

6. ›Handwerk(en)‹ als kreative Selbstverwirklichung

In einigen einflussreichen Theoretisierungen der Gegenwartsgesellschaft gelten Kreativität und – meist in Analogie dazu – die Lebens- und Arbeitsweise von Künstler*innen als zunehmend einflussreich für die Organisation von Erwerbsarbeit und Wirtschaft. Dabei ist die empirische Grundlage oft disparat, von der aus übereinstimmend diagnostiziert wird, dass sich mit der Orientierung am projektbasierten künstlerischen Arbeitsmodus und dem Innovationsprinzip des Kreativitätsdispositivs (vgl. Reckwitz 2014; McRobbie 2016) marktliberale Forderungen nach Deregulierung und Wertschöpfung optimal verbinden konnten. Als ursächlich werden zudem ästhetische und subjektive Empfindungen identifiziert: Luc Boltanski und Ève Chiapello zeichnen nach, dass die Kritik von Künstler*innen an kapitalistischer Erwerbsarbeit, wonach diese zu wenig Authentizität, Kreativität, Veränderung und Autonomie zulasse, in neoliberalen Diskursen aufgegriffen und in Modi des flexiblen, eigenverantwortlichen und kreativen Arbeitens integriert wurde (vgl. Boltanski und Chiapello 2006, S. 80ff., 143.) Dass diese Theoretisierungen inzwischen selbst vielfach kritisiert werden, indem die sozialen Anliegen von künstlerischer Arbeit bzw. deren Prekarität hervorgehoben werden (vgl. etwa Lazzarato 2007; Menke und Rebentisch 2012; Manske 2016; Kannler et al. 2019), ist für diese Studie ebenso relevant wie die Frage, wie vor diesem Hintergrund das zweite Deutungsmuster ›Handwerk(en)‹ als kreative Selbstverwirklichung einzuordnen ist.

Nimmt man, wie besonders prominent Andreas Reckwitz (2014) an, dass sich das Kreativitätsdispositiv in allen gesellschaftlichen Bereichen durchgesetzt hat, erscheint es zunächst plausibel, dass auch ›altes Handwerk(en)‹ als individuelle Ausdrucksform des kreativen Selbst angesehen wird. Jedoch überrascht diese Annahme auch, da ›das Handwerk‹ in eben jenen genieästhetischen Diskursen des 18. Jahrhunderts, die Reckwitz für das Kreativitätsdispositiv der Gegenwart als prägend ansieht, in konstituierender Opposition zur kreativen schöpferischen ›Kunst‹ gestellt wird. ›Handwerk(en)‹ gilt, ganz im Sinne vieler, bereits im Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ angesprochener Dimensionen, als eine im generationell erworbenen Wissen generierte, nachahmbare Kompetenz, mit der Gebrauchswerte geschaffen werden und von welcher der unerklärbare, plötzliche Geniestreich

des solitären Künstlers abgegrenzt wird. Wie ist es also zu erklären, dass ausgerechnet das ›alte Handwerk‹ und vor allem das handwerkliche Selbermachen in der medialen Diskursivierung als ›kreative Selbstverwirklichung‹ beschrieben werden? Welche Deutungen werden woher übernommen, welche werden ausgeblendet oder verändert? Wie sehr trägt dieses Deutungsmuster dazu bei, dass ›Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹ imaginiert wird, die auch für Akademiker*innen und anderen Quereinsteiger*innen attraktiv ist? Und wie wirkt es sich auf geschlechtliche Kodierungen aus, wenn die ausschließlich männlich imaginierte Figur des Künstlergenies eine Referenzgröße für handarbeitende, ›weibliche‹ Kreativsubjekte wird?

Im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ sind zwei Komponenten zusammengeführt: Erstens das Konzept der Kreativität und zweitens die Vorstellung der Selbstentfaltung, im Sinne der Realisierung noch nicht erreichter Ziele und Wünsche. Während Aspekte des Kreativen in Bezugnahmen auf schöpferische, gestalterische und innovierende Elemente des ›Handwerk(en)s‹ auftreten, wird die deutliche Ausrichtung auf Interessen des Subjekts meist in Verbindung mit Autonomietopoi geäußert. Demnach ist die Verwirklichung des Selbst erst dann möglich, wenn äußere Zwänge ausgesetzt sind und in der handwerklichen Arbeit oder im handwerklichen Selbermachen in einem selbstbestimmten Prozessablauf eigene Vorstellungen umgesetzt werden können. Die Konstruktion des Deutungsmusters basiert also auf der Annahme, dass die Subjekte idealerweise sowohl über die inhaltliche Gestaltung als auch die zeitlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen entscheiden können. Jedoch treten nicht immer beide Komponenten gemeinsam auf. Entsprechend heterogen ist das spezialdiskursive Deutungsrepertoire, auf das in Mediendiskursen der Gegenwart zurückgegriffen wird.

Als Modell für die ›kreative Selbstverwirklichung‹ fungiert nicht allein das Ideal der selbstständigen und projektbasierten künstlerischen Arbeit, sondern auch die weitgehend autonome Arbeitsweise des ›alten Handwerkers‹. Wenn ›Handwerk(en)‹ als kreativer Ausgleich von der Erwerbsarbeit bezeichnet wird oder aus dem Kreativhobby eine berufliche Selbstständigkeit wird, erfolgt im Rahmen des Deutungsmusters eine deutliche Abgrenzung gegenüber nichtselbstständiger, abhängiger Arbeit. Die Protagonist*innen vieler Porträts werden als berufliche Quereinsteiger*innen, oft mit akademischem Hintergrund, präsentiert. Insofern ist das Ideal einer privilegierten Selbstständigkeit, die nicht aus Not, sondern aus Interesse ergriffen wird, deutlich erkennbar (vgl. dazu Dawkins 2011). Hinzukommt, dass Affektsemantiken dominieren, die eine starke emotionale Identifikation der Subjekte mit dem ›alten Handwerk(en)‹ nahelegen und die darauf hinweisen, dass es nicht als mühevollen ›Arbeit‹, sondern vielmehr als ›Muße‹ oder ›Leidenschaft‹ angesehen wird. Zwar gelten solche positiven Affizierungen und identitätsstiftende Momente generell als Merkmale von ›Hobbys‹ (vgl. Wöhrle 2015, S. 51). Im Rahmen

des Deutungsmusters etablieren sich Affektbezeugungen jedoch auch im Bereich des erwerbsmäßigen ›Handwerk(en)s‹: Die ›Liebe‹ zur ›Arbeit‹ wird zur Norm. Dabei bergen die Affektbetonungen einiges Spannungspotenzial, etwa in der damit eröffneten Opposition zur abhängigen Erwerbsarbeit bei gleichzeitiger Beibehaltung konventioneller, messbarer Erfolgsparameter oder mit Blick auf die Risiken, die mit selbstständiger Arbeit verbunden sind.

