES?*, aber auch Zeitschriften, Online-Tutorien und Blogs, die Anleitungen verbreiten und zum Teil DIY-Sets verkaufen, als Medien des Erhalts in Stellung. Das selbsternannte »Bildokument« *DER LETZTE SEINES STANDES?* erklärt den Wissenserhalt zu seinem Hauptanliegen und zeigt das handwerkliche Wissen der zumeist älteren porträtierten Personen nicht nur anhand der Herstellungsschritte, sondern ergänzt diese um zusätzliche Informationen.

Das ist ein zentraler Unterschied zur in den 2010er-Jahren produzierten TV-Reihe *HANDWERKSKUNST!*. Das hier erzeugte Wissen basiert auf den Einschätzungen und ›Wahrheiten‹ der porträtierten Person, die zwar durch Inszenierung und die Voice-Over-Kommentare der Sprecher*innen autorisiert werden. Zusätzliche externe Quellen werden jedoch nur sehr selten herangezogen. Damit wird die porträtierte Person zur alleinigen Trägerin des Wissens, das daher – trotz der Autorisierungen – stärker als subjektives Wissen markiert ist. Vermutungen, welche die Subjekte äußern, bleiben unbestätigt. Demensprechend werden auch nicht grundständig ausgebildete Handwerker*innen und freie Berufe (wie Tätowiererin oder Trommelbauer) als Beispiele für *HANDWERKSKUNST* präsentiert. Indem kein ›objektives‹, fachlich fundiertes Wissen über dasjenige des porträtierten Subjekts hinaus vermittelt wird, wird einerseits die Position des Subjekts als einzige wissende Instanz gestärkt. Andererseits wird so die Wichtigkeit des Wissensbereichs deutlich geringer geschätzt, was als Ergebnis der diskursiven Entwicklung hin zu einer Überakzeptanz des Handwerklichen zu bewerten ist. Es muss nicht von mehreren Seiten bewiesen werden, wie wichtig das handwerkliche Wissen ist, bereits ein einzelnes Subjekt kann diesen Nachweis liefern. Gleichzeitig sind auch medienökonomische Gründe zu vermuten: Der Arbeitsaufwand für ein ausführlich recherchiertes Filmprojekt, das sekundäre Quellen zitiert, historische Dokumente oder Filmausschnitte integriert (wie es bei *DER LETZTE SEINES STANDES?* häufig der Fall ist), verursacht zusätzliche Kosten, die zur medialen Begleitung des Herstellungsprozesses eines einzelnen Gewerks hinzukämen. Die lange Arbeitszeit, die dem ›Handwerk(en)‹ zugestanden wird, ist gegenläufig zu den knappen Zeitressourcen im Bereich der Medienproduktion selbst.

Ähnlich wie bei *DER LETZTE SEINES STANDES?* operiert auch *Landlust* mit zusätzlichem Wissen, das in Form von Infokästen präsentiert und somit autorisiert wird. Das angebotene kulturgeschichtliche Wissen fungiert als Beleg für die kulturelle und regionale Bedeutung des Handwerks und unterfüttert damit die Kernforderung, es zu erhalten. Als konkrete Applikationen dieser Forderung dienen bilderte Anleitungen, welche die jeweiligen Techniken für die Adressat*innen wie-

derholbar machen und damit als Alltagspraktiken etablieren. Solche Anleitungen zu Grundtechniken, etwa für das Anfertigen eines Stuhlgeflechts, das Buchbinden und zahlreiche Handarbeitstechniken finden sich in *Landlust* (LL Mär/Apr 2008, S. 84; LL Sep/Okt 2014, S. 125; LL Jan/Feb 2014, S. 78) ebenso wie in den Zeitschriften *Flow*, *Wolf/Cord* und *Walden*. Auch Handarbeitsblogs und Video-Tutorials fungieren als Anleitungen. Obwohl diese seltener mit dem Bedrohungsszenario des ›Aussterbens‹ verknüpft sind, werden hier der Wissensverlust und die Verdrängung von Handarbeits- und Handwerkstechniken aus dem Alltag regelmäßig problematisiert. Daher gehört eine Selbstverpflichtung zur Weitergabe von Wissen zu den wichtigsten Subjektanforderungen.

Mit der medialen Wissensvermittlung verbunden ist die Forderung, die im handwerklichen Herstellen aufgewendeten Mühen stärker zu honorieren. Dabei wird die Wissensvermittlung als Möglichkeit angesehen, die ›Arbeit‹, die in der manuellen Produktion enthalten ist, sichtbar und ›bewusst‹ zu machen. So problematisiert eine Künstlerin, die Kurse im Handweben gibt, in *Flow* das mangelnde Bewusstsein für die Herstellung von Stoffen: »Wir sind überall von Gewebtem umgeben. Jeder Stoff, der nicht dehnbar ist, ist gewebt [...]. Wenn ich in der Kunstakademie für die Modedesignstudenten einen Workshop veranstalte, und sie darauf aufmerksam mache, ist es, als ob sie sich zum ersten Mal ihre Kleidung anschauen würden« (*Flow* 23/2017, S. 78).

Aus der Forderung nach einem stärkeren Bewusstmachen des ansonsten impliziten Wissens über die handwerkliche Herstellung von Alltagsprodukten lassen sich ebenfalls konkrete Forderungen ableiten: Dass das Handwerkliche in Medienporträts und Werbung stärker sichtbar gemacht wird, geht einher mit der impliziten Forderung, handwerkliche Produkte auch als ästhetische Errungenschaften anzuerkennen und für sie einen höheren Preis zu zahlen als für maschinell erzeugte Waren. Ein Paradebeispiel hierfür ist die Konzeption des 1984 gegründeten Manufactum-Versandhandels, der in seinen Produktbeschreibungen detailliert über die Herstellungsweise seiner Artikel sowie Produktionsorte und verwendete Rohstoffe informiert (vgl. Bönisch-Brednich 2002, S. 154-161). Dabei wird bei Manufactum, wie in den untersuchten Porträts, auf die höhere Qualität und die Langlebigkeit manuell gefertigter Produkte abgehoben. Dies wird ebenfalls verknüpft mit einer moralischen Forderung, einen umweltbewussten, ressourcenschonenden Lebensstil umzusetzen, was in vielen Fällen mit einem positiven Bezug auf die Vergangenheit argumentativ belegt wird: In der bäuerlich-ruralen Lebensweise einer nicht näher spezifizierten Vergangenheit sei weniger konsumiert worden, dafür aber haltbarere – handwerklich erzeugte – Güter, die zudem häufig repariert statt ersetzt worden seien. Die oftmals geäußerte Kritik an der »Wegwerfgesellschaft« (*Flow* 19/2016, S. 30) fordert, im Konsum von handwerklich gefertigten Produkten punktuell zu einer solchen Lebensweise zurückzukehren.

Paradox ist, dass zwar die historische Entwicklung der Techniken illustriert wird und das Wissen über den Fertigungsprozess nachvollziehbar gemacht wird, jedoch immer wieder betont wird, dass das Wissen der Handwerker*innen-Subjekte auf traditionsbasierter Wissensvermittlung, langer Berufserfahrung und körperlich-sensuellen Überprüfungsinstanzen basiere. Der Schutz des handwerklichen Wissens vor unprofessioneller Imitation ist also eine Forderung, die im Mediendiskurs insbesondere durch die vielen Anleitungen gleichsam unterlaufen wird. Insgesamt lassen sich Wissensbereiche unterscheiden, die vermittelt werden dürfen, und solche, die ›geheim‹ bleiben. Wenn etwa einige Wissensbereiche explizit als betriebsintern markiert werden, fungiert dies auch im Sinne des Ausbildungsmarketings als Anreiz, den jeweiligen Beruf zu erlernen: »Auch Christine Falken gibt es [das »Geheimwissen« des Schößlschnitts, FS] nur an ihre Lehrlinge weiter, da hilft alles Fragen und Bohren nichts. Die nächste Lehrstelle wird 2011 wieder frei« (LL 2007 Sept/Okt, S. 92). Eine solche wissens- und traditionsbasierte Professionalität zu erhalten, wird in den 1990er-Jahren tatsächlich stärker auf den Bereich des erwerbsmäßigen ›alten‹ Handwerks bezogen und – insbesondere im Rahmen von Forderungen nach betrieblicher Modernisierung im Wirtschaftsteil der FAZ – auch problematisiert. Im Laufe der 2000er-Jahre wird die Ressource des ›Traditionswissens‹ aufgeweicht und stärker als persönliche Einstellung, punktuelle Praxis und Lebensstilentscheidung präsentiert. Das Berufsfeld des ›alten Handwerks‹ ist auch für Quereinsteiger und Autodidaktinnen erreichbar, sofern sie ein gewisses Maß an Achtung für die ›Tradition‹ aufbringen können.

5.2.2. Erhalt des ruralen Idylls und der bäuerlich-ländlichen Lebensweise

Die Forderung nach dem Erhalt der rural-bäuerlichen Lebensweise wird nicht nur mit der zeitlichen Dimension eines vagen ›Früher‹ verknüpft, sondern auch mit der Konzeption räumlicher Entitäten. Das rurale Idyll, das in der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ miterzeugt wird, ist mit der Forderung verbunden, ländliche Regionen als kulturelle Einheiten zu bewahren, deren Spezifität als kulturelles Erbe für den Verbleib der Kulturnation zu bewahren sei. Dabei werden das drohende Aussterben oder der Rückgang der aktiven Betriebe als kultureller Verlust für Orte konzipiert, die damit eine sie definierende Praxis verlieren: »einst ein Zentrum der deutschen Holzpferdchen-Produktion« (LL Nov/Dez 2007, S. 53), heißt es beispielsweise über den Odenwald oder, etwas positiver: »[n]och heute ist Lichtenfels als die deutsche Korbstadt bekannt« (LL Mär/Apr 2007, S. 30).

Zunächst betreffen die Forderungen, die daraus abgeleitet werden, den einzelnen Handwerksbetrieb. Sein Fortbestand erhält gleichsam die Region und zwar in zweierlei Hinsicht: Erstens wird die Region als *imagined community* (Anderson 1983) (re-)produziert, die sich auf das diskursiv hergestellte, ›gemeinsame Erbe‹ des ›Handwerk(en)s‹ beziehen kann. Zweitens ist damit die über das ›Handwerk(en)‹

hervorgehobene Regionalität als Standortfaktor verknüpft, mit der Regionen oder Städte als touristische Ziele etabliert werden. So ist in vielen der Porträts ein Verweis auf die lokalen Handwerksmuseen sowie auf erwähnte Geschäfte und Verkaufsstellen enthalten. Insofern sind die Forderungen an die handwerklich tätigen Subjekte, innovativ zu sein, für den Erhalt des Betriebs zu »kämpfen« und vor allem auch junge Menschen auszubilden, wenn innerhalb der Familie die Nachfolge nicht gesichert werden kann, als Appelle zum Schutz der Region und dortiger Arbeitsplätze zu werten. Dabei wird auch, wie für die Konstruktion von sozialen Gemeinschaften typisch, nach außen hin abgegrenzt, indem auf der Ursachenebene häufig »die ausländische Konkurrenz« für den Niedergang des »heimischen Handwerks« (mit-)verantwortlich gemacht wird. Umgekehrt wird ab den 2010er-Jahren betont, dass bei der Bewahrung von »regionalen Arbeitsplätzen« und der »Tradition« in der »Heimat« von Handwerker*innen außerhalb Deutschlands »faire Arbeitsbedingungen und Nachhaltigkeit« gewährleistet sind (Flow 46/2019, S. 31).

In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Konzentration auf »Familienbetriebe« als typische Handwerksbetriebe als Beitrag zur Konstruktion sozialer Gemeinschaft und einer zu schützenden regionalen Entität lesen: Indem der Handwerksbetrieb mit der Handwerksfamilie synonym verwendet wird, werden selbst nüchtern gehaltene Berichte im Wirtschaftsteil »humanisiert«. Betrieben, die nicht aus Familienmitgliedern bestehen, wird ein »familiärer Umgangston« (LL Nov/Dez 2008, S. 103) und eine auf Vertrauen und Nähe basierende Arbeitsweise attestiert. Auffallend ist, dass, trotz Pluralisierungen im Laufe des Untersuchungszeitraums, als »Familie« lediglich heteronormative Arrangements mit binär kodierten Rollen als Vertreter*innen des »alten Handwerk(en)s« beschrieben werden. Die Familie fungiert dabei als kleinste ordnende Einheit des Sozialgefüges und suggeriert *pars pro toto*: Ist der Erhalt der Familie gefährdet, gilt dies gleichsam für die Gesellschaft. Dass nicht nur im Wirtschaftsteil der FAZ über Handwerksberufe als Ausbildungsberufe informiert wird, sondern auch Zeitschriften wie *Landlust* und *Flow* implizites Ausbildungsmarketing betreiben, kann als strategische Umsetzung der Forderung nach Bewahrung der Familienbetriebe gedeutet werden.

Gleichsam wird mit Regionalität die Vorstellung verbunden, hier seien Orte »guter Arbeit« vorzufinden. Indem das unter dem Stichwort »Entgrenzung« eher kritisch bewertete Phänomen der Aufweichung der Grenzen zwischen »Arbeit« und »Nicht-Arbeit« positiv im Sinne eines vormodernen Einklangs von »Leben und Arbeit« beschrieben wird, wird in der Imagination des ruralen Idylls »Arbeit« als wohlthuend, als Quelle von Freude und Sorglosigkeit konzipiert – und es werden implizit solche Arbeitsbedingungen gefordert. Einen Handwerksberuf zu ergreifen, erscheint als eine legitime Entscheidung, auch wenn man als Quereinsteiger*in dafür nicht ausgebildet ist oder die Ausbildung mit Mühen verknüpft ist. Dabei gilt der Handwerksberuf als Anderes, das sich nicht am kapitalistischen Zeitregime, an Nachfrage oder Modezyklen orientiert, sondern an »Traditionalität« als Ressource

und an ruralen oder ›natürlichen‹ Kreisläufen, wie Pflanzenwuchs, Jahreszeiten, Riten und Gebräuchen. Damit verknüpft wird die Imagination einer intakten sozialen Gemeinschaft, die durch enge soziale Bindungen bestimmt wird und innerhalb derer der Handwerksberuf oder die handwerkliche Praktik angesiedelt ist.

Vorschläge, wie eine solche Lebensweise in den Alltag der (urbanen) Leser*innenschaft integriert werden könnte, fungieren als Forderungen. Die *Landlust* enthält zahlreiche Anleitungen zum Basteln mit Kindern sowie zum Handarbeiten, zur Dekoration und zu Gartenarbeit. Diese Konzeption der gemeinschaftlichen Herstellung von Handwerks- und Handarbeitsobjekten ist dabei verknüpft mit einer konkreten Auffassung davon, wie zeitgenössisches Familienleben organisiert und ästhetisiert sein sollte: Beispielsweise ist ein Bericht über die Herstellung des »Herrenhuther Sterns« mit dem als Zwischenüberschrift hervorgehobenen Hinweis versehen »Traditionell baute die Familie den Stern zum 1. Advent zusammen« (LL Nov/Dez 2006, S. 83). Es wird also ein historisch ›richtiges‹ Verhalten zur Nachahmung vorgestellt. Vermehrt beteiligen sich die Produzent*innen von Medienprodukten selbst an der Förderung einer handwerk(en)sbezogenen Erinnerungskultur, etwa wenn in Form von ›Leseraufrufen‹ vergangene Handwerk(en)straditionen in der *Landlust* ›ausgestellt‹ werden: »Haben auch Sie als junges Mädchen im Handarbeitsunterricht ein Mustertuch gestickt? Schreiben Sie uns, ob Sie es noch verwahren oder was aus dem Probeläppchen von damals geworden ist« (LL Jul/Aug 2007, S. 78). Aufrufe dieser Art stoßen auf enorme Resonanz, was wiederum als Beleg dafür verwendet wird, wie wichtig die Wertschätzung früherer handwerklicher Erzeugnisse sei (vgl. LL Nov/Dez 2008, S. 78f.). Die Forderung nach Würdigung der wertvollen und bedrohten Tradition des ›Handwerk(en)s‹ wird auch durch die zunehmende Zahl von Erfolgsgeschichten einer gelungenen ›Renaissance‹ oder ›Wiederbelebung‹ des ›alten Handwerks‹ erhoben. Üblich ist dabei die Schilderung einer Synergie, die entstehe, wenn das ›alte Handwerk‹ mit ›neuen Techniken‹ in Verbindung gebracht wird. Dabei wird suggeriert, dass es sich auch ökonomisch lohnt, ›altes Handwerk(en)‹ in den modernen (Arbeits-)Alltag zu integrieren.

Wie jedoch wird die Forderung nach einer ethischen Verpflichtung gegenüber der vorangegangenen Generation und ihrer geleisteten ›Arbeit‹ diskursiv umgesetzt? Als Strategie wird vorgebracht, die erstandenen oder selbst hergestellten Produkte in alltäglicher und lang andauernder Nutzung zu würdigen. Dabei wird die Zeitspanne ausgedehnt, in der das ›Handwerk(en)‹ für bedeutsam erklärt wird. Dies geschieht, indem durch Verweise auf die Vergangenheit und zugleich auf künftige Generationen Kontinuität erzeugt wird. Diese Verweise erfolgen durch Zeitsemantiken, die in diesen Fällen nicht nur Wertigkeit ausdrücken, sondern vor allem auch die Verpflichtung, das ›kulturelle Erbe‹ zu erhalten. Dies kann über Bedrohungsszenarien geäußert werden, wie im folgenden Beispiel, in dem ein drohender Bruch der Kontinuität angemahnt wird, weil der Betrieb nicht ausbildet:

»Seit 5.000 Jahren werden Posamenten von Hand hergestellt, doch der Sprung ins nächste Jahrtausend ist [...] ein Sprung ins Ungewisse« (FAZ vom 14.07.1999, S. 15).

In den 2010er-Jahren ist dann die positive Wendung üblicher, die darauf hinweist, dass der Erhalt und die ›Pfleger‹ des kulturellen Erbes praktiziert werden. So erklärt sich, dass sich vermehrt jüngere Subjekte als verantwortungsvolle ›Erb*innen‹ positionieren, da sie sicher sein können, dass ihre Bewahrungsleistung von der wissenden Gemeinschaft anerkannt wird. Beispielsweise behauptet ein Hersteller von Ledertaschen, er nutze die Nähmaschine seiner Großmutter, und begründet dies, indem er sich selbst zur Wahrung der Kontinuität verpflichtet: »Man muss nicht alles ersetzen und neu kaufen. Mit etwas Pflege können Dinge so lang halten« (Flow 19/2016, S. 30).

Eine weitere Strategie, mit der die Forderung nach dem Erhalt des Wissens umgesetzt werden soll, ist die Musealisierung des ›alten Handwerk(en)s‹. Sie lässt sich als Verbindung aus Traditionsbewahrung, Wissensvermittlung und ökonomischer Diversifizierung verstehen. Der außerbetriebliche Wissenstransfer wird häufig von Handwerker*innen-Subjekten selbst betrieben und mit edukativen Motiven begründet. Tatsächlich ist die Musealisierung auch als Beitrag zur Konstruktion regionaler Einheiten zu verstehen. Im Sinne eines Place-Marketings wird dabei ›Handwerk(en)‹ als Kulturgut zum Standortfaktor. Die Schließung von Betrieben wird bereits in den 1980er-Jahren von der Entstehung von Heimat- und Handwerksmuseen begleitet. Viele der Porträts verweisen auf diese Museen als Orte, an denen das handwerkliche Wissen unter anderem in Form von Kursen und Vorführungen zu erwerben sei. Dies wird zwar als ergänzende Form der Bewahrung akzeptiert und im Laufe der 2000er-Jahren zu einer Normalität, die nicht näher erläutert werden muss. Dennoch fungiert die Musealisierung gleichsam als Bedrohung, da die vollständige Übertragung des handwerklichen Wissens in den musealen Bereich das Ende des ›lebendigen‹, erwerbsmäßig betriebenen Handwerks markiert. So wird in DER LETZTE SEINES STANDES?, in der Episode DER PEITSCHENMACHER ein Heimatmuseum als funktionierende Werkstatt inszeniert. Diese Inszenierung wird am Ende der Episode aufgelöst; erst dann wird deutlich, dass die porträtierten Handwerker ihren Lehrberuf seit mindestens 30 Jahren nicht mehr ausüben und das ›alte Handwerk‹ de facto bereits ›ausgestorben‹ ist. Das Museum wird in diesem Fragment als Ort der Bewahrung und Weitergabe des handwerklichen Wissens gewürdigt, zugleich stellt es ein Problem dar: Es markiert den Verlust, den es zu kompensieren sucht und der zugleich seine Existenzgrundlage ist.

In einer Episode über eine Brokatweberei wird das Museum als Bedrohungsszenario evoziert, da »hinter Absperrkordeln« das Anwendungswissen nicht erhalten werden könne (DLsS, Brokatweber, BR 1997, 27:20-28:00). Auch für die mediale Diskursivierung ist das Museum problematisch, da es die Erzählung von einem noch immer tätigen und produzierenden Handwerk unterläuft, bei dem ein (in-

szenierter) Auftrag den Arbeitsprozess als Handlung motiviert. Seine Berechtigung erhält das Museum in der Episode über die Peitschenmacher, indem es zwei wesentliche Funktionen erfüllt, die dem Deutungsmuster der Traditionsbewahrung zuzurechnen sind: Es folgt erstens dem Hereditätsprinzip, da der Museumsleiter als »Enkel eines Peitschenmachers« legitimiert wird, und es erhebt zweitens den Anspruch, die lokale Identität des Ortes Killer im Schwarzwald als ehemalige deutsche »Hochburg« (DLsS, Peitschenmacher, BR 2000, 01:50) der Peitschenproduktion zumindest punktuell wiederherzustellen.

5.3. Personifizierungen und bewahrende Subjekte

Zwei Subjektpositionen lassen sich dem Deutungsmuster zuordnen. Diejenige Subjektposition, die am stärksten mit dem Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ verbunden wird, ist die des ›bodenständigen, alten Handwerkers‹. Sie wird implizit und explizit verwendet und lässt sich als Personifizierung des ›kulturellen Erbes‹ auffassen. Explizit wird diese Position überwiegend männlichen Handwerksmeistern im Alter von über 70 Jahren zugeschrieben, sie bildet jedoch in Abhandlungen zur Geschichte des Handwerks ebenso eine Referenz wie in den Positionierungen jüngerer Quereinsteiger*innen, die hier als ›Retter*innen des alten Handwerks‹ bezeichnet werden.

5.3.1. Der ›alte, bodenständige Handwerker‹

In den meisten Fällen wird die Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ mit Erwerbstätigkeit und ›Männlichkeit‹ verknüpft, das handwerkliche Herstellen dient also dem Verdienen des eigenen Lebensunterhalts. Der ›alte, bodenständige Handwerker‹ wird meist eingeführt, wie er in seiner eigenen Werkstatt arbeitet. Daraus ist einerseits abzuleiten, dass es sich in den überwiegenden Fällen um Personen mit einem Meistertitel handelt. Andererseits lässt sich, allgemeiner formuliert, feststellen, dass die handwerkliche Tätigkeit die Subjektposition bestimmt. Indem der ›alte, bodenständige Handwerker‹ als tätige Person konzipiert wird, deren Arbeitsalltag beschrieben wird, erscheint er als kompetentes und zugleich routiniertes Subjekt. Das handwerkliche Wissen, das er im geschilderten Herstellungsvorgang zeigt und das währenddessen expliziert wird, wobei der ›alte, bodenständige Handwerker‹ wiederum als Quelle fungiert, ist die Grundlage dieser Konzeption eines souveränen Subjekts. Dazu trägt auch bei, dass der Herstellungsprozess als gelingender Arbeitsprozess erzählt wird, in dessen Verlauf Schwierigkeiten und Probleme überwunden werden. In diesen Erzählungen überwindet der ›alte, bodenständige Handwerker‹ diese Schwierigkeiten; er übersteht körperliche Anstrengungen und mögliche Gefährdungen, indem er – so die Dis-

kursivierung – konzentriert, sorgfältig und besonnen arbeitet. Befähigt ist er dazu, folgt man der Konzeption, durch sein über viele Jahre erworbenes Fachwissen, das er als verinnerlichtes und verkörpertes Wissen abrufen kann. Dies ermöglicht es ihm folglich, den Arbeitsablauf erfolgreich und routiniert durchzuführen, sodass die Schwierigkeiten aufgehoben oder nicht als solche ersichtlich werden.

Bei der Darstellung des Wissenserwerbs, durch den der ›alte bodenständige Handwerker‹ zusätzlich legitimiert wird, rangiert die Ausbildung durch den eigenen Vater im traditionsreichen Familienbetrieb an höchster Stelle. Diese Überbetonung des Hereditätsprinzips ist im folgenden Beispiel aus der *Landlust* zu erkennen, in dem parataktische Konstruktionen die eher banale Information wichtig erscheinen lassen und zudem durch die Nennung der Vornamen eine Intimität erzeugt wird, die für den Erhalt des Familienbetriebs argumentiert: »Das alte Handwerk gehört zur Familie. Seit vier Generationen. Jörg Serfling hat es von seinem Vater Dieter gelernt. Der hat es von seinem Vater Werner gelernt und der von seinem Vater Emil« (LL Sep/Okt 2007, S. 111).

An zweiter Stelle steht das nicht innerhalb der eigenen Familie, aber in einem ›traditionsreichen‹ Betrieb ›von der Pike auf‹ erworbene Wissen, das zur Ausübung des Berufs und ggf. auch zur Übernahme des Betriebs berechtigt. Im Bereich des ›weiblichen‹ Handarbeitens sind ersatzweise eine kontinuierliche Betätigung seit der Kindheit bzw. eine grundständige Ausbildung, etwa als Handarbeitslehrerin, legitimierend. Generell wird der ›bodenständige, alte Handwerker‹ so dargestellt, als sei er an der Weitergabe seines eigenen Wissens interessiert, was häufig als Selbstverpflichtung geschildert wird, die insbesondere dann tragisch erzählt wird, wenn diese Wissensweitergabe gefährdet ist.

Das erworbene Wissen lässt sich analytisch in zwei unterschiedliche Wissenskontingente aufgliedern: Erstens das verkörperte Wissen und zweitens das technische Fachwissen. Das verkörperte Wissen wird als Erfahrungswissen konzipiert, der Körper des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ ›weiß‹ Dinge, die anderen verborgen bleiben, durch die Berichterstattung jedoch teilweise explizit gemacht werden, wie in diesem Beispiel: »In den Füßen spürt er die feinen Erschütterungen des fließenden Metalls« (FAZ vom 11.07.2000, S. T7). Der ›alte, bodenständige Handwerker‹ muss beispielsweise keine Aufzeichnungen konsultieren oder Maßeinheiten verwenden, er kann instinktiv, nach »Augenmaß« (LL Mär/Apr 2007, S. 29), nach ›Gefühl‹ oder ›Gehör‹ arbeiten. Erneut wird hier Zeit als Marker für Wertigkeit verwendet; das verkörperte Wissen gilt als ausschließlich über lange Zeitdauer erwerbbar und führt dazu, dass die Abläufe im Moment ihrer Erfassung durch das journalistische Porträt ›schnell‹ und ›routiniert von der Hand gehen‹. Insbesondere bei der Motorik wird sehr häufig auf ›Ruhe‹ und ›eine ruhige Hand‹ als Voraussetzungen für die unterschiedlichsten Handwerksberufe abgehoben. Dazu zählt auch, dass Arbeitsabläufe im Team als fokussiert und ›ruhig‹ ab-

laufend beschrieben werden, insbesondere in kritischen Momenten wie hier beim Glockenguss: »Keiner spricht ein Wort zu viel« (FAZ vom 11.07.2000, S. T7).

Das technische Fachwissen ist konstitutiv für die Subjektposition. Dabei handelt es sich um Wissen über die richtige Beschaffenheit des (Natur-)Materials, um Wissen über Werkzeuge und das Verhalten des Materials beim Fertigungsprozess und welche Eigenschaften für das fertige Objekt sich daraus ergeben. Dieses Wissen des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ wird medial weitergegeben und ergänzt. Ausführlich geschieht dies etwa in *Landlust*, wo beispielsweise die idealen Materialeigenschaften einer Holzleiter erläutert werden:

Jörg und Dieter Serfling haben im Sägewerk eine gute Qualität ausgesucht. Das Fichtenholz hat über sechs Monate gelagert. »Es hat kaum Äste, ist engjährig gewachsen und optimal durchgetrocknet«, erläutert Jörg Serfling. »Das ist wichtig, damit das Leiterholz stabil ist.« Fichtenholz ist ein weiches Holz, es lässt sich gut bearbeiten und es ist haltbar. [...] Behandelt wird sie [die fertige Holzleiter, FS] nicht. Das ist besser für die Leiter. »Holz schützt sich selbst und es wird nicht so rutschig«. (LL Sep/Okt 2007, S. 111f.)

Dieses Wissensgefüge wird über die Position des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ der Subjektposition der ›Retter*innen‹, die ebenfalls dem Deutungsmuster zuzuordnen ist, zugänglich gemacht. Sich mit dem medial vermittelten Fachwissen als ›wissende*r Konsument*in‹ und damit als qualitätsbewusste*r ›Retter*in‹ positionieren zu können, ist die implizite Adressierung, die aus der Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ abgeleitet werden kann. Zugleich lässt sich im Laufe des Untersuchungszeitraums erkennen, dass zunehmend auch Anwendungswissen, etwa in Form von Anleitungen, vermittelt wird. Darüber hinaus wird das Fachwissen des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ mit der Kompetenz verknüpft, im jeweiligen Bereich und häufig sogar darüber hinaus, Probleme lösen zu können: »Ein guter Schlosser kann alles« (FAZ vom 12./13.07.2014, S. C2). Diese Universalität trägt mit zu der Souveränität bei, die der Subjektposition zugeschrieben wird und die sie mit gesellschaftlich höher angesehenen Statusgruppen vergleichbar macht. Beispielsweise wird in der *Landlust* ein Glashandwerker als »Glasdokter« präsentiert, der unterschiedliche »Fälle« ›lösen‹ bzw. ›Patienten‹ ›behandeln‹ kann (LL Jan/Feb 2008, S. 85).³

Beide Wissensgefüge kommen in Subjekteigenschaften zusammen, die dem ›alten, bodenständigen Handwerker‹ als Eigenschaften und Tugenden zugeschrieben werden. Dazu zählen – erneut als Isotopien von ›Ruhe‹ – Sorgfalt und Geduld, aber auch Wortkargheit und Weltfremdheit. Diese Konzepte der ›Ruhe‹ ergeben die

3 Dass insbesondere männlich kodierte Handwerksberufe terminologisch aufgewertet werden und so mit Wissens- bzw. Kreativberufen assoziiert werden, belegt für die US-amerikanische Bartender-Szene Ocejo 2017, S. 134.

›Bodenständigkeit‹, die insbesondere in der Beschreibung der Kluft zwischen der impliziten Diskursposition der berichtenden Instanz und dem ›alten, bodenständigen Handwerker‹ als Gegenstand der Berichterstattung entsteht. So gehört zu der Position, sich durch eine ›unzeitgemäße‹ Langsamkeit und ›Ruhe‹ der eigenen Diskursivierung zu widersetzen und das Interesse an der Person und am Handwerk zurückzuweisen: »Der Moser Ferdl ist ein ruhiger, zurückhaltender Mann. Viel reden mag er eher nicht. Es dauert schon, bis er die neugierigen Fragen beantwortet« (LL Nov/Dez 2008, S. 106). Weitergehende Formen der Distanzierung, die der Subjektposition zugeschrieben werden, beinhalten, das Interesse abzuwerten, das Laien am Handwerk haben. Beide Formen der Widerständigkeit gegenüber der Diskursivierung und Sichtbarmachung fungieren jedoch als Authentisierungsstrategien, mittels derer der ›alte, bodenständige Handwerker‹ überhaupt erst zum legitimen Gegenstand der Berichterstattung werden kann.

Zum Element der ›Bodenständigkeit‹ gehört ferner die Konzeption von Aufrichtigkeit, Verlässlichkeit und einer strategischen Kund*innenorientierung, die diesen Prinzipien folgt und sie im eigenen Arbeitsethos umsetzt. Auch die Würdigung vergangener ›Arbeit‹ und der eigenen Lehrinstanzen zählt dazu. Zudem wird mit ›Mühsal‹ als Wertigkeit operiert, etwa indem auf Entbehrungen in der Lehrzeit verwiesen wird. Das daraus abgeleitete Durchhaltevermögen, die Opferbereitschaft und eine gewisse Ignoranz gegenüber Veränderungen sind Eigenschaften, die den ›alten, bodenständigen Handwerker‹ als Gegenfigur zu den impliziten Subjektpositionen der ›heutigen Auszubildenden‹ sowie der ›gesamten Gesellschaft‹ in Stellung bringen. Der ›alte, bodenständige Handwerker‹ gilt zudem als pragmatisch; dies wird kommuniziert, indem seine Arbeitsweise und Lebenseinstellung zu ›der Bürokratie‹ oder ›der Politik‹ in Opposition gesetzt werden. Auch hier fungiert die ›Ruhe‹ als positive Referenz. So beruft sich beispielsweise der Präsident des Zentralverbands des deutschen Handwerks 2017 auf die Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹, um damit die politische Ungewissheit nach den geplatzten Koalitionsverhandlungen zwischen Grünen, CDU/CSU und FDP im Bund zu kritisieren: »Die Mentalität von Handwerkern ist es ohnehin, nach vorne zu schauen, nicht lange rumzureden sondern anzupacken und praktikable Lösungen zu suchen« (FAZ vom 01.12.2017, S. 19). Abgrenzungen werden auch gegenüber ›Schöngeistigkeit‹ und einem Übermaß an (effeminiertes) Empfindsamkeit vorgenommen; implizite Gegenpositionen hierzu wären ›der Künstler‹ oder ›die Desiglerin‹. Dabei werden dem ›alten, bodenständigen Handwerker‹ durchaus Sensibilität und Emotionalität zugeschrieben, solange diese seine vor allem durch kontrollierte Körperlichkeit konstruierte ›Männlichkeit‹ nicht gefährden.

5.3.2. ›Retter*in des alten Handwerks‹

Die zweite Subjektposition, die dem Deutungsmuster des ›Handwerk(en)s als kulturelles Erbe‹ zugeordnet werden kann, ist die des ›Retters‹ bzw. der ›Retterin des alten Handwerk(en)s‹. Sie ist weniger häufig anzutreffen als diejenige des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Subjektpositionen ergibt sich aus den jeweiligen Schilderungen des Wissenserwerbs. Der*die ›Retter*in des alten Handwerk(en)s‹ ist meist als Autodidakt*in erst nach einer Berufsausbildung in einem anderen Feld zufällig zum ›alten Handwerk(en)‹ gekommen: »Alles, was er heute übers Drucken weiß, brachte er sich selbst bei. ›Ich las, was ich dazu in die Finger bekam. Irgendwann probierte er es dann selbst. Aus diesen Versuchen entstanden erste Aufträge und bald sattelte der gelernte Anlagenelektroniker vollständig auf den Druck um« (LL Jan/Feb 2007, S. 96).

Der Aspekt der Fatalität, die dem Hereditätsprinzip des Wissenserwerbs des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ zugrunde liegt, fehlt hier also. Anders als bei der Subjektposition der ›DIY-Unternehmerin‹ im Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ wird diese Schicksalhaftigkeit auch nicht durch das Element einer biografischen Fügung und Wendung zum ›Richtigen‹ ersetzt. Stattdessen wird der aufwendige Wissenserwerb durch Selbststudium (›Bücher gewälzt«, LL Jan/Feb 2008, S. 74) sowie »durch Tüfteln und Ausprobieren« (LL Nov/Dez 2017, S. 137) als legitime Kompensationen der langen Ausbildungszeit des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ akzeptiert. Dass damit ein Traditionsbruch einhergeht, etwa wenn ein autodidaktisch ausgebildeter ›Retter‹ zwei Handwerksberufe unterschiedlicher Gewerke parallel ausübt, was früher gegen Handwerksordnungen verstoßen hätte, wird nicht als illegitim verstanden. Vielmehr wird auf die Rückständigkeit der »Altvorderen« verwiesen, also ein übertriebener Traditionalismus für das ›Aussterben‹ verantwortlich gemacht (LL Jan/Feb 2007, S. 96). Gegen diese implizite Diskursposition der Traditionalist*innen werden ›Retter*innen‹ als mutige Einzelkämpfer*innen inszeniert, die »einsam die Fahne der alten Kunst [hochhalten]« (LL Jan/Feb 2007, S. 96). Die Leistung des Subjekts besteht also darin, den ›aussterbenden‹ oder bereits ›ausgestorbenen‹ Beruf auszuüben, obwohl es dazu nicht qua biografischer Vorprägung gezwungen ist, sondern vielmehr bewusst und wider besseres Wissen das Risiko eingegangen zu sein, durch den Berufswechsel das ›alte Handwerk(en)‹ zu bewahren. Insbesondere weiblich kodierte Subjekte werden als ›Retter*innen‹ positioniert, indem sie das verkörperte und erworbene Wissen von ›männlichen‹ Handwerkern bewahren oder reaktivieren. So wird DIE BLAUDRUCKERIN (DLsS, BR 1996) als Teil eines ansonsten männlich kodierten Netzwerks inszeniert, das die Tradition des Blaufärbens in der Erfurter Region erhält.

Eine etwas andere Variante der ›Retter*innen‹ tritt zutage, wenn nicht der Erhalt des Handwerksberufs im Vordergrund steht, sondern der Erhalt handwerklich

gefertigter Materialien und Objekte. Die Verwertung von ›alten‹ Werkstoffen, die zu neuen Möbelstücken, Geräten oder Kleidungsstücken umfunktioniert werden, entwickelt sich in den 2010er-Jahren unter dem Stichwort Upcycling zu einem lukrativen Geschäftszweig. So werden Designer*innen, die Upcycling betreiben, als verantwortungsbewusste Subjekte positioniert, die »ein Stück Geschichte [...] retten«, indem sie vorgefundene Objekte aufbereiten und umfunktionalisieren (Flow 42/2019, S. 27). Die ästhetisch-moralische Argumentation, die genutzt wird, um die Wertigkeit des Handwerklichen, aber auch des ›Alten‹ an sich zu belegen, wird dabei gleichsam auf das Subjekt angewendet. Dies zeigt das folgende Beispiel aus *Cord*, in dem ein »Möbelbauer« erklärt, weshalb er seine Möbel aus »altem Holz« fertigt:

Es wäre furchtbar, wenn man die Dielen, Bohlen und Balken einfach wegwerfen würde. Da ist altes Handwerk, und Holz in so guter Qualität bekommt man heute nur noch schwer. Außerdem bin ich gern umgeben von Geschichte. Unsere Tischlerei liegt auf einem historischen Fabrikgelände mitten in Hamburg, mit meiner Familie wohne ich in einer Altbauwohnung, und ich fahre ein 30 Jahre altes Auto. Vieles ist heute perfekt auf Hochglanz poliert – ohne Makel und hocheffizient, aber auch ohne Persönlichkeit. Ich fühle mich viel wohler, wenn es hier und da knackt und knarrt und wenn ich den Dingen ansehe, dass sie schon etwas erlebt haben. (Cord 03/2018, S. 25)

Die »Persönlichkeit« der Objekte wird in Form einer Lebensstilentscheidung auf diejenige des Subjekts übertragen. Zwei Punkte sind hierbei auffällig: Erstens differenziert die Zeitspanne, über die etwas als ›alt‹ klassifiziert wird, für unterschiedliche Objekte. Für Baustoffe wie Holz gelten 200 Jahre als Marker für Wertigkeit, bei einem Auto genügen 30 Jahre. Zweitens konstruiert das ›Unperfekte‹, das den ›alten‹ Objekten zugeschrieben wird, sie und ihre Besitzer*innen als individuell, angenehm und interessant. Diese Attribute werden für die Vermarktung des ›alten‹ Handwerks und seine Produkte immer wieder verwendet. Folglich fungiert der*die ›Retter*in des alten Handwerk(en)s‹ gleichsam als ›Retter*in‹ eines ›menschlichen‹, also fehlerhaften, tiefgründigen und authentischen Subjektentwurfs. Indem dieser Subjektentwurf explizit als durch Konsum- und Lebensstilentscheidungen herstellbar gezeigt wird, ist die Position des ›Retters‹ bzw. der ›Retterin‹ ebenso für Subjekte attraktiv und erreichbar, die in Form eines ›wissenden Konsums‹ handwerklich gefertigte Objekte erwerben.