Daher sind für die Konstruktion des Deutungsmusters der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ nicht nur genieästhetische Spezialdiskurse relevant, sondern auch industriesoziologische und entfremdungskritische Schriften, in denen das ›alte Handwerk‹ oftmals als Referenz dient, um die Entwicklung der industriellen Produktionsweise beschreiben zu können. Neben der autonomen Zeiteinteilung spielt dabei auch die Annahme einer stärkeren persönlichen Involviertheit des ›alten Handwerkers‹ mit seiner Arbeit eine entscheidende Rolle. Damit werden Anschlüsse zu Theoretisierungen eröffnet, in denen die Arbeitsweise des ›alten Handwerkers‹ explizit als Blaupause für Entwürfe eines alternativen Arbeitsethos oder gar für ganze Gesellschaftsordnungen verwendet wird. Bemerkenswert ist, dass etwa in den Schriften der Arts-and-Crafts-Bewegung oder unlängst von Richard Sennett (2009b) sowohl das Verhältnis zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ adressiert wird als auch die Affektbezeugungen von arbeitenden Subjekten. Weniger etabliert ist dagegen die von Jacques Rancière (1983b, 2010) vertretene Einsicht, dass die Annahme, wonach Handwerker*innen besonders zufrieden und identifiziert mit ihrem Beruf seien, ihre Möglichkeiten zu sozialem Aufstieg und zu politischer Autonomie stark einschränke. Insofern ist festzuhalten, dass ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ in Spezial- und Mediendiskursen gleichermaßen als Projektion von Akademiker*innen entsteht und dies mit einigen Konsequenzen einhergeht. Denn wenn über die Diskurskonvention der ›Liebe‹ zur ›Arbeit‹ handwerkliche Berufe und Hobbys zur ›kreativen Selbstverwirklichung‹ aufgewertet werden, macht dies zwar ›Handwerk(en)‹ zur legitimen Berufsoption für Designer*innen¹ und Abiturient*innen. Allerdings bedeutet dies im Umkehrschluss nicht automatisch auch Aufstiegschancen oder besseren Verdienst für klassisch ausgebildete Handwerker*innen. Im Gegenteil: So ließe sich fragen, welche Gefahren der Entwertung von handwerklicher ›Arbeit‹ entstehen und welche Möglichkeiten zur Kritik an Arbeits- und Gesellschaftsverhältnissen oder zur Identifikation außerhalb der Erwerbsarbeit bleiben.

Das Deutungsmuster tritt im Untersuchungszeitraum am zweithäufigsten auf und ist ab den 2000er-Jahren vermehrt festzustellen. Besonders oft findet sich das

1 Melanie Kurz beobachtet kritisch eine »Begriffsverschmelzung« von Handwerk und Design, in der sie Versuche einer wechselseitigen Aufwertung beider Berufsfelder sieht, Kurz 2015, S. 184f.

Deutungsmuster im Bereich des handwerklichen Selbermachens und des ›weiblichen‹ Handarbeitens. Hier ist die Identifikation mit der Handarbeit oder dem DIY eine unhintergehbare Diskurskonvention, die meist verstärkt wird durch den Topos des Manischen. Entsprechend ist das Deutungsmuster am stärksten in der Zeitschrift *Flow* und in Handarbeitsblogs präsent. Während sich insgesamt zwischen den 2000er- und 2010er-Jahren kaum eine Differenzierung ausmachen lässt, ist die stärker auf Ausgleich und Erzeugung von ›Ruhe‹ ausgerichtete Funktionalisierung von ›Handwerk(en)‹, wie sie zum Ende des Untersuchungszeitraums im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ auftritt, ein Beleg dafür, dass Introspektion den Fokus auf Innovation ablöst. Für das erwerbsmäßige ›alte Handwerk‹ wird die dazugehörige Subjektposition des ›Künstler-Handwerkers‹ in den 2000er-Jahren immer populärer. Dass die Verwendung des Deutungsmusters ›kreative Selbstverwirklichung‹ ab Mitte der 2000er-Jahre zunimmt, lässt sich sowohl an den Porträts in der FAZ als auch im Vergleich der TV-Dokumentationen *DER LETZTE SEINES STANDES?* und *HANDWERKSKUNST!* ablesen.

Welche Funktionen hat also das Deutungsmuster, das postmodernen Subjekten eine Schöpferposition zuspricht? Lässt die ›kreative Selbstverwirklichung‹ im Handwerk(en)sdiskurs wirklich Gestaltungsspielräume jenseits der Maxime der Produktivitätssteigerung erkennen? Welche Subjektpositionen werden ihr zugeordnet? Wo wird sie im Feld zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ angesiedelt? Wie vereinbar ist ›die Kunst‹ mit ›dem Handwerk‹? Wie viel Zeit steht wem zur ›kreativen Selbstverwirklichung‹ zur Verfügung? Welche Deutungen und Thesen aus Spezialdiskursen sind nachzuweisen – und welche werden übergangen oder verschoben?

6.1. Ambivalenzen kreativer Prozesse

Das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ basiert auf der Aussage, dass Subjekte aus dem vorhandenen Material sowie ihren eigenen Ideen und erworbenen Fähigkeiten, Objekte und Produkte herstellen können, die sie als Individuum konstituieren und ihnen große Befriedigung und die Anerkennung anderer Subjekte einbringen. Dabei wird der Aspekt des Schöpferischen oftmals verbunden mit der Realisierung eigener Vorstellungen, wodurch eine existenzielle Identifikation mit der handwerklichen Tätigkeit zum Ausdruck kommt: Im schöpferischen Akt wird demnach das Ich der Subjekte verwirklicht, umgekehrt definieren sich die Handwerkenden über die Tätigkeit, etwa, wenn diese als »Lebensstil« oder »Teil [der] Persönlichkeit« konzipiert wird (Flow 01/2013, S. 50; Flow 07/2015, S. 37). Die grundlegende Forderung, die im Rahmen des Deutungsmusters ›kreative Selbstverwirklichung‹ geäußert wird, ist also, das ›alte Handwerk(en)‹ po-

sitiv zu affizieren und als subjektivierende Praxis zu betreiben. Wie aber wird das ›alte Handwerk(en)‹ im Diskurs zu einer ›kreativen‹ Tätigkeit?

Ausschlaggebend ist, dass der Herstellungsprozesses als ›kreativer‹ Prozess angesehen wird und damit gegenüber anderen Arbeitsvorgängen aufgewertet wird. Besonders offensichtlich ist dies, wenn mit Schöpfungsmetaphern operiert wird. Diese sind im gesamten Handwerk(en)sdiskurs zu finden: Objekte bekommen eine »neue Seele« verliehen (Flow 14/2015, S. 30), »[nehmen] Gestalt an« (Walden 01/2017, S. 67), »komm[en]« oder werden »zur Welt [gebracht]« (HWK, Schmieden; SWR 2015, 12:57; LL Nov/Dez 2007, S. 53). Jedoch weisen Schöpfungsmetaphern allein noch nicht auf das Deutungsmuster ›kreative Selbstverwirklichung‹ hin, häufig gehören sie zum Argumentationsgefüge von ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹. ›Kreative Selbstverwirklichung‹ koppelt ›Handwerk(en)‹ an das Subjekt. Dabei werden ›schöpferische‹ Momente im handwerklichen Produktionsprozess herausgegriffen und idealisiert. Diese Momente bilden die Grundlage dafür, dass die handwerkliche Tätigkeit für die Subjekte eine identitätsstiftende Funktion hat, was wiederum mit Affekten belegt wird. Des Weiteren wird die eigenständige Gestaltung des Herstellungsprozesses im Sinne einer weitgehenden Autonomie der Subjekte betont.

Ein typisches Beispiel liefert dieses Porträt einer Häkelbloggerin in der Erstausgabe der *Flow*: »Häkeln ist ein Lebensstil. Bei null anfangen und etwas Schönes erschaffen, das finde ich spannend, beispielsweise das Kombinieren von Farben und das Experimentieren mit neuen Formen. Häkeln beflügelt meine Kreativität hin zu einem höheren Niveau« (Flow 01/2013, S. 50). Die Beschreibung des ›Schöpferischen‹ beinhaltet hier die Vorstellung des aus sich selbst schöpfenden Genies (»[b]ei null anfangen und etwas Schönes erschaffen«). Worin die identitätsprägende Ausrichtung liegt, zeigt die inhaltliche Ausführung der Phrase »Häkeln ist ein Lebensstil«: »Ich selbst entwerfe täglich neue Muster, teste neue Farben und erledige meine Bestellungen. Ich gehe nirgends hin ohne meine Häkelnadel und man kann schon sagen, dass ich ein wenig süchtig bin« (Flow 01/2013, S. 50).

Hier wird durch den Verweis auf die Häufigkeit (»täglich«, »nirgends hin ohne«) und insbesondere die Selbstbeschreibung als »ein wenig süchtig« zweierlei deutlich: Das Kreative findet in einer alltagspraktischen Regelmäßigkeit statt, es ist ein integraler Teil der Lebenswelt des Subjekts. Mehr noch: Es bestimmt wie eine ›Sucht‹ die Gedanken und Handlungsausrichtungen des Subjekts, liegt also außerhalb des vom Subjekt willentlich Kontrollierbaren. Der Bezug auf die Alltagspraxis liefert dabei den empirischen Nachweis, dass sich das Subjekt mit dem Handarbeiten identifiziert, der Verweis auf die ›Sucht‹ belegt, dass auch ihre Gedanken auf das Handarbeiten fokussiert sind. Dabei wird auf das Konzept des schicksalhaften Schaffensdrangs zurückgegriffen, das ebenfalls aus der Genieästhetik hergeleitet werden kann. Solche Verweise auf das Manisch-Pathologische sind im Diskurs der Handarbeitsblogger*innen und des DIY konventionalisiert; ›stricksüchtig‹ oder

»häkelsüchtig« zu sein, legitimiert die Diskursposition der Subjekte nicht nur als Interessierte, sondern als unausweichlich Betroffene und wird daher in fast jedem Handarbeitsblog deklariert. Die in der »Sucht« enthaltene Thematik des Zwangs liefert aber bereits einen ersten Hinweis darauf, dass das Deutungsmuster der »kreativen Selbstverwirklichung« Ambivalenzen hervorruft.

In vielen anderen Fällen wird der Fokus von der Identifikation der Subjekte und den zu fertigenden Objekten auf den Herstellungsprozess verlagert, der so als nicht ergebnisorientierte, lustvolle und »kreative« Erfahrung dargestellt wird. Auch dies erzeugt Ambivalenzen, wie dieser Blogeintrag von 2007 über das »wilde[] Spinnen« zeigt:

Gestern ging es dann gleich weiter mit dem wilden Spinnen. Angeregt durch [eine andere Bloggerin, FS] habe ich meine bisher einzige mehrfarbige Wolle vorgekramt und diese einfach mal so drauflos gesponnen. [...] Ich wollte einfach nur spinnen, eben wildes Spinnen! Keine Vorbereitung, einfach so platschdich hinein ins Abenteuer. Ich habe einfach das Knäuel Kammzug im Schoß liegen gehabt, und von einem Ende her gesponnen. (Strickblog 1, »Wildes Spinnen II«, 09.03.2007)

Die Bloggerin verzichtet hier nicht nur auf die korrekte Vorbereitung der Wolle, auch in der Handhabung der Wolle beim Spinnvorgang selbst rückt sie von der üblichen Technik ab. Es zeigt sich, dass diese Abweichung von der Norm, nach erlernten Vorgaben auf ein konkretes Objekt hinarbeiten und ein möglichst perfektes Ergebnis zu erzielen, sie einige Überwindung und zudem argumentativen Aufwand kostet. Folglich sind die Verwendung des gesponnenen Garns und seine Qualität auch das Thema im Rest des Blogeintrags:

Insgesamt waren es nur 100 g, so dass es auch kein allzugroßes Projekt werden wird. Ich kontempliere eine Mütze, allerdings nicht für mich [...]. Insgesamt ist das Garn für meine Verhältnisse sehr grob und ziemlich ungleichmäßig, aber ich denke, das liegt am Wilden Spinnen. Aber genau das hat Spaß gemacht, und ich bin mit dem Garn sehr zufrieden. [...] Jedenfalls ging das schön schnell, auch wenn das Ausziehen sehr anstrengend war. Es hat ganz großen Spaß gemacht. Das war sicher nicht das letzte Mal, dass ich so wild und undiszipliniert gesponnen habe. (Strickblog 1, »Wildes Spinnen II«, 09.03.2007)