5.4. Retraditionalisierte Geschlechterrollen in der ›Arbeit‹ des ›guten alten Handwerk(en)‹

Das Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ belegt deutlich, wie in der Diskursivierung von ›altem Handwerk(en)‹ Vorstellungen von Gender und ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ ko-konzipiert werden. Denn in dem Deutungsmuster werden retraditionalisierte Formen von ›Arbeit‹ und ›Geschlecht‹ mit ›Handwerk(en)‹ verknüpft. Es ist zu betonen, dass die ›Tradition‹, die im ›Handwerk(en)‹ herbeizuführen sei, sich auf eine nicht näher definierte und daher durchaus sehr unterschiedlich konzipierte Vergangenheit bezieht. Dabei wird die konkrete Betätigung, ihre Ausgestaltung und Verortung im Feld zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ mit der Erzeugung binärer Geschlechterrollen verknüpft, sodass ein wechselseitiges Determinationsverhältnis entsteht. So wird etwa in einem Beispiel aus *Landlust* über einen nicht-erwerbsmäßigen Korbflechter das Korbflechten als geläufige rurale Alltagspraxis in einem undatierten ›Früher‹, das ›lange her‹ sei, angesiedelt: »In jedem dritten Haushalt wurden früher in Meschede Nutzkörbe geflochten. Zum Holzholen oder für die Ernte von Obst und Gemüse. Auch bei der Gartenarbeit waren sie gut zu gebrauchen. Doch das ist lange her« (LL Jan/Feb 2010, S. 118).

Zugleich wird das Korbflechten mit Hinweisen auf das nötige Material, eine abgebildete Anleitung, die Kontaktdaten zum Korbflechter und seinem Angebot für einen »Schnupperkurs« (LL Jan/Feb 2010, S. 119) als eine wiederherstellbare Praxis beschrieben. In Vergangenheit und Gegenwart wird sie im Feld der ›produktiven Nicht-Arbeit‹ verortet und mit ›Wärme‹, ›Geselligkeit‹ und ›Gemütlichkeit‹ verknüpft – und mit ›Männlichkeit‹: »Im Winter saß man am Feuer und flocht aus den einjährigen biegsamen Ruten Körbe für den täglichen Gebrauch. Das war Männerarbeit« (LL Jan/Feb 2010, S. 119). Diese doppelte Zuschreibung stellt eine klare Trennung nach funktionalen und gegenderten Kriterien her. Die Erzeugung von Klarheit und Differenz, die hier, da das Zitat aus einem Infokasten stammt, als Spezialwissen zusätzlich autorisiert ist, weist auf den diskursiven Effekt hin, der bei der Ko-Konzeption von ›Gender‹ und ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ im Zusammenhang des Deutungsmusters entsteht: Die (Wieder-)Herstellung von Kontrolle.

5.4.1. Kontrolle und Klassismus: Handwerkliche Männlichkeiten

Die Erlangung von Kontrolle kann damit als zentrale Funktion des Deutungsmusters identifiziert werden. Differenz wird erzeugt, indem entweder, wie im obigen Beispiel, über den Aspekt der ›Behaglichkeit‹ ›Handwerk(en)‹ als ›produktive Nicht-Arbeit‹ oder mit Konnotationen von ›Mühsal‹ als ›echte Arbeit‹ beschrieben wird. Schilderungen, wie körperliche Verausgabung und planerische Ratio in ein gelungenes Objekt münden, lassen die ›Mühsal‹ als notwendig und zugleich befriedigend erscheinen. Zudem wird die ›Mühsal‹ als von den Subjekten bewusst angewendet

beschrieben; die Subjekte sind selbst in der Ausübung mühseliger Tätigkeiten als autonom und selbstbestimmt konzipiert. Als ›mühselige Arbeit‹ erlangt das ›Handwerk(en)‹ in dieser Konstruktion einen ›echten‹ Wert, der zunächst über Zeitsensibilitäten der Dauer hergeleitet wird. Daneben wird durch die Überbetonung der Funktionalität des handwerklich erzeugten Objekts als ›Gebrauchsgegenstand‹ und im Argumentationsmuster der verkürzten Kapitalismuskritik (vgl. Postone 2005) eine vom Geldverkehr ausgenommene, krisenresistente und damit ebenfalls dauerhafte Wertigkeit angenommen. Letzteres geschieht etwa in dem Schlusskommentar des Schmiedes der TV-Serie *HANDWERKKUNST!*, der das Schmieden für Zeiten empfiehlt, in denen die ›Zettel, auf denen Zahlen stehen‹, entwertet seien (HWK, Schmieden, SWR 2015, 44:11-44:35). Diese beiden Authentizitätszuschreibungen (›echte Arbeit‹, ›echter Wert‹) konstruieren das ›alte Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹, die auf eine als entbehrensreich, aber erfolgreich imaginierte Vergangenheit projiziert wird. Als in diesem Sinne wiederholbare Praktik wird es für die Gegenwart zur Applikation vorgeschlagen und für Zukunftsentwürfe genutzt.

Authentizitätszuschreibungen erfolgen auch im Hinblick auf Geschlechterrollen, die dabei binär konstruiert werden: Insbesondere die körperliche ›Mühsal‹ der ›echten Arbeit‹ »erfordert schon ganze Kerle«, wie es in einem Porträt über das Bauen von (›echten‹) Weinfässern heißt (FAZ vom 08.08.1991, S. 12). Sowohl die Kontrolle über den Körper als auch über die Kraft von Maschinen werden zur Konstruktion von ›Männlichkeit‹ verwendet. Hier erscheint der ›männliche‹ Handwerker als ›Führer‹ und ›Lenker‹, dessen Wissen den Arbeitsprozess kontrolliert und ein optimales Endergebnis herbeiführen kann:

Zwischen Lufthammer und stählernem Amboss bekommt das Metall etwa 200 Schläge von der rund 45 Jahre alten Maschine. Große Kräfte wirken hier auf das Metall, das der Schmied mit der Zange führt. Er lenkt es so, dass das Spatenblatt zur unteren Kante hin dünner wird. Übt man bei schweren Arbeiten große Kräfte auf das Blatt aus, schwingt es leicht, bricht aber nicht. (LL Mai/Jun 2006, S. 128)

Körperlichkeit und Kontrolle über Maschinen fungieren insbesondere in Porträts mit männlich kodierten Protagonisten als Ressource. Entsprechend den Gender-Stereotypen wird ›Frauen‹ stattdessen ›Geschick‹ und die Befähigung zu ›feineren‹ Arbeiten zugesprochen.

Dass ›Männlichkeit‹ auch im Bereich des nichterwerbsmäßigen handwerklichen Selbstermachens konstruiert wird, lässt sich besonders anschaulich am Beispiel des Männermagazins *Walden* belegen. Sämtliche Porträts von Handwerks-techniken sind im Modus des Selbsterfahrungsberichtes verfasst und zudem – dem übergeordneten Thema des Magazins folgend – als ›Abenteuer‹ konzipiert. Als ›Alltagsflucht‹ wird das ›Handwerk(en)‹ außerhalb des familiären Kontextes angesiedelt, was von Konzeptionen des männlichen ›Heimwerkens‹ der 1950er- und 1960er-Jahren abweicht (vgl. Voges 2017, S. 234f.). Zunächst werden beim DIY in

Walden ausschließlich Objekte für den freizeithlichen Eigenbedarf der männlichen Subjekte hergestellt und keinesfalls Verschönerungen des ›Eigenheims‹ angestrebt. In einer eigenen, eher hochpreisigen Ästhetik (keine »IKEA-Kinderzimmer«, *Walden* 03/2017, S. 64) und für die Nutzung weiterer Freizeitaktivitäten werden etwa Messer geschmiedet, Paddel geschnitzt oder ganze Hütten gebaut.

Die Selbsterfahrungsberichte sind als Gruppenerlebnisse mehrerer ›Männer‹ inszeniert, bei denen ›Arbeit‹ und ›Männlichkeit‹ gleichermaßen performt und erzeugt werden. In den handwerklichen Herstellungsprozessen werden Selbstüberwindung, Durchhaltevermögen, Kameraderie und ›männliche‹ Willensstärke bewiesen. Diese Schilderungen fließen zu einem als sinnhaft, selbstbestätigenden und erinnerungswürdig konstruierten Erlebnis zusammen. Ein Erlebnis, das – so der Umkehrschluss – im sonstigen Arbeits- und Familienalltag nicht ermöglicht werden kann. Zudem findet ›Handwerk(en)‹ in *Walden* stets in einem homosozialen Raum statt, der entweder in einer ›traditionellen, alten‹ Werkstatt angesiedelt ist oder in der Natur. Damit erfolgt hier vordergründig eine punktuelle Wiederherstellung von tradierter Männlichkeit und von Selbstbestätigung über die Ausübung ›traditioneller‹ Erwerbsarbeit und männlicher Kameraderie.⁴

Jedoch werden in *Walden* auch konkurrierende Männlichkeitskonzepte in Stellung gebracht. Denn insbesondere bei Selbsterfahrungsberichten wird das Lehr-/Lernverhältnis zwischen professionellen Handwerkern und Laien thematisiert, also auch über die Lehrkompetenz des Handwerkers geurteilt. Hierbei werden zudem die je unterschiedlichen Wissensbestände und Wissensarten in ein Verhältnis zueinander gesetzt: Das Gefälle zwischen Handwerker und Laie, ausgedrückt im unterschiedlichen Wissen über den Herstellungsprozess im Selbsterfahrungsbericht, wird durch die Macht des Berichtenden kompensiert, der einerseits das eigene Lernen demonstriert und andererseits auch die Kluft zwischen ihm als Laie und dem Handwerker als Experten relativiert, indem das Erfahrungswissen des Handwerkers lediglich für die Zeitdimension der Herstellung als relevant beschrieben wird. Die eigene Kompetenz als urban lebender ›Laie‹ (und ›Schreibender‹) wird dagegen für das Weiterleben nach Ende des ›Abenteuers‹ als entscheidendere Fähigkeit ausgewiesen; das Wissen des Handwerkers hat hier keine Bedeutung mehr.

Legt man die Männlichkeitskonzepte von Raewyn Connell (2000) an, handelt es sich hierbei um eine auf soziale Positionierung zurückzuführende Konkurrenz unterschiedlicher »Männlichkeiten«: Die Relativierung des handwerklichen Wissens lässt sich als nachträgliche Distanzierung von der traditionellen Maskulinität deuten, die der ›alte‹ Handwerker verkörpert. Dass damit gleichsam ›neue Männlich-

4 Ocejo zeigt diese Tendenz auch für Erwerbsberufe auf: Akademisch ausgebildeten Männern eröffneten ›alte‹ Handwerksberufe die Möglichkeit zur performativen Wiederherstellung eines »lost sense of middle-class, heterosexual masculinity in their work«, Ocejo 2017, S. 20, vgl. auch S. 77f.

keiten« angesprochen und integriert werden, belegt der verwendete selbstironische Stil; ein bruchloser Bezug auf »hegemoniale Männlichkeiten« ist demnach auch in einem »Abenteuer«-Magazin nicht erwünscht (vgl. dazu Meuser 2001, S. 233). Das ist damit zu erklären, dass die hier angesprochenen »Männer« sich nicht primär über die eigene Erwerbsarbeit identifizieren, sie ließen sich also auch als von der »Krise der Männlichkeit« betroffene Subjekte verstehen. Stattdessen fungieren die traditionale Erwerbsarbeit des »alten Handwerk(en)« und die darin erzeugte traditionale Männlichkeit lediglich als »Abenteuer«, das im distanzierten, selbstironischen Modus kurzzeitig aufgesucht werden und selbstbestimmt wieder verlassen werden kann. Sich in diesem »Abenteuer« in die Rolle des auszubildenden Laien zu begeben und hierarchisch unterzuordnen, ist daher nur im Rahmen einer kontrollierten Handlung möglich. Letztlich liegt die Kontrolle bei der berichtenden Instanz, deren Blick auf den eigenen arbeitenden Körper, vor allem aber auf denjenigen des Handwerkers, aus der subjektivierenden und disziplinierenden Distanz der Mittelschicht erfolgt – bis heute gilt diese Betrachtungsweise des Körpers arbeitender »Männer« als prägend für die Diskursivierung von »Arbeit« und »Männlichkeit« (vgl. Palmer 2014, S. 249f.).

Statusbezogene Distanzierungsbewegungen gibt es jedoch auch aus der Position der Handwerkenden. So wird in *Landlust* etwa ein »bodenständiger, alter Handwerker« zitiert, der sich über das Nicht-Wissen von »Urlauber[n]« mokiert, die mit einem »kleinen Reiseunternehmen« den Schindelmacher als touristisches Ziel aufsuchten (LL Mär/Apr 2008 März, S. 109). Seine unterlegene Positionierung als »Hinterwäldler«, der bei der »Arbeit« beobachtet wird, ist hier – ähnlich wie in der TV-Serie *DER LETZTE SEINES STANDES?* – in eine Expertenposition auf einem eingeschränkten Gebiet verkehrt. Die klassistische und topografische Abwertung durch die Exotisierung des Handwerkers wird damit invertiert. Der Grad der medialen Wissensvermittlung verläuft dabei proportional zum Relevanzzeitraum, dem dem handwerklichen Wissen eingeräumt wird. In *Landlust* wird das handwerkliche Wissen als kulturelle Errungenschaft und damit als dauerhaft relevant konzeptioniert. Damit erhält »der alte Handwerker« auch eine relevante Position im Diskurs, die seine (im Vergleich zu den impliziten Positionen von Berichterstattung und Leser*innenschaft) geringere soziale Stellung aufwertet: Er verfügt als Wissender über zu schützendes, gesellschaftlich relevantes Wissen.

In *Walden* ist dieses Wissen nur für die Fertigung des Produktes als wichtig konzipiert, und nur für die Dauer des Herstellungsprozesses wird die Asymmetrie akzeptiert. Dies ist vor allem deshalb möglich, weil diese Asymmetrie zum Zeitpunkt der Berichterstattung schon wieder überwunden ist und über die Berichterstattung selbst das hierarchische Verhältnis zwischen berichterstattender Instanz und Objekt des Berichts, zwischen *white collar* und *blue collar*, hergestellt werden konnte. Insgesamt orientiert sich die mediale Wissensvermittlung in *Walden*, anders als in *Landlust* und den TV-Dokumentationen, an der urbanen Lebenswelt der bericht-

erstattenden Instanz. So werden Abläufe im Herstellungsprozess mit Konzepten aus der Extradiegeese erläutert, etwa mit einer »Grillparty« (Walden 02/2017, S. 114) oder »einem frisierten Mofa« (Walden 01/2017, S. 67) verglichen: Nicht das Einfühlen in die Raumzeitlichkeit der ›traditionellen Werkstatt‹ ist das Ziel, sondern vielmehr die Eingliederung des ›Abenteuers‹ in den davon nicht betroffenen und nicht veränderten Alltag urbanen Lebens.

5.4.2. ›Handwerk(en)‹ als Sorgearbeit: Das ›kulturelle Erbe‹ der ›Weiblichkeit‹

Im Deutungsmuster der Bewahrung des ›kulturellen Erbes‹ ist ›Weiblichkeit‹ keine Ressource, die sich über handwerkliche ›Arbeit‹ herstellen lässt. Zwar sind in vielen Porträts Frauen als Assistentinnen oder Gehilfinnen innerhalb eines familiären Teams dargestellt, deren ›Mithilfe‹ oder ›Zuarbeit‹ jedoch meist als selbstverständlich gilt. Weder ihre Qualifikation, ihre Entlohnung noch ihr Anteil am Verdienst werden thematisiert. Weiblich kodierte Subjekte, die als ›Meisterinnen‹ porträtiert werden, sind dagegen in der Unterzahl. Besonders deutlich ist dies in der TV-Serie *DER LETZTE SEINES STANDES?*: Lediglich vier der 66 porträtierten Berufe werden durch Frauen präsentiert und nur eine von ihnen, die *MARIONETTENMACHERIN* (BR 2002), ist Betriebsinhaberin und verfügt über den Wissenserwerb nach dem Hereditätsprinzip. Sie wird jedoch stärker als fantasiebegabte ›Künstler-Handwerkerin‹ positioniert und nicht als Verkörperung der Tradition. Zudem wird sie nicht nur als »Meisterin«, sondern ebenso oft als »Puppenmutter« bezeichnet. Damit wird ihre Tätigkeit sowohl ins Feld der Sorgearbeit eingeordnet als auch in jenes des kindlichen Spiels.

In *Landlust* wird von den rund 30 analysierten Porträts im erwerbsmäßigen Bereich knapp ein Drittel durch weiblich kodierte Subjekte repräsentiert; in der TV-Dokumentation *HANDWERKSKUNST!* sind es 20 Prozent.⁵ Doch auch in den neueren Formaten sind ›Frauen‹ nicht als ›alte, bodenständige Handwerkerinnen‹ positioniert: Ihr Wissen wird zwar als erfahrungsbasiert und verkörpert dargestellt, sie werden als souveräne und wissende Subjekte entworfen, jedoch bildet die genealogische Wissensvermittlung die absolute Ausnahme. Von zwanzig weiblich kodierten Porträtierten in *Landlust* und *HANDWERKSKUNST!* ist nur eine einzige darunter, die den Betrieb vom eigenen Vater übernahm und von ihm ausgebildet wurde.⁶

5 Das entspricht der Genderstatistik des Zentralverbands des Deutschen Handwerks, die für das Jahr 2017 angibt, »jeder fünfte Handwerksbetrieb (19,4 %) wird von einer Frau geführt«, vgl. Zentralverband des Deutschen Handwerks 2019.

6 Hierbei handelt es sich um eine Silberschmiedin in *Landlust* (LL Nov/Dez 2016, S. 134ff.), die allerdings ihren aus der DDR geflohenen Vater erst kurz vor Beginn ihrer Ausbildung kennenlernte und der wiederum den Betrieb selbst von seinem Ausbilder übernommen hatte.

Bei männlich kodierten Subjekten sind es im analysierten Sample von *Landlust* und *HANDWERKSKUNST!* mehr als die Hälfte.

Damit ist deutlich, dass die genealogische Weitergabe des handwerklichen Wissens im Feld der Erwerbsarbeit de facto nicht von weiblich kodierten Subjekten erwartet wird. Daraus lässt sich zum einen schließen, dass ›Frauen‹ für Modernität und Neuerungen stehen, und ihnen der Bruch mit den Traditionen zugetraut wird, insofern ihr Zugang zum ›alten Handwerk‹ trotz ihrer geschlechtlichen Disposition als erfolgreich beschrieben wird. Umgekehrt bedeutet dies, dass ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ nicht plausibel mit weiblich kodierten Subjekten erzählt werden kann. ›Frauen‹ sind in dieser Deutung sogar von der Wissensweitergabe explizit ausgeschlossen. So wird die familiäre Wissensweitergabe von Generation zu Generation in nicht etablierten Handwerksberufen zum Problem, wenn das Hereditätsprinzip eine ›männliche‹ Genealogie vorsieht, aber, wie in einem Bericht über einen Köhler, »nur Töchter« vorhanden sind (FAZ vom 24.06.2016, S. 21).

Etwas anders verhält es sich im Feld der ›Nicht-Arbeit‹. Obwohl das Deutungsmuster der Bewahrung des ›kulturellen Erbes‹ vorrangig im Bereich des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹ auftritt und mit männlich kodierten Subjekten in Verbindung gebracht wird, werden auch nichterwerbsmäßige Tätigkeiten als bewahrungswürdig dargestellt. Insbesondere ›alte‹ Handarbeitstechniken und ›traditionelle‹ Praktiken der Reproduktionsarbeit werden als wertvolle Kulturtechniken gedeutet, die überwiegend von weiblich kodierten Subjekten ausgeübt werden. Auch hier wirkt das Hereditätsprinzip des Wissenserwerbs von der eigenen Mutter oder Großmutter als stärkste Legitimation. Insgesamt zeigt sich jedoch, wie im Beispiel des Korbflechters, dass durch die Deutung als ›kulturelles Erbe‹ sogar ›männliche‹ Subjekte mit reproduktiven, unbezahlten Tätigkeiten in Verbindung gebracht werden.

›Traditionalität‹ fungiert folglich als Aufwertung. So positionieren sich beispielsweise auch junge Designer*innen und Künstler*innen, die etwa Handweben oder traditionelle Färbetechniken verwenden, als ›Retter*innen‹ der Tradition. Als Autodidakt*innen und/oder Quereinsteiger*innen sind sie allerdings selten für dieses Erwerbsfeld ausgebildet oder familiär vorgeprägt. Folglich fehlt die – im Traditionsdiskurs mit der größten Autorität besetzte – Position des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ im Bereich der ›weiblichen Reproduktionsarbeit‹ nahezu gänzlich.

Eine Ausnahme bildet das Porträt der BERGBÄUERIN (BR 1993) in der Serie *DER LETZTE SEINES STANDES?*. Hier wird länglich auf verschiedene Techniken der Subsistenzwirtschaft eingegangen, die sowohl als bäuerliches Gemeinschaftswerk als auch als bewusste Traditionspflege der porträtierten Bäuerin inszeniert werden. Neben der Herstellung von Nahrungsmitteln wie Wurst, Speck und Brot werden der Anbau und das Verarbeiten von Flachs thematisiert. Alle Produktionsabläufe

sind dabei als ›Arbeiten‹ inszeniert und lassen sich, gemäß der Terminologie Hannah Arendts (1981), vom ›Herstellen‹ unterscheiden. Das ›Arbeiten‹ der Bergbäuerin und ihrer Familie ist mehrfach als »Überlebenskampf« (DLsS, Bergbäuerin, BR 1993, 03:19) markiert; die Subsistenzwirtschaft dient also dem direkten Verbrauch und dem Lebenserhalt. Dafür spricht auch, dass bei der Erzeugung von Leinfäden – die als einzige Praktik in dieser Episode dem Bereich des ›Herstellens‹ und dem hier untersuchten ›Handwerk(en)‹ zuzuordnen ist – zwar der Anbau, die Ernte, die gemeinschaftliche Aufbereitung bis zum Gewinnen der Faser und das Spinnen des Fadens gezeigt werden, jedoch kein fertiges Endprodukt.

Insofern wird auch hier, insbesondere durch die Inszenierung eines Jahreszyklus und die Betonung von Gemeinschaftlichkeit als ›Überlebens‹-Ressource eine rurale Kollektivität erzeugt. Diese rurale Kollektivität wird als prekär und bewahrungswürdig konzipiert – nicht primär das individualisierte Wissen der einzelnen Bäuerin. Ihr werden vielmehr eine Geisteshaltung und ein Arbeitsethos zugeschrieben, die ihr helfen, Entbehrungen unhinterfragt in Kauf zu nehmen und ›Freude‹ aus ihnen zu generieren. So sind Wissenserwerb und -weitergabe weder an die Person noch an die Tätigkeiten gebunden: Das Wissen gilt als Kollektivgut (»Das hat man immer so gemacht«, DLsS, Bergbäuerin, BR 1993, 15:20). Vererbt werden soll demzufolge vor allem die positive und zugleich opferbereite Lebenseinstellung, die zudem religiös konnotiert wird. Diese Orientierung am Gemeinwohl und der Gemeinschaftlichkeit steht als Arbeitseinstellung nicht im Konflikt mit stereotyper und traditioneller ›Weiblichkeit‹. Vielmehr wird durch diese relative Geringschätzung des subjektiven ›weiblichen‹ Wissens auch das ›Herstellen‹ der Bergbäuerin als Sorgearbeit konzipiert.

Lässt sich also die Diskursivierung von ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ als Beitrag deuten, traditionelle ›Weiblichkeit‹ durch die Aufwertung von Hausarbeit und eine affirmative Retraditionalisierung von Geschlechterrollen vor der Inszenierungskulisse einer ›neuen Ländlichkeit‹ zu erzeugen? Diese These wird in der Debatte zum ›Crafting‹-Revival und der ›neuen Häuslichkeit‹ in den 2000er-Jahren vermehrt geäußert (vgl. Matchar 2013; Langreiter 2017). Für diese These sprechen folgende Punkte: ›Weibliches‹ handwerkliches Wissen wird als kollektiviertes Wissen konstruiert und im Bereich der Reproduktionsarbeit angesiedelt. Im Bereich des erwerbsmäßigen Handwerks werden weiblich kodierte Subjekte dagegen nicht mit der Bewahrung des ›kulturellen Erbes‹ betraut. Zugleich werden sogenannte neue Männlichkeitsmodelle problematisiert, etwa wenn ›Männer‹ für die Kindererziehung in Teilzeit arbeiten wollen und den Erhalt eines Betriebs gefährden, weil sie nicht als Meister das hohe Arbeitspensum übernehmen wollen (vgl. FAZ vom 02./03.08.2014, S. C2).

Auch die starke binäre Konstruktion der Diskursivierung des Deutungsmusters im Hinblick auf ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ und damit verknüpft ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ untermauert die These. So lässt sich argumentieren, dass in der

Deutung der Bewahrung des ›kulturellen Erbes‹ ›Handwerk(en)‹ als Möglichkeit angeboten wird, die in beiden Feldern eingetretene Entdifferenzierung zwischen beiden Kategorien zurückzunehmen und zumindest punktuell wieder ›Kontrolle‹ herzustellen. So lassen sich Anleitungen zum häuslichen Selbermachen und zum ›Abenteuer‹ ›altes Handwerk‹ als Applikationen verstehen, mit denen im Argumentationsgefüge der Bewahrung der Tradition ein Erleben von ›Arbeit‹ und retraditionalisierten Geschlechterrollen ermöglicht wird. Die Voraussetzung hierfür ist jedoch, dass ›Handwerk(en)‹ überhaupt als ›kulturelles Erbe‹ konzipiert werden kann. Was in den 2010er-Jahren als etablierter Fakt mit entsprechendem Marktwert gilt, wird in den 1990er-Jahren noch mit größerem argumentativem Aufwand zu belegen versucht. Insbesondere Spezialdiskurse spielen dabei eine zentrale Rolle. Sie autorisieren nicht nur bestimmte Tätigkeiten als ›altes Handwerk‹, sie produzieren auch Deutungen, die im medialen Interdiskurs aufgegriffen werden. Daher ist es aufschlussreich, die Diskursivierungen von ›altem Handwerk(en)‹ in Fachdiskursen der Geschichte und Nationalökonomie sowie der Kulturanthropologie näher zu untersuchen. In ihnen werden die Relevanzzuschreibungen vorgenommen, Bedrohungsszenarien entworfen und Strategien für die Bewahrung des ›alten Handwerk(en)s‹ entwickelt.

5.5. Genealogie: Handwerksforschung, Heritage Studies und der ›wissenschaftliche‹ Handwerksfilm

Das ›alte Handwerk(en)‹ wird in verschiedenen Fachdisziplinen untersucht und dabei als Gegenstand konstituiert. Unter ›Handwerksforschung‹ subsumiert werden volkswirtschaftliche und betriebswirtschaftliche Betrachtungen; dem ›alten Handwerk‹ widmen sich Sozial- und Wirtschaftshistoriker*innen, aber auch Kulturwissenschaftler*innen, worunter sich Ethnolog*innen (vormals als ›Volks-‹ bzw. ›Völkerkundler*innen‹ bezeichnet) und Kulturanthropolog*innen fassen lassen. Versatzstücke des Deutungsmusters ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ sind in diesen Fachdiskursen angelegt. Zudem erfolgt die Entscheidung darüber, ob ein Phänomen als ›altes Handwerk‹ beschrieben werden kann, über wissenschaftliche Einordnungen und Autorisierungen. Ebenso gelten literarische Texte der deutschen Romantik als einflussreich dafür, den drohenden ›Niedergangs des alten Handwerks‹ formuliert zu haben (vgl. Bies 2017b).⁷

7 Auch wenn der Einfluss ›der Romantik‹ als maßgeblich gilt, wird in diesem Abriss zur Genealogie nicht auf literarische Interdiskurse, sondern auf ›wissenschaftliche‹ Spezialdiskurse eingegangen. Einen Fokus auf literarische Diskurse legt die Forschung von Michael Bies, vgl. Bies 2016, 2017a, 2017b, 2020. Dass insbesondere im 18. Jahrhundert nicht immer klar zwischen Inter- und Spezialdiskurs differenziert werden kann und auch darüber hinaus Dis-

Das Spektrum der Diskursivierungen, auf die im Mediendiskurs in der Gegenwart zurückgegriffen wird, um das ›alte Handwerk(en)‹ als ›kulturelles Erbe‹ zu deuten, ist also groß. Einen Überblick über ›die Handwerksforschung‹ aus geschichtswissenschaftlicher und volkskundlicher bzw. ethnologischer Perspektive zu liefern und dabei unterschiedliche Strömungen, Ansätze, Verschiebungen und Kontroversen zu berücksichtigen, kann – und soll – hier nicht geleistet werden. Stattdessen geht es darum, konstitutive Elemente des Deutungsmusters in diesen wichtigen Fachdiskursen zu untersuchen und ihre Funktion für den Mediendiskurs herauszustellen. Hier kann kein umfassender, sondern lediglich ein auf einzelne Erscheinungen fokussierter Blick erfolgen. Dennoch ist dies ausreichend, um die im Mediendiskurs vorgefundenen zentralen Argumentationsmuster genauer untersuchen zu können. Der Blick in die Genealogie des Deutungsmusters erfolgt hier nicht chronologisch, sondern thematisch.

5.5.1. Die diskursive Erfindung des ›alten Handwerk(en)s‹ zwischen Fortschrittsglaube und -kritik

Wie wird das ›alte Handwerk‹ überhaupt zu einem Gegenstand der Forschung? Die Tatsache, dass in dieser Studie – analog zur Diskursivierung in verschiedenen Spezialdiskursen – vom ›alten Handwerk‹ und ›alten Handwerkspraktiken‹ die Rede ist, weist bereits darauf hin, dass sich das ›alten Handwerk(en)‹ erst in Abgrenzung zu einem Gegenstück konstituiert. Dieses ›neuen Handwerk‹ wird jedoch nicht mehr als solches bezeichnet, sondern meint die arbeitsteilige, maschinelle und (proto-)industrielle Produktionsweise. Dass das ›alte Handwerk(en)‹ überhaupt zu einem Diskursthema wird, setzt also die Veränderungen durch das Manufakturwesen und den Industrialisierungsprozess voraus. Diskuranalytisch lässt sich daher der Industrialisierungsprozess als zentrales diskursives Ereignis begreifen, das als eine Reaktion die Konstitution des ›alten Handwerk(en)s‹ hervorruft. Insofern könnte man argumentieren, dass das Verlustnarrativ, das für das Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ so relevant ist, bereits in die Erzeugung des Gegenstandes eingeschrieben ist.⁸

Dafür spricht auch, dass die Geschichtswissenschaft den Gegenstand ›altes Handwerk‹ als ›mittelalterliches Handwerk‹ konzipiert. Insofern muss die diskursive Erfindung des ›alten Handwerks‹ als Bestandteil der »Meistererzählungen« über das Mittelalter verstanden werden: Diese orientieren sich, wie Frank Rexroth

kursivierungsweisen weder an den Grenzen einzelner Spezialdiskurse noch an jenen von literarischen und medialen Interdiskursen halt machen, bleibt davon unbenommen.

8 Vgl. dazu ausführlicher Adamson 2018, der anhand zahlreicher Beispiele belegt, dass ›das Handwerk‹ nicht nur eine Erfindung der Moderne ist, sondern Handwerker*innen maßgeblich zu den Erfindungen der Moderne beitragen.

(2008) zusammenfasst, entweder am Fortschrittstelos der Aufklärung und konturieren ›das Mittelalter‹ als rückständig oder sie folgen dem Verlustnarrativ der Romantik. Dabei erscheine ›das Mittelalter‹ als »ein ferner Ort des Verlangens, unter Umständen sogar als Utopie einer besseren Welt der sozialen Harmonie und der ›Gemeinschaft‹« (Rexroth 2008, S. 21). Beiden Bewertungsrichtungen sei gemein, dass sie ›das Mittelalter‹ als Epoche und damit Gegenstand der Geschichtsschreibung und -forschung entwickeln, um in Abgrenzung dazu ›die Moderne‹ als Identifikationsgröße zu fassen. Rexroth weist ferner darauf hin, dass auch Kombinationen aus negativer und positiver Mittelalterkonzeption möglich seien (vgl. Rexroth 2008, S. 21). Diese Einschätzung lässt sich mit Blick auf die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ bestätigen. Etwa wenn, wie im Diskurs der FAZ der 1990er-Jahre, Innovationen und Diversifikationen positiv gedeutet werden, sofern sie die ›Traditionalität‹ nicht gefährden.

Für die Untersuchung der Verwendung des Deutungsmusters in den geschichtswissenschaftlichen und volkskundlich-ethnologischen Spezialdiskursen ist die Unterscheidung zwischen fortschrittsorientierten und fortschrittskritischen Teloï hilfreich. Ein wichtiges Element, auf das auch Rexroth (2008, S. 18) eingeht, sind die Zeitsemantiken, mittels derer ›das Mittelalter‹ und ›die Moderne‹ dichotom gesetzt werden. Für die Verwendung des Deutungsmusters des ›kulturellen Erbes‹ ist dabei entscheidend, dass die Unterscheidung zwischen dem ›statischen Mittelalter‹ und der ›dynamischen Moderne‹ genauer untersucht wird. So kann ›statisch‹ vs. ›dynamisch‹ beispielsweise mit den Isotopien ›rückständig‹ vs. ›progressiv‹, aber ebenso mit den Isotopien ›ruhig‹ vs. ›zerstörerisch‹ semantisiert werden. So ließe sich beispielsweise in der Nationalökonomie Gustav Schmoller (1870) als Beispiel für eine Problematisierung von Stasis nennen, während in Werner Sombarts (2003 [1913]) Einlassungen Dynamik als zerstörerisch gedeutet wird. Außerdem muss auf die Annahme von Kontinuitäten geachtet werden: Welche Funktion wird ›dem alten Handwerk‹ in der Technik- und Sozialgeschichte zugeschrieben? Hier sind Kontinuitätsbildungen im Hinblick auf die (oftmals anthropologisierte) Evolutionsgeschichte von Werkzeugen (›vom Faustkeil zum Hammer‹) ein Beispiel, das sich dem fortschrittsgläubigen Telos zuordnen lässt. Gleiches gilt – unter anderen politischen Vorzeichen – für die sozialgeschichtliche Deutung, die ›den Handwerker‹ als Archetypus ›des Arbeiters‹ oder gar ›des Proletariats‹ konzipiert.

Wie der Verweis auf Frank Rexroth zeigt, ist sich ›die Geschichtswissenschaft‹ spätestens seit den 1990er-Jahren ihrer eigenen Position als *geschichtsschreibende* und damit konstruierende Disziplin bewusst. Es ist im Folgenden daher nicht das Anliegen, eine ›richtige‹, diskurstheoretisch geschulte Handwerksforschung zu fordern. Vielmehr sollen lediglich zwei Funktionen der Handwerksforschung näher betrachtet werden, die für die diskursive Konzeption des ›alten Handwerks‹ maßgebend waren. Die erste Funktion ist die Klassifizierung des ›alten Handwerks‹

anhand von Kriterien, die sich über Jahrzehnte nicht verändert haben. Zweitens geht es um die disponierende Funktion, die von Äußerungen in geschichtswissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Diskursen ausgeht: Sie empfehlen und betreiben die Institutionalisierung der Bewahrung des ›alten Handwerks‹.

5.5.1.1. Klassifizierungen und Distanzierungen in der historischen Handwerksforschung

Das ›alte Handwerk‹ als Gegenstand wird durch Klassifizierungen hergestellt. Genauso wird das Konzept ›altes Handwerk‹ in den Geschichtswissenschaften entworfen und definiert. Zwar wird bei den meisten Definitionen darauf hingewiesen, dass sie ›Schattierungen‹ (vgl. Schmoller 1870, S. 9) und Veränderungen nicht genügend aufzeigen. Dennoch werden bis heute »Grundelemente« zur Kriterienbildung des Gegenstands ›altes Handwerk‹ genutzt (vgl. Reith 2008, S. 11). Dabei wird einer Definition von Karl Heinrich Kaufhold von 1978 weiterhin Gültigkeit zugesprochen:

Handwerk wird [...] als selbständige gewerblich Tätigkeit begriffen, die a) mit der Person ihres Trägers unlösbar verbunden ist und bei der auf der Grundlage individueller, erlernter Handfertigkeit und umfassender Werkstoffbeherrschung produziert wird [...], b) eine Produktionstechnik anwendet, bei der Werkzeuge und Maschinen nur zur Ergänzung der Handarbeit eingesetzt werden. (Kaufhold 1978, S. 28)

Die Bestandteile dieser Definition können auch in den nationalökonomischen Studien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nachgewiesen werden.

Ein wiederkehrendes Kriterium ist ferner die kleinbetriebliche Struktur: Dazu wird die Produktion in kleinen Betrieben mit ein bis zwei Gesellen unter »Mitarbeit des rechtlich und wirtschaftlich selbständigen Meisters« gezählt und von den im 19. Jahrhundert aufkommenden größeren Betrieben, die manufakturähnlich produzieren, abgegrenzt (Reith 2008, S. 11). Dementsprechend gilt die Annahme einer ungeteilten Arbeitsorganisation innerhalb eines Gewerks als ein weiteres Merkmal (vgl. Reith 2008, S. 11). Während in nationalökonomischen Diskursen, wie etwa in der Untersuchung zum Kleingewerbe von Gustav Schmoller (1870), das meist in Heimarbeit und Verlagswesen produzierende Textilgewerbe ebenfalls betrachtet wurde, ist es in der oben angegebenen, vielfach zitierten Definition von Kaufhold ausgenommen. Ausgeschlossen ist überdies der Bereich der Reproduktionsarbeit, der in dieser Studie als ›Handwerken‹ und Handarbeiten gefasst wird. Die einflussreiche Trennung zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ und den verbundenen diskursiven Erzeugungen von ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ ist in diesen ›Handwerks‹-Klassifikationen mit angelegt. Weiblich kodierte Subjekte werden auf dieser Grundlage von der Handwerksforschung lange überwiegend ignoriert und ihre Funktion in Handwerksbetrieben wird unterschätzt (vgl. Reith 1998b, S. 29-31).

Während unbestritten ist, dass Klassifizierungen dazu dienen, einen Diskurs zu konstituieren (vgl. Foucault 1991, S. 17), lässt sich mit Blick auf die Kategorienbildung im Diskurs der Handwerksgechichtswissenschaft ein autopoetisches Moment identifizieren: Die Diskursivierung reproduziert diejenigen Kategorisierungen, die in Quellen vorgenommen wurden. Insbesondere die nationalökonomische Analyse von Handwerksbetrieben als Teil der Volkswirtschaft, wie etwa bei Sombart, Schmoller oder Marx, basiert unter anderem auf den statistischen Daten historischer Handwerkstabellen. Dies gilt ebenso für die ab den 1970er-Jahren im Rahmen der ›Geschichte von unten‹ betriebene Erforschung des mittelalterlichen Lebensstandards anhand von handwerklichen Lohn- und Preisniveaus. Die Unterscheidung der historischen Handwerkstabellen zwischen »Fabrik« und »Handwerk« hält bereits Gustav Schmoller für ungenau und willkürlich (vgl. Schmoller 1870, S. 9). Rund einhundert Jahre später steht die an Wirtschaftsgeschichte interessierte Göttinger Schule vor dem gleichen Problem: Einmal vorgenommene Klassifizierungen müssen wiederholt werden, weil eine andere Interpretation im Rückbezug auf die immer gleichen Quellen nicht möglich ist.⁹ So ist etwa die kleinbetriebliche Struktur als Kriterium auch auf den Umstand zurückzuführen, dass die Personalstatistik den einzig einigermaßen verlässlichen Datensatz darstellt (vgl. Kaufhold 1978, S. 29). Dies wird jedoch in betriebswirtschaftlich ausgerichteten Forschungen fortgeführt, die in den 1950er- und 1960er-Jahren etwa am Handwerkswissenschaftlichen Institut Münster betrieben werden: Sie verwenden ebenfalls Kleinbetrieblichkeit als Kriterium, ebenso wie sie an einer »in der Person wurzelnde[n] Produktions- und Wirtschaftsweise« festhalten (Wernet 1959, S. 14).