Trotz der mehrfachen Betonung, das »undiszipliniert[e]« Spinnen habe ihr »Spaß« bereitet, überwiegen Aspekte der Nützlichkeit, der Effizienz und der »Mühsal«. Produktivitätsdiskurse durchziehen also auch die Beschreibungen vorgeblich rein »kreativer« Vorgänge. Dabei wird das Ermöglichen von Momenten, in denen nicht auf das fertige Objekt hingearbeitet wird, sondern der Herstellungsprozess selbst die ästhetische Befriedigung liefern soll, als eigentliches Ziel idealisiert, das jedoch nicht erreicht werden kann, weil sich die Subjekte der Orientierung am Herstel-

lungsergebnis nicht entziehen können – obwohl sie genau dies wünschen. Ebenfalls über das Spinnen von Wolle beschreibt eine andere Blogger*in diese Produktorientierung deutlich als Hemmnis für Kreativität und Freude:

vor allem mache ich mir irgendwie so einen komischen ›fertiges-produkt-druck‹. meine ersten fasern habe ich bewusst nach lust und laune und zum einfach ausprobieren gekauft, aber jetzt verfange ich mich in emotionalen fallstricken, weil ich davon zum einen kein fusselchen ›sinnlos‹ verschwenden mag und probiere aber auch nicht drauf los, weil ich nicht vorher weiß was aus dem versuch werden kann, also, ob das spinnen so ›sinn‹ macht. (Queerer Strickblog, »meine spinne-rei«, 14.06.2012)

Auch ein weiterer Blogger bedauert, nicht »penelope [sic!]*« zu sein und »deshalb – so schön das spinnen an sich auch ist – nicht langsam vor mich hin spinnen« zu können. Stattdessen richtet auch er sein Spinnen darauf aus, schnell ein brauchbares Produkt zu erstellen und problematisiert dies als »pragmatisch (oder ungeduldig?)«, da er gegen das vermutete Kreativitätsideal der Prozessorientierung verstößt (Strick-Mann, »ich bin nicht penelope...«, 18.01.2005). Diese drei Beispiele zeigen, dass zwar angestrebt wird, »platschdich hinein ins Abenteuer« und »nach lust und laune« »vor [sich] hin« zu handarbeiten, dies jedoch strukturell von der Produktivitätsmaxime unterlaufen wird.*

Diese Spannung zwischen Ergebnisorientierung und ziellosem, ›kreativen‹ Prozess prägt den Handarbeitsdiskurs. So wird innerhalb der Handarbeitscommunity der 2000er-Jahre die Frage diskutiert, ob man eher »prozess- [...] oder produktorientiert« handarbeite. Eine in der Handstricker*innen-Community kursierende Frage (Die verstrickte Dienstagsfrage 40/2008, 30.09.2008) greift diese These aus der einflussreichen US-amerikanischen Handarbeitszeitschrift *Interweave Knits* auf. In ihren Antworten deklarieren die Strickblogger*innen meist, in einer Mischform sowohl auf das fertige Produkt hin zu arbeiten als auch an der Umsetzung Spaß und Interesse zu verspüren. ›Projekte‹ die ohne ein konkretes Gebrauchsziel begonnen wurden, werden meist nicht fertiggestellt, was als ein großes Problem angesehen wird.

Das schöpferische Handarbeiten um des Handarbeitens willens fungiert als nicht realisierbares Ideal, an dem das handwerkliche Selbermachen als ästhetische Freizeitbeschäftigung ausgerichtet wird. Eine wirkliche Entfernung von Nützlichkeit und Effizienz wird jedoch nicht erreicht, genauso wenig können das erworbene Wissen und die daraus abgeleiteten Standards von den Kreativsubjekten ignoriert werden. An dieser Stelle zeigt sich bereits, dass die ›kreative Selbstverwirklichung‹ handwerkliches Selbermachen legitimiert, gerade weil es in Einklang mit Produktivität gebracht werden kann. Umgekehrt sind starke positive Affekte keine hinreichende Legitimation für handwerkliches Selbermachen: Den fehlenden Nutzen können sie nicht ausgleichen.

Eine positive Aufladung des Herstellungsprozesses als kreativ und zugleich innovativ wird vor allem dann möglich, wenn dieser in Opposition zum Geistigen gesetzt wird. Dabei wird das ästhetische und haptische Empfinden von Materialität als essenzieller Teil der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ beschrieben. Dies ist insofern bemerkenswert, als so die in der Genieästhetik vorherrschende Überbetonung des Geistigen als Grundlage der genialen Schöpfung und die damit einhergehende Abwertung des Körperlichen verschoben wird: Nicht mentale Vorgänge, sondern körperliche und insbesondere haptische Empfindungen gelten als ursächlich dafür, dass Prozesse kreativ und Ergebnisse originell sind. Zentral ist zudem die Opposition zum Digitalen und rein Visuellen, das als unbefriedigend, defizitär und entfremdet markiert wird. So wird »ein hohes Level an digitaler Simulation, die einem nichts bringt« (Flow 34/2018, S. 104) beklagt und hervorgehoben, dass etwa figurative Stickereien »nicht nur schön aus[sehen]« sondern auch »ertaste[t]« werden können (Flow 45/2019, S. 88). Gerade diejenigen porträtierten Subjekte, die aus einer von Digitalisierung stark betroffenen Kreativbranche wie Grafikdesign, Illustration oder Architektur kommen und dann mit handwerklichen Techniken reüssieren, geben an, das »Arbeiten mit den Händen« vermisst zu haben (Flow 23/2017, S. 76).

Geschätzt wird zudem die Unmittelbarkeit, die durch das Wegfallen digitalisierter Bearbeitung entstehe. Die Möglichkeit, Einfälle sofort zu realisieren und aus ihnen sogleich ein Endprodukt zu fertigen, was dem Designprozess des Entwerfens, Modellierens und Verwerfens formal widerspricht (vgl. Kurz 2015, S. 157, 190ff.), wird als Zugewinn angesehen. Insbesondere mit Bezug auf textile Erzeugnisse wird das dreidimensionale, haptische Umsetzen dem herkömmlichen Abstraktionsverfahren vorgezogen:

Jedes Garn hat seine speziellen Eigenschaften, jede Technik des Webens einen anderen Effekt. Diesen engen Kontakt mit dem Material habe ich als Illustratorin unbewusst vermisst. Ich bin oft nur damit beschäftigt, meine Ideen zu visualisieren. Es fühlt sich so an, als ob ich durch das Weben eine neue Dimension hinzugewonnen hätte. (Flow 23/2017, S. 75)

Anders als im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ werden digitalisierte Verfahren jedoch weniger aus Gründen psychischer Überlastung abgelehnt. Vielmehr wird die mangelnde Innovativität digital entworfener Objekte als Problem eingeführt. Der Verzicht auf Computer und Maschinen wird dagegen als kreative Erweiterung konzipiert: »Ich arbeite mit einem einfachen Webstuhl. Sehr simpel, aber wenn ich meine Hände benutze, gibt es unglaublich viele Möglichkeiten. [...] Vielleicht haben wir die Grenzen dessen erreicht, was digital machbar ist. Letztendlich ähnelt sich doch alles irgendwie« (Flow 23/2017, S. 76). Statt die etablierte Kritik an den gleichförmigen Erzeugnissen industrieller Massenproduktion zu wiederholen, wird hier das digitalisierte Entwerfen als zu wenig originell bemän-

gelt. Zwar ist dies kompatibel mit technikkritischen Positionen, die davon ausgehen, dass das Menschliche dem Maschinellen überlegen sei. Jedoch ist die isotopische Verknüpfung von ›Handwerk(en)‹, Einfachheit, Unikalität und Möglichkeiten-erweiterung in Opposition zur komplexen, digitalen Maschine, die als einschränkend angesehen wird, bezeichnend. ›Altes Handwerk(en)‹ als Schlüssel für mehr Innovativität zu präsentieren, bedeutet eine Abkehr von der defizitären Argumentation, wie sie im Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ vorherrschend ist und in deren Rahmen der Verlust menschlicher Leistungen beklagt wird.

Eine ähnliche Verschiebung genieästhetischer Prinzipien ist mit Bezug auf die Funktionalisierung von Natur als ›kreativer‹ Ressource zu beobachten. In DER LETZTE SEINES STANDES? ist die Nachahmung der Natur ein wiederkehrendes Sujet, etwa wenn DER SCHMIED gezeigt wird, wie er aus einem nebligen Fluss ein Blatt fischt, es eingehend betrachtet und dann – untermalt von Saxofonklängen – ausschmiedet (DLsS, Schmied, BR 1993, 11:52-13:11). Die Natur wird im Duktus des modernekritisch argumentierenden Films als einzig gültige Inspirationsquelle des »schöpferischen Menschen« (18:55-18:57) markiert. Dies ist ein Rückgriff auf die regelbasierte Kunst der *imitatio* und weniger auf die gänzliche Neuschöpfung eines genialischen Erfinders. Insofern ließe sich auch der Trend in den ausgehenden 2010er-Jahren, Sukkulenten und Topfpflanzen in Illustrationen, Stickbildern und Strickobjekten abzubilden, der *imitatio* zuordnen (vgl. Flow 34/2018, S. 98-105). Jedoch wird die Natur zunehmend als ein Raum angesehen, in dem den handwerkenden Kreativsubjekten »immer mehr Ideen kommen«, also geht es nicht primär um exakte Nachahmung, sondern vielmehr um die Nutzung der Natur als Quelle für Innovationen (Flow 42/2019, S. 25).

Insgesamt ist die Aufwertung des ›alten Handwerk(en)s‹ als kreativ möglich, wenn die daraus entstehende Spannung an die Subjekte abgegeben wird, was besonders im Fall der Unvereinbarkeit von Prozessorientierung und Produktivitätsmaxime deutlich wird. Die Aufwertung gelingt aber auch dann, wenn üblicherweise geltende Paradigmen der Genieästhetik verschoben werden, etwa indem Haptik und Natur zu Verstärkern von Kreativität erklärt werden.

6.1.1. Mühselige ›Muße‹

Die Ambivalenzen im Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ werden ebenfalls deutlich, wenn man die verwendeten Zeitsemantiken näher untersucht. Ein spürbarer zeitlicher Aufwand und ›kreative Selbstverwirklichung‹ widersprechen einander. So suggeriert die Verwendung von Zeitsemantiken zunächst, dass im Deutungsmuster ›kreative Selbstverwirklichung‹ die ›Mühsal‹ der Herstellung verdeckt wird. Eine Häkel-Bloggerin beschreibt in Flow den Herstellungsprozess eines selbstentworfenen Kissens, den sie nicht mehr rekonstruieren könne: »Es ist ganz einfach im kreativen Fluss entstanden. Und war quasi im Hand-

umdrehen fertig« (Flow 01/2013, S. 50). Das Verschwinden der Zeitwahrnehmung, das ›rauschhafte‹ Handarbeiten »bis in die morgenstunden« (Queerer Strickblog, »Spinning the wheel«, 01.04.2012) markiert im Bereich des handwerklichen Selbermachens die Tätigkeit als ›Muße‹. Im Bereich des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹ gilt Ähnliches zwar auch für die Schnelligkeit, mit welcher der geübte Handwerker seine Handgriffe beherrscht, insgesamt dominiert jedoch die Konstruktion eines eigenen Zeitregimes, das auf die Selbstbestimmung der ›alten Handwerker‹ verweist und als langsamerer, alternativer Gegenpol zur sonstigen Gesellschaft gesetzt wird (»Hier atmet die Zeit der Ruhe«, DLsS, Schmied, BR 1993, 18:41-19:25). Zugleich wird damit die höhere Qualität der Produkte im Vergleich zur Industrieproduktion begründet.

In beiden Bereichen des freizeitlichen ›Handwerk(en)s‹ weist die genaue Erfassung der auf die Herstellung verwendeten Zeit auf eine ›Mühsal‹ hin, die der Vorstellung des kreativen ›Fließens‹ widerspricht. Dennoch gilt, dass Zeit beim handwerklichen Selbermachen als eine weniger knappe Ressource angesehen wird bzw. dass davon ausgegangen wird, dass für den Schaffensprozess mehr Zeit und vor allem ein stärker selbstfestgelegter Zeitraum zur Verfügung steht als in der Erwerbsarbeit. Trotz der Betonung der ›Mühsal‹ werden ›schöpferische‹ oder ›mußevolle‹, kontemplative Momente im Produktionsprozess als essenzielle Bestandteile des ›alten Handwerk(en)s‹ konzipiert.