Die Quellenlage und daraus entstehende Diskurslogiken allein erklären nicht die Persistenz der Kriterien, die denjenigen zu ähneln scheinen, nach denen in den Medien der Gegenwart das ›alte Handwerk‹ ausgewählt und dargestellt wird: Die Mehrzahl der porträtierten Betriebe sind ebenfalls Kleinbetriebe; Protagonist*innen sind fast ausschließlich die Meister*innen, deren handwerkliche Kompetenzen den Ausgangspunkt für die Erstellung des Porträts bilden. Entscheidend ist außerdem, dass die geschichtswissenschaftlichen Klassifizierungen in Narrative und Zuschreibungen eingebunden sind, die in der Forschung ab den 1970er-Jahren zwar häufig als ›unwissenschaftliche‹ Annahmen oder »Erinnerungen« (Abel 1978, S. 18) relativiert werden, ohne jedoch gänzlich verworfen zu werden. Stattdessen funktionieren auch solche Distanzierungen und ›Richtigstellungen‹ wie eine Wiederholung. Distanziert wird sich etwa von der Fokussierung auf den *Herbst des Alten Handwerks* (Stürmer 1979) als Forschungsgegenstand und von den Subjektpositionen, die ›dem alten Handwerker‹ zugeschrieben werden.

9 Ausnahmen häufen sich ab etwa den 2000er-Jahren, exemplarisch zu nennen ist die auf der Auswertung von autobiografischen Dokumenten basierende Studie zur Gesellenmobilität von Sigrid Wadauer 2005.

In der Diskursgeschichte der Handwerksgeschichtsschreibung werden die 1970er-Jahre als Bruch mit der vorherigen Forschung und ihrem Fokus auf das Ordnungssystem und die Bräuche der Zünfte konzipiert. »[D]ie Historiker der Zünfte« werden dafür kritisiert, »unterhaltsame« Studien mit »bunten Farben« und »Kuriositäten« geliefert zu haben, an deren Stelle nun eine »nüchterne[] Handwerksgeschichte« treten soll, die auf statistischen Daten basiert (Abel 1978, S. 25). Man will in der Göttinger Schule der wirtschaftshistorischen Handwerksforschung explizit keine Wertungen vornehmen, beteiligt sich aber dennoch an der Ursachenforschung zur Frage, was den »Niedergang« des ›alten Handwerks‹ verursacht haben könnte (Abel 1978, S. 18). Auch später bilden ›Traditionalität‹ und ›Wandel‹ oder Anpassung die Pole, zwischen denen sich geschichtswissenschaftliche Handwerksforschung bewegt (vgl. Ehmer 1994). So ist die Frage nach dem ›Niedergang‹ bis heute ein Thema in Diskursen der Handwerksforschung; sie wird allerdings grundlegender betrachtet als in den 1970er-Jahren, wie im Tagungsbericht zu einer 2015 vom Zentralverband des Deutschen Handwerks mitveranstalteten Tagung vermerkt ist:

Die auf der Tagung mehrfach kontrovers diskutierte Frage, ob es ein genuin ›Altes Handwerk‹ gegeben hat, das durch einen Umbruch im frühen 19. Jahrhundert abgelöst wurde, oder ob nicht in vielen Bereichen des Handwerks eher langfristige Wandlungsprozesse zu beobachten wären, ließ sich nicht klären [...]. (Jeggler 2015)

Die Wirtschaftshistoriker*innen der Göttinger Schule der 1970er-Jahre markieren ihren Ansatz als Abkehr von ›der Zunfforschung‹, die das rigide Ordnungssystem der Zünfte, deren Monopolbildung und ›missbräuchliche‹ Praktiken im Sinne des fortschrittsgläubigen, marktwirtschaftlichen Telos als Hauptursachen für ›den Niedergang‹ identifiziert; stattdessen werden gesamtgesellschaftliche und ökonomische Gründe angeführt (vgl. Kaufhold 1978, S. 62f.). Dies scheint zunächst weit entfernt von den Typisierungen, die Gustav Schmoller gegen Ende des 19. Jahrhunderts vornimmt.

Obwohl sich Schmoller mit seinem nationalökonomischen Ansatz einer Vielheit von Ursachen zuwendet und Methoden anwendet, die jenen der Göttinger Schule der 1970er-Jahre ähneln, liefert seine umfangreiche Studie ausführlichere Versionen der Versatzstücke, die im heutigen Mediendiskurs nachweisbar sind. Denn nicht nur gesamtgesellschaftliche und -ökonomische Entwicklungen führt er als Ursachen auf, sondern auch die Reaktionen der Handwerker-Subjekte selbst, die Schmoller in unterschiedliche Typen aufteilt. Dabei problematisiert er ›Traditionalität‹ als Immobilität, »Apathie« und Rückständigkeit (Schmoller 1870, S. 13f.). Dieses Zuviel an ›Traditionalität‹ wird jedoch nicht nur an Subjektpositionen gekoppelt und einer positiv gewerteten Position des ›Unternehmers‹ gegenübergestellt, sondern auch als gesellschaftliches Problem in der Verantwortung der »Nation und ihre[r] Geschichte« gedeutet (Schmoller 1870, S. 671). Abweichend von der medialen

Diskursivierung in der Gegenwart wird der Wissenserwerb nach dem Hereditätsprinzip als Gefahr und als Ursache für diese rückständige ›Traditionalität‹ gewertet (vgl. Schmoller 1870, S. 666-668).

Stattdessen gilt im Mediendiskurs in der Gegenwart der Wissenserwerb durch die eigenen (in der Regel männlich kodierten) Vorfahren als besonders legitimierend für die Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ als Träger des kulturellen Erbes. Den Verweis darauf, dass ›Traditionalität‹ im Sinne von Immobilität problematisiert wird, liefern hauptsächlich die Porträts meist ostdeutscher Handwerksbetriebe in den 1990er-Jahren. Außerhalb dessen wird Stasis in Bezug auf Subjekteigenschaften mit Bodenständigkeit und einer gewissen Widerständigkeit gegenüber Neuerungen eher positiv konnotiert. Insgesamt strukturieren jedoch die Ansätze der geschichtswissenschaftlichen Forschung der 1970er-Jahre die Ursachenvermutungen, die insbesondere in der Wirtschaftsberichterstattung enthalten sind. Dies gilt sowohl für das Verlustnarrativ, das in der Perspektivierung des ›Niedergangs‹ semantisch enthalten ist, als auch für die konjunkturellen Schwankungen und subjektiven Reaktionen auf Industrialisierungs- bzw. Digitalisierungsprozesse, die immer wieder herangezogen werden.

5.5.1.2. Klassifizierungen und Disponierungen im Weltkulturerbe

Die ›nüchterne Handwerksgeschichte‹ (Elkar 1983) wird ab den 1980er-Jahren um interdisziplinäre Ansätze erweitert: So sollen nicht nur die Lebensumstände, sondern auch die *Praxis der Arbeit* (Reith 1998a) (und der ›Nicht-Arbeit‹) erforscht werden. In diesem Zusammenhang werden die Herstellungsverfahren einzelner Gewerke rekonstruiert und beschrieben, das Interesse insbesondere der internationalen Forschung gilt dem Wissenstransfer. Dabei wird die Funktion der Zünfte neu bewertet (vgl. Lucassen et al. 2008). Auch jenseits dessen nähern sich die Spezialdiskurse der Europäischen Ethnologie/Volkskunde und der Geschichtswissenschaft weiter an. Beide spielen auch im diskursiven und institutionellen Gefüge des Weltkulturerbes eine zentrale Rolle. Als autorisierende und authentisierende Instanzen für Baudenkmäler, Monumente und Erinnerungsorte sind sie für die Klassifizierung als UNESCO-Weltkulturerbe entscheidend.

Für die Diskursivierung von ›altem Handwerk(en)‹ ist dabei der Diskurs um das immaterielle Kulturerbe einflussreich. Zunehmend kritisiert wird das eurozentristische, auf Monumentalbauten und später auch Landschaften fixierte Kultur- und Erbekonzept der UNESCO. 1994 werden die Authentizitätskriterien der UNESCO mit dem »Nara Document on Authenticity« den Forderungen nach einem pluraleren Authentizitätsverständnis angepasst (vgl. Falser 2012, S. 69f.). Hierbei spielt es eine wichtige Rolle, dass in historischen und kulturwissenschaftlichen Spezialdiskursen kulturelle Praktiken, Bräuche und ›Folklore‹ als gefährdet konzipiert werden und ihr Schutz durch übergeordnete Institutionen gefordert wird, was zu-

gleich als Identitätspolitik gewertet wird (vgl. Tauschek 2012). Als Bedrohungsszenario wird dabei zunehmend ›die Globalisierung‹ entwickelt. Knapp zehn Jahre nach dem »Nara Document« erfolgt nach einer langen Debatte (vgl. Aikawa-Faure 2009) die Erweiterung des Kulturerbekonzepts um immaterielles Kulturerbe, wodurch ab 2008 kulturelle Praktiken als Weltkulturerbe gelistet werden können. Darunter fallen insbesondere auch Handwerkspraktiken und handwerkliche Herstellungsprozesse. Deutschland ist dem Abkommen erst 2013 beigetreten und hat 2020 vier Kulturpraktiken auf der repräsentativen UNESCO Liste.¹⁰ In einem separaten, »Bundesweiten Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes« (Stand März 2020) 14 der 95 gelisteten »Kulturformen« in Deutschland dem hier untersuchten ›alten Handwerk(en)‹ zuzuordnen (vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 2020a), auf internationaler Ebene sind 256 Elemente als immaterielles Kulturerbe aus dem Bereich »traditional craftsmanship« als Haupt- oder Subkategorie gelistet (vgl. UNESCO Intangible Cultural Heritage).

Mit dieser institutionalisierten Klassifizierung in Form einer Liste (vgl. Hafstein 2009) sind neben den diskursordnenden und ausschließenden Mechanismen weitergehende Funktionen verbunden. In der kulturwissenschaftlichen Forschung zum Weltkulturerbe gelten die Konstruktion des ›Erbes‹ und konkret die Vorgänge der Beantragung, Auswahl und Vermarktung der Listung daher nicht nur als diskursiver Prozess im Gefüge von Machtrelationen, sondern auch selbst als kulturelle Praktik, die erforscht wird (vgl. Brumann 2012; Kuutma 2019). Zwar geht mit der Auflistung als Weltkulturerbe oder immaterielles Kulturerbe keine direkte monetäre Förderung einher, jedoch sind die sekundären Effekte durch eine entsprechende touristische Vermarktung und den von der UNESCO geforderten Maßnahmen zu ›Management‹ und ›Pflege‹ des immateriellen Erbes beachtlich – sodass seine ›Authentizität‹ unter Umständen dadurch bedroht wird (vgl. Akagawa und Smith 2019, S. 3). Dies zeigt auch die mediale Diskursivierung von ›altem Handwerk(en)‹: Die Forderung nach institutionellem Schutz in den 1990er-Jahren wird im Laufe der 2000er-Jahre von immer häufigeren Hinweisen auf Angebote abgelöst, wie das ›alte Handwerk(en)‹ in Form von Ausstellungen, Vorführungen und Kursen als ›Erlebnis‹ konsumiert werden kann. Damit verbunden werden Fragen nach der Authentizität von ›Handwerk(en)‹ als touristische Sehenswürdigkeit oder museales Objekt. Dabei ist den Hinweisen der Critical Heritage Studies zuzustimmen, wonach das ›kulturelle Erbe‹ in jedwedem Zustand als diskursive Konstruktion zu verstehen ist (vgl. Smith 2006).

10 Es existieren drei Listen in Bezug auf immaterielles Kulturerbe: Die repräsentative Liste, eine Liste für bedrohtes immaterielles Kulturerbe und eine dritte Liste »Guter Praxisbeispiele«, die insbesondere solche Praktiken aufnimmt, die gelungene Bewahrungsstrategien nachweisen, vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 2020b.

Im UNESCO-Diskurs des immateriellen Kulturerbes wird unter dem Stichwort »dynamic and living nature of intangible cultural heritage« (UNESCO Intangible Cultural Heritage), bzw. im Falle der separaten deutschen Listung der »lebendigen« oder »gelebten Tradition« (Deutsche UNESCO-Kommission), eine funktionierende Wissensweitergabe als Bewahrungsstrategie verlangt und gefördert. Indem die UNESCO ›Traditionalität‹ als dynamischen Wandel konzipiert, werden die binären Semantisierungen der Teloï der Fortschrittskritik bzw. -gläubigkeit aufgelöst. So ist es plausibel, dass ein ›Revival‹ traditionellen Handwerks im Rahmen einer staatlich geförderten Kreativwirtschaft internationale Märkte erreichen kann, wie Natsuko Akagawa (2019) am Beispiel des immateriellen Kulturerbes des indonesischen Batikens beschreibt. Diese Tendenz zur Auflösung der Opposition und die Deutung einer ›neuen‹, innovationsfreundlichen ›Traditionalität‹ ist auch in den Pluralisierungen des Wissenserwerbs zu erkennen, die ab Mitte der 2000er-Jahre im deutschen Mediendiskurs nachgewiesen sind. Indem vermehrt Quereinsteiger*innen und ›Retter*innen‹ des ›alten Handwerk(en)s‹ als akzeptierte Subjektpositionen angelegt werden und über den Verweis auf die UNESCO eine weltweite Relevanz von ›Handwerk(en)‹ aufgezeigt werden kann, sinkt die Notwendigkeit, mit dem Bedrohungsszenario des ›Aussterbens‹ zu argumentieren. Stattdessen werden positive Erfolgsgeschichten der ›innovativen Traditionalität‹ dominant.

5.5.1.3. Der Handwerker als ›natürlicher Mensch‹ und ›Träger der Volkskultur‹: Volkskunde, Anthropologie, Nationalökonomie

Als diskursive Vorbereitung des Konstrukts des ›immateriellen Kulturerbes‹ sind die Pluralisierung und Demokratisierung der Geisteswissenschaften mit ihren Forderungen nach der Anerkennung der alltagskulturellen und ›profanen‹ Kultur zu verstehen, wie sie etwa von der Birmingham School of Cultural Studies ausgehen. Dies betrifft vor allem die Industriearchäologie und die Bemühungen um den Schutz von Industriedenkmälern als Orte der Arbeiter*innengeschichte, die häufig von sogenannten Laienbewegungen ausgehen (vgl. Smith und Waterton 2009, S. 25). Die damit einhergehende Ausdehnung des Kulturerbekonzepts auf ›populäre Kulturen‹ wird als unwissenschaftlich, nostalgisch und kommerziell kritisiert (vgl. etwa Lowenthal 1985). Mit Bezug auf das ›alte Handwerk(en)‹ sind die in den 1980er- und 1990er-Jahren entstehenden Freilichtmuseen, Handwerks- und Mittelaltermärkte relevant, die ein breites Publikum ansprechen. Ähnlich wie bei der Industriearchäologie entstehen diese Inszenierungen handwerklicher Praktiken also nicht vorrangig als Bemühungen der Fachwissenschaften, sondern als lokale Initiativen interessierter ›Laien‹.

Jedoch werden für die Konzeption des ›alten Handwerk(en)s‹ als kulturelles Erbe nicht die Handwerksinszenierungen der 1980er- und 1990er-Jahre verantwortlich gemacht, sondern die Heimatschutzbewegung der Weimarer Republik. Auch

diese frühen Handwerksinszenierungen in Heimatmuseen werden als Laieninitiativen verstanden (vgl. Roth 1990, S. 32f.; Jannelli 2014, S. 41). So sind auch die ersten volkskundlichen Dokumentationen von Werkstätten und Werkzeugen als Projekte des Deutschen Bunds Heimatschutz entstanden (vgl. Lindner 1984; Linse 1986). Dieser Umstand deutet bereits an, dass die volkskundliche Argumentation für den Erhalt des ›Handwerk(en)s als kulturelles Erbe‹ mit nationalistischen und essenzialistischen Zuschreibungen sowie dem Bedrohungsszenario des ›Aussterbens‹ operiert. Diese Tendenz wird im Zuge der ›Verwissenschaftlichung‹ der Bewahrungsimperative des ›alten Handwerks‹ fortgesetzt.

Als wissenschaftliche Disziplin stützt sich der volkskundliche Diskurs in der Anfangszeit generell auf Verlustnarrative. Die Volkskunde entsteht in der Aufklärung aus dem Bestreben, als ›traditionell‹ markierte Bereiche der Gesellschaft zu untersuchen.¹¹ Ferner sind die im 18. und 19. Jahrhundert erfolgten Kopplungen an romantische Diskurse prägend für die Ausrichtung der Volkskunde (vgl. Kaschuba 2012, S. 20ff.). Beides erklärt die Fokussierung auf ›das Regionale‹ und die damit einhergehende diskursive Herstellung einer ›ländlichen Gesellschaft‹ (Scholze-Irrlitz 2020), die für volkskundliche Diskurse geltend gemacht wird. Dazu zählt auch, wie bei Wilhelm Heinrich Riehls Beitrag zur Diskursivierung des ›Volks‹ als Grundlage der Nation (vgl. Bausinger 2005, S. 8), eine Überhöhung des Handwerks (vgl. Parr 2008, S. 25). Einflussreich hat Hermann Bausinger 1961 (2005) die Opposition zwischen technischer Moderne und ›natürlichem‹ Volk als verfälschenden Mechanismus volkskundlicher Diskurse kritisiert und ausgerechnet die *Volkskultur in der technischen Welt* untersucht. Dieser Ansatz, der die Vorstellung und spezialdiskursive Konstruktion einer unveränderten Lebenswelt problematisiert und stattdessen Veränderungsprozesse zum Forschungsgegenstand macht, hat sich in der heutigen Europäischen Ethnologie weitestgehend durchgesetzt: Tradition wird als Teil von Wandel oder »Transformation« verstanden (vgl. Kaschuba 2012, S. 182).

Diese Deutungsveränderungen im volkskundlichen Diskurs haben Einfluss auf die volkskundliche Handwerksforschung: So wird bereits in den 1980er-Jahren kritisch bemerkt, dass ›das Handwerk‹ als genuin städtischer Lebensbereich lange Zeit von der Volkskunde ignoriert und »zum größeren Teil Laien überlassen« worden sei (Matter 1983, S. 184). Dieses Argument der ›Unwissenschaftlichkeit‹ und der Vorwurf der Verklärung werden genutzt, um den Gegenstand zu rekonstituieren: Statt ›laienhaft‹ das nichtrepräsentative ›Dorfhandwerk‹ und vor allem seine »als ›schön‹ empfundenen Produkte« zu untersuchen, gelte es, sozialgeschichtlich informiert die »Alltäglichkeiten« auch des zünftigen Handwerks in den Städten zu erforschen (vgl. Matter 1983, S. 184f.). Doch wie funktionalisieren die früheren volkskundlichen Schriften das ›alte Handwerk‹?