Anders als die Idealisierung des Zeit-Vergessens suggeriert, ist die zeitliche Erfassung der Produktivität gerade im Bereich des handwerklichen Selbermachens, in dem das Deutungsmuster ›kreative Selbstverwirklichung‹ überdurchschnittlich häufig auftritt, zentral. Eine Hauptfunktion der Handarbeitsblogs in den 2000er-Jahren ist die Dokumentation der eigenen Produktivität. Standardmäßig werden der Zeitraum von Beginn bis zur Fertigstellung des Objekts dokumentiert sowie die genauen Mengenangaben der verarbeiteten Materialien. Einige Blogger*innen geben sogar Auskunft darüber, wie viele Maschen pro Minute sie schaffen, und führen eine exakte »Wollstatistik« (Strickblog 1, »nur langsam«, 07.02.2007) über die Anzahl der gefertigten Objekte und das Gewicht an vorrätigen Garnen. Dennoch werden häufiger Zeiträume erfasst, in denen ›Projekte‹ erstellt werden, manchmal auch mehrere Jahre – sehr selten jedoch erfolgt die genaue Dokumentation der Arbeitszeit in Stunden, wie sie für den Industriekapitalismus typisch ist (vgl. Thompson 1967). Zahlreiche Einträge thematisieren das Nichtabschließen begonnener ›Projekte‹. Werden Objekte nicht fertiggestellt oder dauert die Fertigstellung zu lange, werden sie im Jargon der Szene als ›UFOs‹, also ›unfinished objects‹ problematisiert. Gleiches gilt für das oftmals angesprochene Phänomen des Anhäufens von Produktionsmitteln, was diskursiviert ist als ›stash beyond lifetime‹, also als Materialvorrat, der in der Lebenszeit der Handarbeitenden nicht mehr verarbeitet werden kann. So verordnen sich zahlreiche Blogger*innen eine »Wolldiät«

und verpflichten sich öffentlich dazu, mehr Wolle zu verarbeiten als neu zu kaufen (Strickblog 1, »In Wolle gewühlt«, 31.10.2004).

In dieser halb scherzhaften Thematisierung des Aufschiebens und Anhäufens liegt zunächst ein Kokettieren mit der eigenen Manie, wodurch das Subjekt sich als Teil der gleichgesinnten Gemeinschaft markiert und damit als diskursberechtigt beweist. Damit zeigt sich erneut sehr deutlich, wie dominant die Produktivitätsmaxime im Diskurs wirkt, obwohl auf deklarativer Ebene der ›Spaß‹ an und die ›Liebe‹ zur ›zeit-losen‹, mußevollen Fertigung immer wieder betont werden. Darüber hinaus enthält die Problematisierung des Aufschiebens ein kompetitives Element: Wer produziert in der kürzesten Zeit am meisten? Wer ist faul? Aber auch: Wer hat die meisten Ideen zur Verarbeitung? In diesem Sinne liefern die Handarbeitsblogs, die durch ihre Erzählstruktur die regelmäßige Präsentation von Arbeitsfortschritten verlangen und diese noch durch Gemeinschaftsaktionen wie ›Knit-Alongs‹ oder ›Crochet-Alongs‹ forcieren, die gern genutzte Möglichkeit, sich selbst zur Fertigstellung zu zwingen. Zunehmend wird auch die Plattform Instagram zu diesem Zweck genutzt: »Auf Instagram zeige ich ja ab und an, woran meine Nadeln gerade so klappern. Das mache ich natürlich, um mich selbst unter Druck zu setzen. Klar, oder? Es sind nämlich immer viel zu viele Projekte gleichzeitig. Die dauern dann entsprechend lang« (Strickblog 3, 08.07.2014).

Folglich ist naheliegend, dass kommerzielle Handarbeitsblogs von den knappen Zeitressourcen der Handarbeitenden ausgehen und profitieren. Bereits in den 2000er-Jahren wird die mit der wachsenden Zahl der Strickblogger*innen ebenso wachsende Fülle an ›Inspirationen‹ problematisiert: »Seitdem ich mich in diversen Strickforen ›rumtreibe‹, Bloggs lese etc., komme ich nicht mehr zum Stricken und sonstigem Handarbeiten« (Die verstrickte Dienstagsfrage 41/2008, 07.10.2008). Die eigenen Ideen werden gleichsam als Belastung beschrieben, insbesondere wenn ›Projekte‹ mit Termindruck begonnen werden. Das Fertigstellen angefangener ›Projekte‹ hat Priorität, die eigene ›Kreativität‹ und die ›Inspiration‹ durch andere werden dann als Hindernis bezeichnet:

Ich muss endlich mal wieder was fertig bekommen. Und das geht am besten, indem man immer an einem Teil strickt, bis es fertig ist. Und dann das nächste. Wenn einem nur nicht immer zwischendurch so Ideen kommen würden, was man noch machen könnte, und was man ganz schnell ausprobieren muss. Andere Stricker sind da oft nicht ganz unschuldig dran – mit all ihren Ideen, die sie haben, machen sie einem den Mund wässrig. (Strickblog 1, »Der erste Ärmel vom Johannes«, 21.04.2004)

Dennoch besteht ein Unterschied zwischen dem Herstellen von Geschenken oder dem Herstellen von zum Kauf bestimmten Produkten. Wenn eine Bloggerin vom »Kampfstricken« zum Einhalten einer Frist erschöpft ist (Strickblog 1, 21.01.2004), bezieht sich ihre Erschöpfung auf das Handarbeiten selbst. Eine andere Bloggerin

dagegen beschreibt ihre Vorbereitungen für ihren ersten Stand auf einem DIY-Markt: »Mich versetzt das natürlich im Moment in Produktionszwang und dieser intensive kreative Prozess hat [...] dann immer zur Folge, dass einem die Ideen nur so durch den Kopf schießen, das kann verdammt anstrengend sein« (Strickblog 3, »Aufgetaucht«, 21.11.2011). Hier erfolgt eine Gleichsetzung von Produktivität und Kreativität; die Anstrengung wird also nicht auf das Handarbeiten selbst zurückgeführt, sondern auf ein Übermaß an eigenen Ideen. Der Schaffensdrang wird von der Ökonomisierung nicht bedroht, sondern beflügelt, denn selbst wenn dies »verdammt anstrengend sein [kann]«, wird es nicht als Problem angesehen, sondern als Verheißung: Weitere Ideen können als künftige Objekte verkauft werden.