11 Ausführlicher zur Geschichte der Ethnologie, mit einer längeren Passage zur Volkskunde, vgl. Petermann 2004.

Die Heimatschutzbewegung des 19. Jahrhunderts konstruiert die ›Heimat‹ in Abgrenzung zur ›Industriemoderne‹. Gleichzeitig werden Bewahrungsforderungen in Form von ersten Sammlungen und Musealisierungen handwerklicher Betriebe, Objekte und Werkzeuge umgesetzt. Die ›wissenschaftliche‹ Untersuchung des ›alten Handwerks‹ übernimmt dabei die Verlustnarrative als diskursive Grundkonstellation und fordert zugleich eine Professionalisierung der Untersuchung und Bewahrung. Die museale Bewahrung von »Werkzeuge[n] und Geräte[n]« soll sich ebenso etablieren wie jene der Volkslieder und Trachten als erste Objekte der volkskundlichen Bewahrung, wie in einem Aufsatz über »Aussterbende Handwerke« gefordert wird:

Mit warmer Anteilnahme verfolgt man die alten Sitten und Gebräuche, die sich noch bis heute in manchen Landstrichen erhalten haben, man sucht ihren Ursprung und ihre sinnvolle Bedeutung zu ergründen; man sammelt alte Lieder, die in den Spinnstuben erklingen sind; man stapelt die letzten Reste der Volkstrachten in den Museen auf und hat jetzt endlich auch angefangen, dem alten Handwerk und Kleingewerbe Beachtung zu schenken. Zahlreiche einst blühende Handwerke sind dem Untergang geweiht, manche sind schon als ausgestorben zu betrachten, und es ist deshalb hohe Zeit, daß sich Museen in den Besitz der alten Geräte und Werkzeuge setzen, um auch unseren Nachfahren einen Begriff von der Werkstättenarbeit früherer Zeiten zu geben. Es gilt für uns, die Eigenart alter Handwerke in letzter Stunde zu erkunden, bevor die raschen, alles Ursprüngliche verwischende Fluten der fortschreitenden Industrie die letzten Spuren hinweggefegt haben. (Molz 1915, S. 1)

Auffällig ist der Zeitdruck, mit dem im Text des Germanisten Hermann Molz die Bewahrung angemahnt wird und der im Zuge einer Modernekritik geäußert wird, die wiederum durch eine als bedrohlich konnotierte, zerstörerische Schnelligkeit markiert ist. Semantisch ist diese Einlassung zudem deckungsgleich mit dem Text im Vorspann der TV-Serie DER LETZTE SEINES STANDES?. Allein das Medium, das zur Dokumentation vorgeschlagen wird, unterscheidet sich. Statt dem »Bildokument« (DLsS) wird hier das Museum als Bewahrungsinstanz vorgeschlagen. Es werden sogar die Forschungsergebnisse Molz', in diesem Fall die Dokumentation der Herstellungsprozesse von Nadeln und Knöpfen, einem Museum zur Verfügung gestellt und Werkzeuge von einem Museum erworben (vgl. Molz 1915, S. 4f.). Diese Kombination aus der Suchbewegung der Erforschung, die mit der Fahrt zu entlegenen Ortschaften verbunden ist, dem Streben nach einer möglichst exakten und ›wahren‹ Dokumentation und der Umsetzung einer Bewahrung des handwerklichen Wissens, lässt sich nahezu unverändert als erklärte Grundmotivation des medialen Handwerk(en)sporträts in die Gegenwart übertragen.

Jedoch ist die im Zitat angezeigte Industriekritik und die Larmoyanz, die sich aus der Überschrift »Aussterbende Handwerke« (Molz 1915) als Grundton des Frag-

ments ableiten ließe, zu relativieren. Die für den Heimatschutz und die spätere, diskursiv und personell verknüpfte NS-Ästhetik typische grundsätzliche Begeisterung für die Moderne (vgl. Linse 1986) liefert auch in dem Text von Molz den Argumentationsrahmen. Dies zeigt sich insbesondere bei Äußerungen zum Einsatz von Maschinen und zur Technisierung von Werkzeugen. Dabei werden aus einer fortschrittsgläubigen Perspektive ineffiziente und inhumane handwerkliche Praktiken als rückständig markiert und es wird gleichzeitig versucht, die Leistungen vergangener Generationen als Beitrag zur technischen Optimierung zu deuten (Molz 1915, S. 29).

Hier wird also ebenfalls eine Kontinuität erzeugt, die dem ›alten Handwerk‹ eine kulturelle Relevanz zuschreibt und frühere Innovationen den zeitgenössischen gleichsetzt. Die ›Geschicklichkeit‹ der ›alten Handwerker‹ wird als Innovationskraft ›des Volkes‹ zwar den Leistungen ›des großen Watt‹ gegenübergestellt (Molz 1915, S. 25). Letztlich werden beide jedoch in der argumentativen Zielausrichtung als fortschrittlich angesehen. Abgewertet werden all jene Praktiken, die als körperlich zu anstrengend und ökonomisch ineffizient gelten. Pauschal werden damit alle menschlichen Kraftanstrengungen »zum Antrieb der Geräte und Maschinen« als ›würdelos‹ abgelehnt (Molz 1915, S. 28). Molz argumentiert zudem ästhetisch und empfiehlt, lediglich diejenigen Handwerksberufe zu erhalten, die sowohl in der Herstellungsweise als auch im Endprodukt qualitativ der industriellen Erzeugung überlegen seien. Daher zählt er die von ihm fokussierten handwerklichen Herstellungen von Knöpfen bzw. Stecknadeln zu den »unergiebigsten Arbeiten« (Molz 1915, S. 30).

Die in diesem Fragment vorgenommene Argumentation weist erkennbare Parallelen auf zu den Handwerk(en)sporträts in den Medien der Gegenwart. Sie sind deutlich in den Forderungen nach Modernisierung und Diversifizierung in den FAZ-Porträts über ›alte‹ Handwerksbetriebe zu erkennen. Gleiches gilt für die Forderung, dass der Einsatz von Maschinen angemessen sei, wenn er die Humanisierung des Herstellungsprozesses bewirke. Das Fragment ist jedoch auch deshalb aufschlussreich, weil hier die Verbindung des Verlustnarrativs mit einer Überhöhung des Regionalen einhergeht und zudem nationalistisch argumentiert wird. Beispielsweise relativiert Molz den Einfluss der Römer auf die Handwerkskunst ›der Germanen‹ (Molz 1915, S. 21f.). Neben der maschinellen Produktion wird zudem die als übermäßig und unsittlich markierte ›Vorliebe für fremdländische Waren‹ »deutscher Käufer« genannt (Molz 1915, S. 7). Diese Problematisierung ausländischer Konkurrenz wird im Mediendiskurs der Gegenwart immer wieder vorgenommen. Ebenso wird die Vorstellung vom ›Niedergang des alten Handwerks‹ mit jener vom drohenden Verlust der Region und regionaler Identität zusammengebracht: Das »Aussterben des alten Handwerks« wird als Ursache für die »Entvölkerung« ländlicher Gebiete benannt (Molz 1915, S. 25). Außerdem ähneln sich die Konzeptionen ›guter Arbeit‹ als ländliche, halbgewerbliche Handwerksarbeit, als

»gesellige Arbeit« (Molz 1915, S. 15). Zudem wird die Herstellung handwerklicher Produkte präferiert, wenn sie in Heimarbeit und als Betätigung in den Wintermonaten erfolgt, wo sie »im Wechsel mit den Jahreszeiten jahraus, jahrein von der landwirtschaftlichen Tätigkeit abgelöst worden ist«, wodurch »Wohlstand und Zufriedenheit mit den heimischen Verhältnissen [...] die Leute inniger an ihre Heimat [fesselte]« (Molz 1915, S. 29).

Obwohl in Molz' Text die moderne kritische Perspektive relativiert wird, muss auf einen weiteren Argumentationsstrang hingewiesen werden: Die anthropologisierend verfahrenende Entfremdungskritik. Sie findet sich in zahlreichen Fachrichtungen und Texten zum »alten Handwerk« ebenso wie im Mediendiskurs der Gegenwart. Bei Molz wird der Einsatz von Maschinen und »die bis zum äußersten getriebene Arbeitsteilung« in der Industriearbeit für einen Wissensverlust und darüber hinaus für einen Verlust an Sinnbezug zur »Arbeit« verantwortlich gemacht:

Mit der Fortbildung der Technik ging die Entseelung der förderlichen Arbeit Hand in Hand. [...] Indem der Mensch die mechanischen Verfahren vervollkommnete, vernachlässigte er allmählich das allen anderen überlegene Werkzeug, die Hand; und mit dem Sinken der Handfertigkeit verblaßte die geistige Anteilnahme an dem Erzeugnis der Arbeit. (Molz 1915, S. 25)

Der Verlust des »alten Handwerks« wird hier als anthropologischer Verlust angesehen, wobei – anders als im Mediendiskurs in der Gegenwart – die technische Entwicklung ebenfalls als menschliche Errungenschaft gilt. Entscheidend ist jedoch die Annahme, dass die Einbeziehung der menschlichen Hand in den Herstellungsprozess verantwortlich für die Arbeitszufriedenheit sei. Indem die Hand als »überlegenes menschliches Werkzeug« konzipiert wird und zudem von einer in manueller »Arbeit« herzustellenden Einigkeit von »Geist« und »Körper« ausgegangen wird, kommt dem »alten Handwerk« der Status eines anthropologisierenden Verfahrens zu.¹² Die Rolle der Hand und der Erfindung und Nutzung von Werkzeugen gilt auch in paläoanthropologischen Spezialdiskursen als entscheidend für die Menschwerdung.

So plädiert etwa André Leroi-Gourhan in seinem Klassiker *Hand und Wort* (1980 [1964]) sowohl dafür, die Bedeutung des Handwerks für die »Zivilisation« zu rehabilitieren, als auch in der Gegenwart »den Handwerker« als denjenigen anzuerkennen, »der das Menschlichste im Menschen materialisiert« (vgl. Leroi-Gourhan 1980, S. 221). Außerdem werden die Weiterentwicklung der manuellen Fertigkeiten und die Ausbildung geistiger Fähigkeiten, insbesondere die Entwicklung der

12 Eine solche Argumentation findet sich auch bei Jochen Hörisch, der das geringe Ansehen von Handwerker*innen beklagt und DIY überraschenderweise nicht als Weg zu einer von ihm geforderten Würdigung der *Hände* ansieht, sondern als Entwertung professioneller Handwerker*innen problematisiert, vgl. Hörisch 2021, S. 11f., 55.

Sprache, von Leroi-Gourhan in einen Kausalzusammenhang gesetzt. Ähnlich wie Molz 1915 problematisiert Leroi-Gourhan rund fünfzig Jahre später aus Perspektive der Paläoanthropologie eine drohende »Regression der Hand« durch die Maschinerisierung. Er leitet daraus zwar keine Folgen für die evolutionäre Weiterentwicklung ab, skizziert jedoch die drohende Separierung von Körper und Geist als nicht-menschlich, widernatürlich und nachteilig für den Einzelnen: »Mit seinen Händen nicht denken können, bedeutet einen Teil seines normalen und phylogenetisch menschlichen Denkens verlieren« (Leroi-Gourhan 1980, S. 320).¹³ Solche Naturalisierungen manueller, handwerklicher ›Arbeit‹ entstehen im Kontrast zur maschinellen und industriellen ›Arbeit‹ auch in politischen Diskursen der Nationalökonomie. Sie lassen sich, auch mit Verweis auf die Varianten der ›Kritischen Theorie‹ als Entfremdungskritik fassen. In unterschiedlicher Deutlichkeit wird dabei das ›alte Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹ konzipiert.

Eindeutig nimmt Werner Sombart eine solche positive Schilderung handwerklicher ›Arbeit‹ als nicht entfremdet vor. Wendet man Arendts Unterscheidung zwischen ›Arbeiten‹ und ›Herstellen‹ an, lässt sich Sombarts Konzeption von ›Handwerk‹ dem ›Arbeiten‹ zuordnen: Seine Handwerksdefinitionen im ersten Band des *modernen Kapitalismus* – die, wie auch in den Geschichtswissenschaften üblich, ›das Handwerk‹ ›des Mittelalters‹ modellieren (vgl. Sombart 1902, S. 78) – zielen auf gebrauchswertorientierte Formen der Erzeugung von »Nahrung« ab (Sombart 1902, S. 86). Dementsprechend fasst Sombart in der Einleitung von *Der Bourgeois* (2003 [1913]) und der zweiten Auflage des *modernen Kapitalismus* von 1916 ›den Handwerker‹ und ›den Bauern‹ zusammen – in Opposition zu verschiedenen, rassistisch und antisemitisch geprägten Figurationen des ›Kaufmanns‹ oder ›kapitalistischen Unternehmers‹. Damit trägt er zur Erzeugung der diskursiven Einheit von ruraler und handwerklicher Lebensweise bei. Selbst wenn die folgende Deutung von der Geschichtswissenschaft längst als romantisierend diskreditiert wird (vgl. Reith 1998b, S. 29), enthält sie zahlreiche Instanzen der gegenwärtigen Diskursivierung in deutschen Medien. Neben der affektiven Bezugnahme und der Konzeption des Handwerkers als Künstler, ist hier Sombarts entfremdungskritische Konzeption von ›traditioneller Handwerksarbeit‹ von Interesse. Sombart schreibt dem »echten Handwerker[]« Subjekteigenschaften zu, die beispielhaft sind für die klassistischen Tendenzen akademischer Projektionen auf manuelle Arbeit: ›Der Handwerker‹ wird als Personifizierung des »vorkapitalistischen Wirtschaftsmenschen« als irrational, ineffizient und kindlich-naiv beschrieben:

Ebensowenig wie die Geistesenergie ist nun aber beim vorkapitalistischen Wirtschaftsmenschen die Willensenergie entwickelt. Das äußert sich in dem langsa-

13 Zum Einfluss Leroi-Gourhans auf ethnografische Filme und die Handwerksforschung vgl. Saini und Schärer 2019, S. 68ff.

men Tempo der wirtschaftlichen Tätigkeit. Vor allem und zunächst sucht man sie sich so viel als möglich vom Leibe zu halten. Wo man ›feiern‹ kann, tut man es. Man hat zur wirtschaftlichen Tätigkeit seelisch etwa dieselben Beziehungen wie das Kind zum Schulunterricht, dem es sich gewiß nicht unterzieht, wenn es nicht muß. Keine Spur von einer Liebe zur Wirtschaft oder zur wirtschaftlichen Arbeit. [...] Und bei der Arbeit selbst eilt man sich nicht. Es ist gar kein Interesse vorhanden, daß etwas in sehr kurzer Zeit oder daß in einer bestimmten Zeit sehr viel erzeugt oder vollbracht werde. Die Dauer der Produktionsperiode wird durch zwei Momente bestimmt: durch die Anforderungen, die das Werk an gute und solide Ausführung stellt und durch die natürlichen Bedürfnisse des arbeitenden Menschen selbst. Die Produktion von Gütern ist eine Betätigung lebendiger Menschen, die sich in ihrem Werke ›ausleben‹; sie folgt daher ebenso den Gesetzen dieser blutdurchströmten Personenheiten, wie der Wachstumsprozeß eines Baumes oder der Zeugungsakt eines Tieres von den inneren Notwendigkeiten dieser Lebewesen Richtung, Ziel und Maß empfangen. (Sombart 2003, S. 19f.)

Damit gleicht Sombarts Imagination des mittelalterlichen Handwerkers dem rassistischen »Gemeinplatz anthropologischer Projektion«, bei dem nichteuropäische Menschen mit Kindern verglichen werden – womit ihre Kolonialisierung begründet wird (vgl. Petermann 2004, S. 200). Auch ihre Arbeitsweise wird als ›natürlich‹ und ›eingebettet‹ konzipiert (vgl. Hann 2000), ganz im Sinne der positiven Entgrenzung, die im Mediendiskurs der Gegenwart ländlichen Gesellschaften einer diffusen Vergangenheit zugeschrieben wird. In der Sombart'schen Konzeption des ›alten Handwerkers‹ als Kind und ›Naturmensch‹ wird die disziplinierende Industrialisierung als Problem konzipiert. Die Zeitsemantiken der ›Ruhe‹ und ›Langsamkeit‹ werden hier – wie vielfach in der Gegenwart – als Garantien für ›gute Arbeit‹ verwendet. Sie dienen einerseits als Belege für die dem Handwerk zugeschriebene hohe Qualität (›gute und solide Ausführung‹) und werden so implizit gegen die industrielle Produktion gewendet. Andererseits ermöglichen sie, so die Argumentation, eine humane Arbeitsweise, wobei Sombart hier eindruckliche Vergleiche zieht und den Herstellungsprozess selbst im Sinne der anthropologischen Argumentation naturalisiert.

Wenn man bedenkt, dass Sombarts Schrift *Der Bourgeois* »den kapitalistischen Geist« untersucht, wird die binäre Opposition des Textes bereits in der zitierten Passage sichtbar. Um ›den Bürger‹ und ›den Unternehmer‹ als Figuren zu modellieren, verwendet Sombart ›den Handwerker‹ als ein kontrastierendes Element. Sombart markiert folglich ›den Handwerker‹ als außerhalb der Moderne stehend, und begründet dies mit dessen »Traditionalismus«, den er jedoch als »natürlich[]«, lebendig und ›menschlich‹ markiert und damit positiv deutet (Sombart 2003, S. 21). Zudem argumentiert Sombart erneut universalistisch: Dieser »Traditionalismus« sei ein Merkmal »aller natürlichen Menschen« »auf allen Kulturgebieten« gewesen

und entspreche zudem »der menschlichen Seele« (Sombart 2003, S. 21). Die ›Rückständigkeit‹ des ›alten Handwerks‹, die in vielen Medienporträts, aber ebenso in volkswissenschaftlichen und geschichtswissenschaftlichen Diskursen als Problem und Ursache für das ›Aussterben‹ gedeutet wird, wird bei Sombart also moralisch verteidigt – ganz im Sinne des fortschrittskritischen Telos.

Diese Tendenz, im ›alten Handwerk‹ ein, in Opposition zur Industrialisierung erst entstehendes, anthropologisches und anthropologisierendes Verhalten zu sehen, mit dem wiederum die Bewahrung seiner Artefakte, aber auch seine Erforschung und die Dokumentation der Herstellungsprozesse begründet werden, setzt sich in den Wissenschaftsdiskursen während des Nationalsozialismus fort. In ihrer Aufarbeitung einer Handwerkererhebung in Hessen aus den 1930er-Jahren weist Martina Lüdicke auf die Beweggründe für volkswissenschaftliche Forschungsverfahren hin. Insbesondere in der von Lüdicke und anderen ausgewerteten Korrespondenz, welche die Erhebungen zu »bodenständigen Handwerksbetriebe[n]« (Lindner und Haverbeck, zit.n. Lüdicke 2017, S. 63) begleitete, werden diese Beweggründe und ihre politisch-institutionelle Steuerung explizit gemacht. Zum einen gilt dies für die Erhebung, die der Begründer des Heimatschutzbundes Werner Lindner mitbeauftragte. Das Setting der Erhebung und ihre Umsetzung lässt sich als Erzeugung von Regionalität beschreiben, die – ähnlich wie bei Molz – in Verbindung gebracht wird mit einem Gefährdungsszenario, dem drohenden Aussterben der ›alten‹ Handwerksbetriebe (vgl. Lüdicke 2017, S. 62ff.). So lag der Fokus der Handwerkererhebung anfangs auf dem »absterbende[n] Handwerk« und generell auf den Herstellungsweisen »typisch hessische[r] Dinge« (Lindner und Haverbeck, zit.n. Lüdicke 2017, S. 63).

Zum anderen wird deutlich, dass das methodische Verfahren der möglichst kleinteiligen schriftlichen und visuellen Dokumentation aller Herstellungsschritte einen instrumentellen Zweck verfolgt: die Aufwertung des mühselig handwerklich hergestellten Produkts »gegenüber der industriell gefertigten Massenware« (Lüdicke 2017, S. 68). Diese moralische Argumentation wird hier noch verstärkt, indem, wie bei Sombart, der Herstellungsprozess naturalisiert, authentisiert und als »viel stoffgerechter[]« und »blutvoll[]« bezeichnet wird (Gandert, zit.n. Lüdicke 2017, S. 68). Die damit formulierten Bewahrungsimperative werden nicht nur in Form der musealen Dokumentation in Sonderausstellungen und Sammlungen umgesetzt, sondern es werden auch Objekte bei den beforschten Handwerker*innen in Auftrag gegeben und bei Ausstellungen zum Verkauf angeboten. Dies belegt, dass die Trias aus Bedrohungsszenario, wissenschaftlich-institutionellem Bewahrungsimperativ und museal-kommerziellen Bewahrungsstrategien keinesfalls neu ist.