In den 2010er-Jahren bewerben kommerzielle Blogs fertige Handarbeitsobjekte als »Inspiration« mit Hersteller- oder Designerfotos und versehen sie mit Links zu Anleitungen, zur Bestellung von Wolle im eigenen Online-Shop und zu vollständigen Handarbeitssets. Der typische Bestellvorgang aus Handarbeitszeitschriften wird in den Onlinebereich übertragen und so beschleunigt. Gilt im Bereich des erwerbsmäßigen Handwerks die lange Wartezeit bis zum fertigen Objekt als Qualitätskriterium, ist dies für den Onlineversandhandel von DIY-Zubehör nicht tragbar. So werden die langen Wartezeiten bei dem kleinen Online-Shop des Blogs »Schoenstricken« zwar damit begründet, dass die Wollpakete »handverlesen« und »mit Liebe verpackt« seien, zwei Jahre nach Gründung des eigenen Online-Shops geht die Blogbetreiberin jedoch eine Kooperation mit dem Konzern Lang Yarns ein, um schneller Ware an diejenigen liefern zu können, die »es eilig [haben] und viel Neues ausprobieren möchte[n]« (Schoenstricken, »Unsere Philosophie«, 25.10.2015). Eile und Ergebnisorientierung zeigen sich auch darin, dass der Handarbeits-Boom Ende der 2000er-Jahre von den Strickblogger*innen der frühen 2000er-Jahre kritisch beäugt wird, weil die Anleitungen häufig dickere Garne und dickere Stricknadeln vorsehen – was zum einen in Kontrast steht zu den Anforderungen bei filigranen Lace-Strickereien oder den beliebten Socken. Zum anderen erzielt man bei den vor allem für Einsteiger*innen empfohlenen Anleitungen mit dickerer Wolle und großen Nadelstärken schneller sichtbare Ergebnisse.

Insgesamt lässt sich aus der ab den 2010er-Jahren beobachtbaren Tendenz zu einer Simplifizierung der Organisation des Handarbeitens durch die Ordnung von Inspirationen, den Online-Versandhandel und Handarbeitssets schließen, dass damit der Mußezeit des Handarbeitens mehr Zeit zugestanden wird, zugleich werden die Subjekte von den Belastungen der eigenen Ideenfindung entbunden. Die Zeit des Handarbeitens selbst darf in dieser Diskursivierung folglich weder mit Belastung noch mit »Mühsal« verknüpft werden. Dementsprechend werden in den 2010er-Jahren Fortschritte im Herstellungsprozess auf Fotos als Stilleben inszeniert, die das Handarbeiten in den Kontext der Rekreation – und des Innehaltens – stellen. Ein typisches Strickfoto auf Instagram zeigt aus der Vogelperspek-

tive Holzfußboden oder einen Holztisch, auf dem ein begonnenes Strickstück und Wollknäule neben einer Tasse Cappuccino arrangiert sind.

6.1.2. Selbstverwirklichung und Autonomie

Zum Deutungselement der Selbstverwirklichung gehören Verweise auf die Unabhängigkeit in der Entscheidungsfindung und Gestaltung des Produktionsprozesses sowie der selbstbestimmte Wissenserwerb und die ›Liebe‹ zur (Hand-)Arbeit. Dabei wird mit der Vorstellung der gestalterischen Freiheit häufig die Selbstständigkeit als Erwerbsform verknüpft. Insbesondere, wenn die konkreten Produktionsbedingungen sichtbar werden, zeigen sich gerade im Topos der Autonomie die größten Abhängigkeiten. Nicht zufällig weist die ›kreative Selbstverwirklichung‹ die größte Schnittmenge mit neoliberalen Forderungen nach Eigenverantwortung auf, was oft in prekäre Arbeitsarrangements mündet.

Zunächst geht es um das Realisieren der eigenen Vorstellungen, dies wird als sinnstiftend markiert, als ›Erfüllung‹ von Träumen, als Befriedigung »direkte[r] Bedürfnis[se]« (MM 02/2010, S. 37), die über monetäre Vergütung hinausgehe und »glücklich« (FAZ vom 09./10.08.2014, S. C2) oder »stolz« (Schoenstricken, »Über mich und diesen Blog«, 28.11.2012) mache. Im Bereich des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹ ist Selbstständigkeit mit einer weitestgehend autarken Produktionsweise assoziiert. So wird betont, dass Handwerker*innen über die notwendigen Produktionsmittel verfügen, daher nicht von Zulieferern abhängig seien und »aus einer Hand« fertigten (LL Mai/Jun 2008, S. 85) bzw., wenn nötig, sogar Hilfsmittel und Werkzeuge selbst herstellen könnten (LL Nov/Dez 2008, S. 102). Diese Konzeption von Autonomie ist jedoch ebenfalls dem Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ und dessen Bedrohungsszenarien zuzuordnen: Sie wird meist darauf zurückgeführt, dass es keine andere Option gebe, als selbst aktiv zu werden.

Zudem wird positiv hervorgehoben, dass sich Handwerker*innen und Personen, die mit DIY Geld verdienen, ihren Arbeitsprozess zeitlich und inhaltlich selbstbestimmt einteilen könnten. Dieser Umstand gilt als Beleg dafür, dass ›Handwerk(en)‹ abwechslungsreich sei. Hinzu kommt die Betonung eines umfassenden Wissens, das Arbeitsteilung und externe Hilfe überflüssig mache; diese Kompetenz der Subjekte wird als Souveränität konzipiert, man »schmeißt [...] den Laden allein« (FAS vom 22.05.2005, S. 66), »kann alles« (FAZ vom 12./13.07.2014, S. C2) oder »ist ihre eigene Chefin« (FAZ vom 30./31.08.2014, S. C2). Die positive Grundstimmung, die mit der Autonomie der Handwerkenden verknüpft wird, lässt sich auch mit der Narration der Herstellungsprozesse erklären. Insbesondere in denjenigen Porträts, in denen die Fertigung eines Objekts ausführlich beschrieben wird, also in TV-Dokumentationen, Online-Tutorials, Selbsterfahrungsberichten und vielen Porträts in *Landlust*, wird das Erfüllen selbst aufgestellter Normen unter Beweis gestellt. Das Wissen der Handwerkenden wird durch ihre Kompetenz in

der Fertigung bewiesen; ihr Wissen über den Produktionsprozess wird von der Erzählinstanz zusätzlich autorisiert, in dem es bestätigt, erläutert oder ergänzt wird. Das Bewältigen konkreter Probleme, das Umgehen von Schwierigkeiten oder Gefahren, der häufige Verweis auf die gute Absatzlage oder die Qualität der Produkte lässt die Handwerkenden als souveräne Subjekte erscheinen.

Diese Formen der Autonomieherstellung finden sich auch im Bereich des DIY. Bei Selbsterfahrungsberichten in *Walden* wird in der Erzählstruktur der Aventure das Überwinden von Hindernissen und eigener Unfähigkeit sowie die Ausdauer trotz Erschöpfung mit dem Erfolg der Subjekte als lohnend geschildert: »nach drei Tagen Knochenarbeit hatten wir es tatsächlich geschafft« (Walden 03/2017, S. 3). Anders als in der Aventure kehrt der Held jedoch nicht geläutert als anderes, besseres Selbst zum Ausgangspunkt zurück, sondern kann vielmehr gestärkt dort weitermachen, wo er aufgehört hat: Der Erfolg der handwerklichen Tätigkeit wird als Selbstbestätigung gewertet.