Durch die Erforschung volkswissenschaftlicher Praktiken wird zudem erneut sichtbar, dass mit der ›Dokumentation‹ Untersuchungsgegenstände allererst geschaffen werden. So weist Lüdicke darauf hin, dass der mit der Handwerkererhebung betraute Forscher den Handwerker*innen konkrete Anweisungen zur Herstellung

von Objekten nach historischen Vorlagen gab und so »Idealtyp[en]« schuf, die im Argumentationsgefüge des Nationalsozialismus zur Annahme einer »unveränderlichen« Handwerkstradition passten (vgl. Lüdicke 2017, S. 70). Ferner wurden für die Ausstellungen die einzelnen Stadien im Herstellungsprozess in Form von eigens angefertigten Objekten dokumentiert (vgl. Lüdicke 2017, S. 67f.). Die handwerkliche Produktion erfolgt dabei zum Zwecke ihrer eigenen Dokumentation und Vermittlung. Dies lässt sich als materieller Beitrag zur Diskursivierung von handwerklichen Produktionsprozessen verstehen. Im Nationalsozialismus werden die Forderungen nach dem Erhalt der handwerklichen ›Tradition‹ und der Region als ›Heimat‹ jedoch nicht nur von institutioneller Seite erhoben, sondern, durch die Erwerbsmöglichkeiten bei den Ausstellungen, auch als »Pflicht« »jede[s] einzelnen« (Gandert, zit.n. Lüdicke 2017, S. 68) verstanden. Im Mediendiskurs in der Gegenwart werden solche Forderungen (insbesondere in den 1990er-Jahren) zwar etwas zurückhaltender formuliert, inhaltlich sind sie jedoch identisch – bis die Produkte des ›alten Handwerks‹ in den 2010er-Jahren als »Mode für jedermann« (FAS vom 05.02.2017, S. 57) angesehen werden.

5.5.2. Der ethnografische Handwerksfilm

Parallel zu den auch in der NS-Handwerkererhebung verwendeten Verfahren der seriellen Fotografie werden bei volkskundlichen Handwerksdokumentationen filmische Verfahren verwendet. Der ethnografische Handwerksfilm ist dabei nicht als Vorläufer zur TV-Dokumentation zu betrachten, sondern vielmehr als Genreform, bei der sich stilistische und funktionale Mittel überschneiden. Tatsächlich wurden erste filmische Handwerksdokumentationen zu Werbezwecken gedreht (vgl. Linse 1988, S. 328). Auch die BLACKSMITHING SCENE (1893), in der drei Mitarbeiter von Edison einen Schmied mit zwei Gesellen darstellen (vgl. Geiger 2013, S. 33), ist als erste öffentlich gezeigte Filmsequenz ein Hinweis darauf, dass handwerkliche Praktiken und filmische Inszenierungen schon lange miteinander verknüpft sind. Pierrine Saini und Thomas Schärer, die in einer umfassenden Studie die Entstehung und Wirkweise des ethnografischen Handwerksfilms der Schweizer Gesellschaft für Volkskunde (SGV) untersuchen, betonen die Ambivalenz zwischen Film und Wissenschaft, innerhalb derer sich die Handwerksfilme bewegen (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 26). Tatsächlich wurden einige ethnografische Handwerksfilme mit dem Schweizer Fernsehen koproduziert (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 183ff.), und der Hessische Rundfunk engagierte die Volkskundlerin Ingeborg Weber-Kellermann Ende der 1960er-Jahre für mehrere volkskundliche Filmreihen, unter anderem zu ›altem Handwerk(en)‹ (vgl. Dehnert 2001). Über das Thema ›Handwerk(en)‹ hinaus haben sich ethnografische Methoden und Dokumentarfilm nebeneinander und miteinander entwickelt; Kategorien wie Realitätstreue und Authentizität bzw. ›Wissenschaftlichkeit‹ und ›Wahrheit‹ sind diskursprägend

(vgl. Hohenberger 1988; Kriszio und Wichert 2002). Folglich sind nicht nur die diskursiven Veränderungen innerhalb der Volkskunde/europäischen Ethnologie entscheidend für die ethnografischen Handwerksfilme, sondern vor allem auch die Verfahren und Paradigmen im cineastischen Dokumentarfilm. Es ist also ein komplexes Gefüge, innerhalb dessen ›der wissenschaftliche Handwerksfilm‹ auf die Deutung des ›alten Handwerk(en)‹ als kulturelles Erbe Einfluss nimmt.

Dies lässt sich an einem ersten Beispiel aus der kulturwissenschaftlichen Forschung illustrieren: So wurde unlängst im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Forschungsprojekts »Objekte der Könner. Materialisierungen handwerklichen Erfahrungswissens zwischen Tradition und Innovation (OMAHETI)« »zwei mit dem Filmteam der Sendung mit der Maus realisierte Lehrfilme« produziert (vgl. Hemme und Blankenburg 2020, S. 236). Die Filme, einer über Lehmbau, der andere über Orgelintonation, kommen ohne Kommentare einer Erzähler*innenfigur aus, stattdessen erläutern die porträtierten Handwerker selbst im Kommentar ihre Arbeitsschritte und liefern Hintergrundinformationen. Dabei sprechen sie teilweise direkt in die Kamera und werden als äußerst kompetente, wissende Subjekte gezeigt. Beide Filme verzichten auf Musik und verwenden Originaltöne. Inhaltlich wird auf Innovativität und Zukunftsfähigkeit beider Branchen abgehoben, zugleich wird tradiertem Wissen Respekt gezollt.

Das an der Universität Göttingen angesiedelte Projekt wird als Gegenpol zum angeblich pessimistischen Blick auf ›das Handwerk‹ positioniert und als Beitrag zur »Glücksforschung« verstanden (Hemme und Blankenburg 2020, S. 233). Dabei wird eine Vielzahl von heuristischen Einschränkungen vorgenommen, die das anvisierte Forschungsergebnis bereits vorwegnehmen: Mittels geschlossener, affirmativer Fragen (»Macht Dein [sic!] Handwerk Dich [sic!] glücklich?«) und positiv konnotierter Begriffe (»Könnerschaft«, »Handwerksstolz«) wird darauf abgezielt zu belegen, dass ›das Handwerk‹ als ›gute Arbeit‹ zur »Lebenszufriedenheit« beiträgt, genauer werden »die Potentiale handwerklicher Tätigkeit für Wohlfahrt und ›ein gutes Lebens« untersucht (Hemme und Blankenburg 2020, S. 233).

Es geht hier nicht darum, den Aufbau der Göttinger Studie zu kritisieren, sondern um die Beobachtung, dass das Bedrohungsszenario des ›Niedergangs‹ in der Negierung wiederholt wird, um damit auch für eine, kulturwissenschaftlich als »Wandel« umgedeutete (Hemme und Blankenburg 2020, S. 236), zukunftsfähige Traditionsbewahrung einzustehen. Ein Teil des Projekts war es demzufolge auch, die Ausbildung im Handwerk zu verbessern, um postmaterielle Wertorientierungen der im Handwerk Arbeitenden zu erfassen, zu unterstützen und entsprechend »konkretes Material für die Aus- und Weiterbildung zu entwickeln« (Hemme und Blankenburg 2020, S. 236). Insofern fungiert die Projektkooperation zwischen handwerkswirtschaftlicher Mittelstandsforschung, Kulturanthropologie, dem Forschungsinstitut für Berufsbildung im Handwerk und dem Zentral-

verband des Deutschen Handwerks als forschungsbasierte Förderung eines erfolgreichen Ausbildungsmarketings. Es zeigt zudem, dass Filme über handwerkliche Fertigungsprozesse für die öffentliche, wissenschaftliche und wirtschaftliche Positionierung und Deutung von ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ genutzt werden.

Das BMBF-Projekt ist aus zwei weiteren Gründen ein guter Ausgangspunkt, um ethnografische Handwerksfilme im Kontext dieser Studie zu untersuchen: Im Teilprojekt »Handwerksstolz.de« wird Handwerk erstens als ›gute Arbeit‹ auf das verkörperte Wissen zurückgeführt, das als »Könnerschaft« bezeichnet wird (Hemme und Blankenburg 2020, S. 239). Dies entspricht der im Mediendiskurs vorgefundenen Deutung, die das verkörperte Wissen des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ als bewahrungswürdiges Kulturgut konzipiert. Die produzierten »Lehrfilme« dienen demzufolge als Mittel, dieses »tacit knowledge« zu explizieren. Indem auf externe Kommentare verzichtet wird, die Deutungshoheit über die filmische ›Wahrheit‹ also bei den Subjekten bleibt und in der direkten Ansprache die filmische Inszenierung zugleich sichtbar gemacht wird, orientieren sich die Lehrfilme an Paradigmen des sich in den 1960er-Jahren etablierenden *cinéma vérité* bzw. des *direct cinema*¹⁴. Damit rekurriert das Projekt – ob bewusst oder unbewusst – zweitens auf die ethnografische Filmpraxis des ebenfalls in Göttingen ansässigen Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF).

Die im Auftrag des IWFs und seiner Vorläufer¹⁵ (vgl. Husmann 2007, S. 386f.) aufgenommenen Filmaufnahmen von traditionellen Handwerkstechniken sowohl von europäischen als auch außereuropäischen ›Völkern‹ gelten als stilprägend für die Anfangszeit des ethnografischen Handwerksfilms (vgl. Schärer 2013, S. 275). Die Filme sind als Teil des völkerkundlich-kolonialistischen Diskurses zu verstehen; ein solcher naturalisierender Blick wird auch auf die volkskundlichen Sujets gerichtet. Neben Volks- und Völkerkunde werden Filme für Natur- und Technikwissenschaften produziert. Die ›wissenschaftlichen‹ Filme folgen einem Konzept des IWF-Gründers Gotthard Wolf, das beansprucht, diese von Dramatik und Inszenierung ›reinzuhalten‹ und so explizit die »emotionalen Wirkungen« des Kino- oder Fernsehfilms »auszuschalten« (Wolf 1957, S. 478). Außerdem wird sich vom »Kulturfilm« und dem »sog. Dokumentarfilm« abgegrenzt (O.A. 1962, S. 95). Stattdessen wird davon ausgegangen, ›wissenschaftliche‹ Filmaufnahmen fungierten als ›objektive‹ Realitätsaufzeichnungen, die idealerweise von den Ethnolog*innen selbst aufgenommen werden (vgl. Ballhaus 2013, S. 237). Saini und Schärer bezeichnen daher die Filme des IWF als »positivistisch« (2019, S. 751f.).

14 Vgl. zu den Gattungsformen des Dokumentarfilms ausführlicher Hohenberger 1988, S. 114-136.

15 Das IWF wurde 2010 geschlossen; sein Filmbestand wird von der Technischen Informationsbibliothek Hannover (TIB) verwaltet und ist teilweise online zugänglich unter <https://av.tib.eu/>

Die ethnografischen (zunächst v.a. völkerkundlichen) Filme werden zusammen mit Filmen aus der Biologie und der Technikwissenschaft am IWF ab 1952 in der »Encyclopedia Cinematographica« (EC) gesammelt und archiviert (vgl. Husmann 2007, S. 386f.), zehn Jahre später wird auch die Volkskunde zu einem Sammlungsschwerpunkt erklärt (vgl. O.A. 1962, S. 91). Ziel der zehn- bis 20-minütigen schwarz-weißen Stummfilme ist, in »Bewegungsabläufe« unterteilte Vorgänge – im Fall des Handwerksfilms geht es um Herstellungsprozesse – so aufzuzeichnen, dass sie weitgehend selbsterklärend sind (Spannaus 1959, S. 234f.). Damit soll erreicht werden, dass die jeweilige Praxis als »optisches Dauerpräparat« für die Forschung bewahrt und insbesondere für Vergleichsstudien genutzt werden kann (Spannaus 1959, S. 234; vgl. auch Husmann 2007, S. 388).¹⁶ Begleithefte liefern Hintergrundinformationen, meist zur historischen Einordnung der jeweiligen Handwerkstechnik, sowie Beschreibungen der Filmszenen. Ebenso sind die biografischen Daten der Protagonist*innen und die Drehbedingungen meist vermerkt (vgl. Hohenberger 1988, S. 172). Die Sammlung der EC als kanonisierende und internationale Distributionsplattform bedingt entsprechende Diskurslogiken des Ein- und Ausschließens. Obwohl bereits in den 1960er-Jahren Kritik an den starren Kriterien und dem Fokus auf ›Traditionen‹ und Kontinuität geäußert wird (vgl. Bausinger 1962; Ballhaus 1987, S. 108), hält das IWF bis in die 1980er-Jahre daran fest. Retrospektiv wird diese Verfahrensweise dafür mitverantwortlich gemacht, dass sich das IWF innerhalb der ethnologischen/anthropologischen Wissenschaftscommunity und der internationalen Dokumentarfilmszene isoliert (vgl. Husmann 2007, S. 383).

In der Schweiz etwa setzt sich ab den 1960er-Jahren eine stärker am cineastischen Dokumentarfilm orientierte Filmpraxis durch, die sowohl den Vorgang des Films transparenter macht als auch die familiäre und vor allem die soziale Situation der Protagonist*innen thematisiert. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die technischen Weiterentwicklungen in derameratechnik und die Möglichkeit zur synchronen Tonaufnahme entscheidend. Anders als im Fall des IWF werden die SGV-Filme früher der breiteren Öffentlichkeit präsentiert. Statt Kontinuität und Stasis zu betonen, ist der ›Wandel der Arbeitswelt‹ das Oberthema, unter dem sich die späteren SGV-Filme subsumieren lassen. Allerdings bleibt auch hier das Bedrohungsszenario des Wissensverlusts ein treibendes Motiv (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 396). Filme wie *LES MINEURS DE LA PRESTA* (1974) oder *GUBER – ARBEIT IM STEIN* (1979) fokussieren »(proto-)industrielle« (Saini und Schärer 2019, S. 401) Herstellungsvorgänge und orientieren sich (im Fall von *LES MINEURS DE LA PRESTA*) nicht am Herstellungsprozess als Plot, sondern erzählen einen ganzen

16 Eva Hohenberger bezweifelt, dass die ethnografischen Filme des IWF, aufgrund ihres »dermaßen geringen Informationsgehalts«, überhaupt für Vergleichsstudien genutzt werden, 1988, S. 171.

Arbeitstag. In beiden Filmen und insbesondere auch in *DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER* (1974) wird in Interviewsequenzen und Voice-Over-Kommentaren auf die soziale Situation etwa von migrantischen Saisonarbeitern sowie auf Konflikte und Gefahren eingegangen (vgl. ausführlich Saini und Schärer 2019, S. 358, 400ff.). Diesen »Paradigmenwechsel« der 1970er-Jahre führen Saini und Schärer vor allem auf ein verändertes ästhetisch-technisches Dispositiv zurück (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 112-124, 756f.), an dem sich die Autorenfilmer*innen im Auftrag der SGV orientieren. Die Dokumentarfilme sollen ganz im Sinne des politischen Gestus von 1968 den Unterlegenen Gehör verschaffen (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 327).

Obwohl sozialkritische Filme wie *GUBER – ARBEIT IM STEIN* nicht in die EC aufgenommen werden, weil sie als »unwissenschaftlich« gelten (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 430ff.), setzen auch am IWF ab den 1980er-Jahren filmpraktische Veränderungen ein. Längere Tonfilme werden gedreht und es wird sich zumindest theoretisch von der Fokussierung auf monothematische Einheiten verabschiedet (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 421). Dass jedoch die Situation des Filmens transparent gemacht wird und in Interviewsequenzen Forscher*innen und ihre Fragen mitgefilmt werden, wie in den IWF-Filmen von Edmund Ballhaus, stellt einen Tabubruch dar (vgl. Ballhaus 1987, S. 120f.; Saini und Schärer 2019, S. 424). Ballhaus lässt in seinen Filmen die Protagonist*innen selbst die Arbeitsvorgänge erklären und kommentieren. Diese Praxis findet sich gleichfalls in den untersuchten TV-Dokumentationen. In der Kontroverse über *GUBER* wird deutlich, dass am IWF das Ideal der langen, möglichst ungeschnittenen Einstellungen ohne zusätzliche Informationen zur Lebenssituation der Protagonist*innen präferiert wird (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 430ff.).

Erst zum Ende des IWF, das 2010 geschlossen wird, ist die Trennung zwischen Fernsehen und Wissenschaft nicht mehr so strikt. In den 2000er-Jahren werden Ballhaus' Produktionen für den NDR ebenfalls in den IWF-Kanon der EC aufgenommen. Statt auf das Abfilmen »unveränderter« Vorgänge wird thematisch stärker auf »Wandel« fokussiert. Dabei wird deutlich, dass die Aufmerksamkeit »der Wissenschaft« für das »alte Handwerk(en)« Einfluss auf die Produktionsweise hat. So begründen die Inhaber einer Töpferei ihre Rückkehr zu »traditionellen« Herstellungspraktiken mit dem Interesse des für den Film verantwortlichen Forschers, der zuvor ein Töpfereimuseum vor Ort eingerichtet habe (»An die Presse«, IWF 1998, 22:04-22:20). Insgesamt kann wegen des Festhaltens am Paradigma der »Objektivität« kaum von einem unmittelbaren Einfluss des IWF auf TV-Dokumentationen gesprochen werden. Stattdessen sind Überschneidungen wie in ethnografisch informierten TV-Reportagen wie jenen Ingeborg Weber-Kellermanns (vgl. Henkel 2001, S. 110; Dehnert 1994) oder die mit Nachstellungen operierenden Filme des Landschaftsverbands Rheinland (vgl. Ballhaus 1987, S. 117f.) bessere Beispiele für Genremischungen und Diskursverschränkungen.

Trotz dieser Präzisierung sind einige filmische Konventionen aus der Anfangszeit des IWF von Bedeutung, da sie für andere ethnografische Handwerksfilme stilprägend sind und in den hier untersuchten TV-Dokumentationen aufgegriffen werden. Sie tragen entscheidend dazu bei, dass ›altes Handwerk(en)‹ im medialen Diskurs als zu bewahrendes Kulturgut markiert und sichtbar gemacht wird. Am relevantesten ist dabei die Motivation früher Handwerksfilme im Auftrag der Volkskunde. Für die Schweiz ist das Konzept der »Notfilmung« bis Mitte der 1960er-Jahre zentral und wird auch in den 1980er-Jahren noch als Argument verwendet (Saini und Schärer 2019, S. 396). So zitieren Saini und Schärer aus einem Recherche-Interview¹⁷ mit Paul Hugger, der als Leiter der Abteilung Film der SGV für die ersten ethnografischen Handwerksfilme verantwortlich war:

»Man stand unter dem Eindruck, dass wenn man das jetzt nicht filmen würde, es für immer verloren sei. Das war ja auch richtig, denn gewisse Berufe gibt es einfach nicht mehr. Da kann man lange suchen gehen und die, die es wieder aufnehmen, machen dann vielleicht daraus Tourismusartikel, was nicht mehr der Wirklichkeit von damals entspricht.« (Hugger 2009, zit.n. Saini und Schärer 2019, S. 149f.)

Dieser Einschätzung folgend wurde die erste SGV-Filmsammlung »Sterbendes Handwerk« genannt; diese »connotation trop pessimiste« wurde jedoch in der nächsten Filmreihe durch die Titelgebung »Altes Handwerk« abgelöst (Saini und Schärer 2019, S. 149f.). Die Dringlichkeit, die das Bedrohungsszenario des ›Austerbens‹ auslöst, etabliert die filmische Dokumentation als Bewahrungsstrategie. So soll das Wissen zur Erforschung, aber auch zur Nachahmung für zukünftige Generationen bewahrt werden (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 161). Daher werden bei der Feldforschung vorrangig ältere Menschen befragt (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 46). Diese Argumentationsweise, auf welcher die »Notfilmung« basiert, wird in der TV-Dokumentation *DER LETZTE SEINES STANDES?* wiederholt und darüber hinaus in zahlreichen Porträts in Zeitungen und Zeitschriften aufgegriffen. Die medialen Porträts werden als Dokumentationen von Wissen positioniert: Indem sie die Herstellungsvorgänge erklären, vermitteln sie Fachwissen, das dadurch relevant und bewahrungswürdig erscheint.

Hinzu kommen Regionalität und Ruralität als Teil eines nationalistischen Projekts. Saini und Schärer ordnen, wie hier für den deutschen Diskurs geschehen, die Volkskunde und ihre Affinität zu entlegenen Orten, dem ›anthropologisch Nativen‹ und zugleich ästhetisch Überlegenen einem nationalistischen Diskurs zu (vgl. Saini

17 Die Interviews mit zentralen Akteur*innen des Schweizer ethnografischen Handwerksfilms, auf denen die Studie von Saini und Schärer basiert, wie auch die von ihnen analysierten Filme sind online abrufbar auf der Seite der SGV, <https://archiv.sgv-sstp.ch/>, zuletzt geprüft am 23.10.2020.

und Schärer 2019, S. 45-47). Daraus resultieren Kontinuitäten und Stereotypisierungen von (Berg-)Dorfgesellschaften als »arriérées, conservatrices et statiques« (Saini und Schärer 2019, S. 45f.). Dieses Vorgehen wird, zusammen mit dem Fokus auf ›aussterbende‹, also seltene bzw. selten gewordene Handwerksberufe, als »Binnenexotik« kritisiert (Matter 1983, S. 196-198). Auch filmisch wird Regionalität erzeugt, dies trifft auf die frühen ›positivistischen‹ Filme des IWF ebenso zu wie auf spätere, ›cinéastische‹ Produktionen. So zählt der *establishing shot*, mit dem die dörflich-ländliche Umgebung gezeigt und in die so der porträtierte Handwerksbetrieb eingegliedert wird, zu einer der Konventionen, die vom IWF 1959 für den ethnografischen Wissenschaftsfilm formuliert werden: »An den Anfang gehört eine Einführung in das geographische und kulturgeschichtlich bedeutsame, z.B. auch in das soziale Milieu durch Kameraschwenk und Übersichtsaufnahmen« (Spannau 1959, S. 235).

Zwar enthalten nicht alle Handwerksfilme des IWF solche »Übersichtsaufnahmen«, aber die Mehrheit. In späteren Filmen und den TV-Dokumentationen sind sie ausnahmslos enthalten. Die ab den 1960er-Jahren bei der SGV sich etablierende Praxis, die Freizeitgestaltung der Handwerker*innen, Teile des Dorf- und Familienlebens zu filmen und die Handwerker*innen selbst zu Wort kommen zu lassen, gilt jedoch als vom Fernsehen übernommene Konvention (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 199). Sie ist ein zentraler Bestandteil der TV-Dokumentationen, insbesondere von *DER LETZTE SEINES STANDES?*. Allerdings fehlt dort das sozialkritische Moment, das den Schweizer ethnografischen Handwerksfilm ab den 1970er-Jahren prägt. Die Fokussierung auf die Lebensumstände der Protagonist*innen erfolgt in *DER LETZTE SEINES STANDES?* stets mit Bezug auf ihre Tätigkeit und ihren beruflichen Werdegang oder die Weitergabe ihres Wissens. Häusliche Szenen wie Essen, Trinken oder freizeitmäßige Geselligkeit sind eingebettet in ein rurales Idyll. Selbst wenn die Arbeitsbedingungen als mühselig und belastend eingeordnet werden, wie im Beispiel des *HUTMACHERS* (BR 1999), wird nicht dies, sondern der Verlust seines »Wissen[s]« (26:10) als Problem konzipiert. Die Fähigkeiten des Handwerkers umfassen dieser Deutung zufolge auch das Aushalten harter Arbeitsbedingungen. Auffällig ist etwa, dass in *DER LETZTE SEINES STANDES?* körperliche Belastungen durch die handwerkliche Tätigkeit nicht als akutes gesundheitliches Problem der Protagonist*innen thematisiert werden, was auch den Mangel an interessiertem Nachwuchs erklären könnte, sondern meist als unspezifisches Problem der Vergangenheit konzipiert werden. Dies ist ein Unterschied zu ›kritischen‹ ethnografischen Handwerksfilmen wie *GUBER* oder Ballhaus' *SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL* (1988), in denen Gesundheitsschädigungen, Todesfälle und Nachwuchsprobleme konkret auf die handwerklichen Arbeitsbedingungen zurückgeführt werden.

Die TV-Serie *HANDWERKSKUNST!* ist dagegen primär am Fertigungsprozess interessiert, das ›Leben‹ außerhalb der ›Arbeit‹ spielt kaum eine Rolle; es wird höchstens am Rande thematisiert bzw. gezeigt. Dies ließe sich ebenfalls mit

den frühen ethnografischen Handwerksfilmen vergleichen und entspricht den am IWF 1959 formulierten Konventionen: Herstellungsvorgänge sollen mit der »Beschaffung und Aufbereitung des Ausgangsmaterials« beginnen und mit der »Ingebrauchnahme der fertigen [...] Produkte« enden (Spannaus 1959, S. 234f.). Der Herstellungsablauf meist eines einzelnen Objekts, inklusive einer inszenierten Beauftragung und dem stolzen Präsentieren des gelungenen Ergebnisses, ist der häufigste Plot der ethnografischen Handwerksfilme bis in die 1960er-Jahre und wird in den heutigen TV-Dokumentationen ebenfalls genutzt. Auch die Anleitungen in Online-Tutorials verfahren mit ihrem Ablauf von der Auflistung der notwendigen Materialien bis zur Nutzung des fertigen Objekts nach diesem Schema. Die Narration hin zum fertigen Produkt bewirkt, dass jede Episode mit einem positiven Abschluss endet.

Die Möglichkeit, aus dem Produkt und dem gelungenen Prozess eine starke Subjektposition abzuleiten und zugleich ›altes Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹ darzustellen, wird jedoch unterschiedlich umgesetzt: In *HANDWERKSKUNST!* wird die Präsentation des Objekts oft mit einem entsprechenden Statement der Protagonist*innen verknüpft, auch emotionale Bezeugungen kommen häufig vor. In *DER LETZTE SEINES STANDES?* wird in der Abschlussequenz meist moralisch argumentiert und das Bedrohungsszenario des Wissensverlusts und der Verlust der ›guten Arbeit‹ aufgegriffen. Nicht zu unterschätzen ist zudem die erzählerische Funktion: Wird ein Anfang gezeigt, wird selbst bei einem unkommentierten Stummfilm ein Interesse motiviert, das Ende zu sehen.

Dass dabei der Herstellungsvorgang für die filmische Dokumentation inszeniert, unterbrochen und manipuliert wird, zeigen die detaillierten Recherchen und Analysen von Saini und Schärer (vgl. 2019, S. 175, 231). Hohenberger geht darauf ein, dass die IWF-Filme eine nicht vorhandene Stasis erzeugen und »die völlige Unterwerfung der vorfilmischen Realität unter die Bedürfnisse der Realität Film« verlangten (Hohenberger 1988, S. 172). So werden eigentlich schneller durchgeführte Arbeitsvorgänge auf Bitten der Filmemacher*innen verlangsamt und wiederholt, um sie mit der Kamertechnik der 1960er-Jahre überhaupt abfilmen zu können (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 175). Diese Situation ist durch die Entwicklungen der Kamertechnik später nicht mehr so gegeben, jedoch ist davon auszugehen, dass sowohl in ethnografischen als auch in TV-Dokumentationen Handlungen, Arbeitsschritte und potenziell der gesamte Herstellungsvorgang lediglich ›für die Kamera‹ demonstriert und Passagen vielfach wiederholt werden.

Teilweise übernommen wird zudem die relativ lange Einstellungsdauer, welche die Filme des IWF und der SGV kennzeichnet und die für eine ›wirklichkeitsgetreue‹ Dokumentation steht. »[L]ange[] Einstellungen« und »ruhige[] Schnittfolgen« werden bei der Vermarktung der TV-Serie *HANDWERKSKUNST!* als Qualitätsmerkmal vorgebracht (vgl. SWR 2020). Auch die Einstellungen bei dem aufwendig produzierten Online-Tutorial *ALTES HANDWERK*, das sich an der Ästhetik von

TV-Dokumentationen orientiert, sind relativ lang und es wird selten geschnitten. Außerhalb der MHM-Reihe ALTES HANDWERK sind bei Online-Tutorials lange und unveränderte Kameraeinstellungen ein Standard, etwa wenn die Kamera auf einem Stativ platziert ist und lediglich Fokusgrößen verändert werden. Ansonsten sind aber Zeitraffer und viele schnelle Schnitte bei DIY-Tutorials üblich. In der Ästhetik des Dokumentarfilms ist das Bestreben, möglichst wenig zu schneiden, darauf zurückzuführen, dass im positivistischen Filmverständnis Schnitte und Montagen als Manipulation gelten und verpönt sind (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 176).

Die selektierende und inszenierende Fokussierung des ›Alten‹, die ebenfalls auf den ›wissenschaftlichen‹ Handwerksfilm zurückzuführen ist, wird in der TV-Drehpraxis verstärkt: Der Autor und Filmemacher Benedikt Kuby, auf dessen Initiative die Filmreihe DER LETZTE SEINES STANDES? zurückgeht, gibt an, für seine Handwerksdokumentationen moderne Insignien wie Sweatshirts aussortiert und sogar eine »Schneekanone« in Erwägung gezogen zu haben, um zu demonstrieren »wie hart das Leben hier oben zu dieser Jahreszeit noch immer ist« (Kuby 2001, S. 166). Erfolgte Modernisierungen und Veränderungen, wie etwa die Betätigung der BERGBÄUERIN im Tourismussektor werden im Film verschwiegen. Dagegen wird im Fall des Online-Tutorials ALTES HANDWERK in Form von YouTube-Kommentaren so vehement kritisiert, dass Werkzeuge und Verfahren ahistorisch verwendet würden, dass sich der YouTuber Dominik Ricker schließlich von einem wissenschaftlich fundierten Authentizitätsanspruch distanzieret:

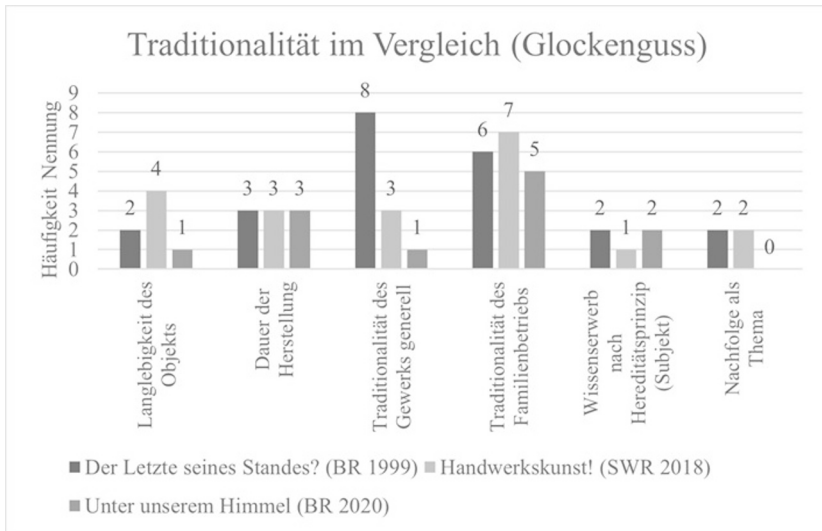
Es geht hier um Unterhaltung [...] Wenn ihr euch daran aufhängen möchtet, weist ich nochmal darauf hin: Das ist der Kanal von einem Maschinenhändler und nicht irgendwie vom Haus der deutschen Geschichte. Wir sind auch keine Fakultät, die sich irgendwie auf die Fahne geschrieben hat, möglichst korrekt historisch zu arbeiten. (MHM, Erfolgreichste Videoreihe, 07:42-08:20)

Dass die Orientierung am cineastisch geprägten ethnografischen Handwerksfilm auch eine Deutung ermöglicht, die weniger an Stasis und Kontinuitätserzeugung interessiert ist, belegen einzelne Episoden der BR-Serie UNTER UNSEREM HIMMEL. Bereits frühere Episoden wie EIN KALKBRENNER IM ISARTAL (BR 1982) gehen vom Bedrohungsszenario aus, betonen jedoch gleichzeitig die hohe Arbeitsbelastung.

Vergleicht man die Diskursivierungen in DER LETZTE SEINES STANDES?, HANDWERKSKUNST! und UNTER UNSEREM HIMMEL zu einem exemplarischen Handwerk, dem Glockenguss, fällt auf, dass die Konzeptionen von Traditionalität in den Produktionen am Ende der 2010er-Jahre stärker auf der Ebene der Familienbetriebe verortet werden, Verweise auf die Geschichte des Glockengusses dagegen reduziert sind oder ganz fehlen. In UNTER UNSEREM HIMMEL ist zudem weder das Thema der personellen Nachfolge noch die Haltbarkeit der Objekte relevant. Stattdessen wird die Herstellung von Glocken nicht nur, wie in den beiden anderen Dokumentationen, als anstrengend und herausfordernd konzipiert, sondern ebenso explizit

als »stressig« und belastend (UuH, Klang, BR 2020, 13:06-16:58). Die Tendenz zur Pluralisierung des Wissenserwerbs ist ebenfalls zu erkennen: So kommen in den beiden Porträts Ende der 2010er-Jahre Mitarbeiter*innen und Gesellen als wissende Subjekte zu Wort, während in *DER GLOCKENGIESSER* (DLsS, BR 1999) lediglich der Meister und in einer Szene seine Tochter als Expert*innen und Vertreter*innen der »Glockendynastie« sprechen. In *AM ENDE ZÄHLT DER KLANG* (UuH, BR 2020) sind dagegen die Lernfortschritte migrantischer Lehrlinge ein wichtiger Handlungsstrang. Deren Leben und Freizeitgestaltung bemühen kein rurales Idyll und auch die fertige Glocke wird nicht glänzend poliert, sondern schmutzig in der Werkstatt gezeigt. Dieser Vergleich zeigt, dass ›Traditionalität‹ in den jüngeren TV-Dokumentationen nicht mehr das zentrale Thema ist und sich die in den 1970er-Jahren im ethnografischen Handwerksfilm etablierte Perspektive auf Wandel und (moderate) Sozialkritik durchgesetzt hat.

Diagramm 1: Traditionalität im Vergleich



Quelle: Die Autorin basierend auf *DER LETZTE SEINES STANDES? DER GLOCKENGIESSER* (BR 1999); *HANDWERKSKUNST! WIE MAN EINE GLOCKE GIEBT* (SWR 2019); *UNTER UNSEREM HIMMEL, AM ENDE ZÄHLT DER KLANG* (BR 2020)

5.6. Zwischenfazit

Im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹, wie es im Mediendiskurs der Gegenwart auftritt, sind zahlreiche Verweise auf die Spezialdiskurse verschiedener Disziplinen enthalten. Dies betrifft zum einen inhaltliche und argumentative Parallelen, wie sie in der Funktionalisierung von Bedrohungsszenarien und Verlustnarrativen, in Topoi des ›Natürlichen‹, der positiven Auffassung von Regionalität und der Anthropologisierung des ›Handwerk(en)s‹ vorliegen. Dabei ist auffällig, dass im Untersuchungszeitraum von 1990 bis 2020 die Paradigmenwechsel der Handwerksforschung – im Kleinen und verkürzt – wiederholt werden: Stehen sich in den 1990er-Jahren fortschrittskritische und -gläubige Positionen zum ›alten Handwerk(en)‹ noch gegenüber, werden im Laufe der 2000er-Jahre immer häufiger synergetische Positionen favorisiert. Dies entspricht in etwa dem veränderten Untersuchungsparadigma der interdisziplinären Handwerksforschung, ›Tradition‹ als ›Wandel‹ aufzufassen und so auch die Opposition zwischen Fortschrittskritik und -glaube aufzulösen.

Zum anderen sind Anleihen auszumachen, die sich auf strukturelle Eigenschaften der Diskursivierung beziehen. So ist die Genreform des Handwerk(en)sporträts auf die wissenschaftliche Untersuchungseinheit der Volkskunde zurückzuführen, wobei die spätere Umsetzung als ethnografischer Handwerksfilm von Konventionen der Unterhaltungsmedien und dem ›Wissenschaftsfilm‹ geprägt ist. Insofern können das hier untersuchte TV-Porträt, aber auch Online-Tutorials im Hinblick auf die Struktur des Plots und die Übernahme des Bedrohungsszenarios als ein Ausgangsmotiv als Derivate des ›wissenschaftlichen‹ Handwerksfilms angesehen werden. Eine strukturelle Ähnlichkeit ergibt sich auch aus der anhaltenden Persistenz der Kriterien, die für die Klassifizierung als ›altes Handwerk‹ sowohl in der Forschung als auch in den Medien verwendet werden.

Übereinstimmungen bestehen zudem in der Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender. Dabei fällt auf, dass Vorstellungen einer positiv bewerteten Entgrenzung zur Konzeption von ›Traditionalität‹ des ›alten Handwerk(en)s‹ gehören, sowohl in der Gegenwart als auch in Spezialdiskursen des 19. Jahrhunderts. Zugleich ist jedoch die Kategorie der ›Mühsal‹, die hier als Verweis auf ›Arbeit‹ angesehen wird, ebenfalls konstitutiv für das Deutungsmuster, sodass ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ eher auf ›traditionelle Arbeit‹ als auf ›Nicht-Arbeit‹ abzielt. Humanisierung bleibt das entscheidende Argument, mit dem ein Übermaß an ›Mühsal‹ durch die Nutzung von Maschinen abgewendet werden darf. Zudem werden die zahlreichen Verweise auf die ›Ruhe‹ der ›alten, bodenständigen Handwerker‹ als Argumentationsgrundlage genutzt, um diese ›mühselige Arbeit‹ als ›gute Arbeit‹ zu imaginieren.

Innerhalb des Deutungsmusters erfolgt die Kopplung von ›männlich‹/›weiblich‹ an ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ vergleichsweise eindeutig, wobei im Mediendiskurs ›Tra-

ditionalität‹ Tätigkeiten aus dem reproduktiven Bereich aufwertet und diese so als für ›Männer‹ geeignet erscheinen. Weiblich kodierte Personen werden in den frühen Spezialdiskursen zum ›alten Handwerk‹ nahezu vollständig ignoriert, im Mediendiskurs der Gegenwart stehen sie für Neuerungen und Anpassungen an Veränderungen. Bei der Subjektposition des männlich kodierten ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ als Verkörperung des ›Handwerk(en)s als kulturelles Erbe‹ werden ähnliche Subjekteigenschaften verwendet wie in entsprechenden Typenbildungen der Geschichtswissenschaften.

Ein genre- und medienübergreifendes Merkmal des Deutungsmusters bilden Zeitsemantiken, die Dauer ausdrücken. Der hohe Zeitaufwand gilt als Merkmal für Wertigkeit, wird aber auch immer wieder problematisiert. Die Subjektposition der ›Retter*innen‹ stärkt die Erkenntnis, dass es sich durchgesetzt hat, ›altes Handwerk(en)‹ als bewahrungswürdige Praktik anzuerkennen. Das Bewahren selbst wird als leicht zugängliche und zudem angesehene subjektive Strategie empfohlen. Insofern wird die gesellschaftliche Bewahrung des ›alten Handwerk(en)s‹, die durch die diskursive Entstehung und Verbreitung des Konzepts des immateriellen Kulturerbes spezialdiskursiv vorbereitet wurde, verstärkt auf der Subjektebene angesiedelt.

Drei unterschiedliche Formen haben sich zum Ende des Untersuchungszeitraums als Bewahrungsstrategien etabliert: Erstens der ›bewusste Konsum‹, zweitens die Nutzungsverfremdung bzw. -erweiterung im Upcycling und drittens das handwerkliche Selbermachen nach dem Vorbild des ›alten Handwerk(en)s‹. Insbesondere in diesem Bereich des DIY ist das Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ ausschlaggebend, innerhalb dessen stärker thematisiert wird, wie und unter welchen Bedingungen das freizeitliche ›Handwerk(en)‹ als Erwerbbarkeit angesehen wird.