Inwieweit ist Selbstverwirklichung aber als politisches Anliegen angesprochen? ›Handwerk(en)‹ mit emanzipatorischen Idealen zu verknüpfen entspricht dem sog. DIY-Ethos politisch linker Gruppierungen, eröffnet mit der impliziten Skepsis gegenüber staatlichen Strukturen aber auch Anschlüsse zu verschwörungstheoretischen, rechten Diskursen, wie etwa jenen der Prepper-Szene (vgl. Luy 2021). Im untersuchten Korpus sind explizit politische Autonomievorstellungen selten, eine Ausnahme bildet der »Queere Strickblog«. Dort werden Handarbeitsinhalte unter der Rubrik »crafting oder die produktionsmittel in den eigenen händen« veröffentlicht. Damit ist die Annahme angesprochen, handwerkliches Selbermachen sei eine subversive Handlung und entbinde die handarbeitenden Subjekte vom Konsum oder gar von der kapitalistischen Warenwirtschaft insgesamt. Obwohl häufig auf die Überzeugung verwiesen wird, das Herstellen von Kleidungsstücken sei, trotz des Kaufs von Material, eine Alternative zum Konsum, zeigen die Problematisierungen der Materialanhäufung und ihrer Kosten, dass es sich hierbei bestenfalls um eine veränderte Konsumpraktik handelt.² Aktionen des Konsumverzichts und das beliebte Phänomen des Upcyclings propagieren das Verwenden des Vorhandenen und zielen weiter auf die Idee der Alternativwirtschaft ab, die unabhängig von ›der Industrie‹ sei, wie in diesem Beispiel des Blogs »Zauberweib«:

2 Anders als von Anne Honer und Werner Unseld 1988 zum Heimwerken erhoben, gibt in der Strickblogger*innenszene niemand an, mit dem Handarbeiten Geld sparen zu wollen, diese Annahme wird vielmehr als lächerlich und abwegig angesehen. So meint der »Strick-Mann« zu seinen Motiven, er stricke »nicht notgedrungen aus praktischen erwägungen (hahaha: von wegen ... ich hab mir mal von einer älteren dame beim stricken ›ertappt‹ folgendes anhören dürfen: ›damit kann man eine menge geld sparen‹. sie hatte offensichtlich schon jahrzehnte keinen wollladen mehr betreten ...)«, Strick-Mann, »warum stricke ich (socken)«, 10.09.2004. Zum *Selbermachen* als erweiterte Konsumpraktik vgl. auch Kreis 2020.

Genauso bescheuert finde ich auch, dass die Industrie so schnell auf Trends aufspringt. Kaum wurde die Idee des Tshirts-Schneidens ein bisschen gehyped, schon standen die ›Stoffgarne‹ in den Läden. Liebe Industrie: Außer Kohlemachen habt ihr nix kapiert! Es geht doch darum, Dinge zu verwenden, die bereits da sind. In diesem Fall muss einiges an Vorarbeit geleistet werden. Die ›Abfälle‹ (Nähte, Säume), die hier entstehen, lassen mein Bodenkissen weiter anwachsen. Das fertige ›Garn‹ ist ein bisschen ungleichmäßig, selbstverständlich, weil es Handarbeit ist! (Zauberweib, »Basteln, Recycling und Wertschätzung«, 01.08.2018)

Hier wird das möglichst vollständige Selbermachen abgegrenzt von der Verwendung von Handarbeitssets und vorgefertigten DIY-Materialien, die damit als unbefriedigend, fremdbestimmt sowie unnatürlich abgewertet werden und also nicht der ›echten‹ DIY-Ästhetik entsprechen. Im Zusammenhang mit der politischen Aufladung von Autonomie im DIY-Bereich wird häufig auch das Ziel geäußert, Kleidungsstücke unabhängig vom als diskriminierend empfundenen ›Modediktat‹ und den unmenschlichen Arbeitsbedingungen der Kleidungsindustrie herstellen zu können. Dass in dieser Überhöhung der Vielfalt und des Individualismus eine mögliche Komplizenschaft mit dem Neoliberalismus enthalten ist, wird jedoch auf der ›linken‹ Seite des Diskursspektrums reflektiert. So zitiert beispielsweise das *Missy Magazine* in seinem DIY-Dossier 2010 aus dem Buch *crafista!*:

Mit ihrem antikapitalistischen und feministischen Anspruch stehen die Crafting-AktivistInnen zugleich in einem problematischen Spannungsverhältnis. Denn Crafting wird [...] immer mehr auch als Form ökonomischer Eigeninitiative wahrgenommen. Den NeugründerInnen geht es darum, möglichst selbstbestimmt ›schöne‹ Produkte an den Mann oder die Frau zu bringen. Dieses KleinunternehmerInnen_tum ist jedoch von unsicheren Arbeitsbedingungen und Selbstausbeutung geprägt [...]. (MM 02/2010, S. 36)

Auf eben diese Formen von Individualismus und Selbstbestimmung wird tatsächlich im Bereich des erwerbsmäßigen DIY abgehoben – allerdings ohne politische Färbung. Die ›Liebe‹ zur Handarbeit und zur Selbstständigkeit wird besonders häufig in den Äußerungen von selbstständigen Handarbeitsblogger*innen oder DIY-Unternehmer*innen betont und zur Nachahmung empfohlen. So werden 2016 in einem vierseitigen Artikel in *Flow* Ratschläge gegeben, wie man sich am besten auf Plattformen wie Dawanda und Etsy mit der Produktion von ›Selbstgemachtem‹ selbstständig machen könnte. Eine hauptberufliche Dawanda-Shopbetreiberin schildert ihre Motivation: »Ich bestimme mein Tempo selbst, kann mich ausprobieren, Ideen verwerfen und an meinem eigenen Produkt feilen, bis es sich richtig anfühlt. Diese Freiheit habe ich in meinem eigentlichen Beruf selten und merke: Ich genieße sie richtig« (Flow 21/2016, S. 121).

Das erwerbsmäßige Selbermachen wird hier mit Wahrheit, Gefühl, Freiheit, Selbstbestimmung, Ideenfindung und Genuss gleichgesetzt. Die darin angelegte Subjektposition der ›DIY-Unternehmerin‹ überblendet die Kritik an den Arbeitsbedingungen, die im *Missy Magazine* angesprochen wurden. Jedoch zeigt sich, dass auch in verklärenden Porträts Hinweise auf die prekären Rahmenbedingungen der soloselbstständigen ›kreativen Selbstverwirklichung‹ geliefert werden. Dies lässt sich am deutlichsten über Zeitemantiken belegen. Sie geben außerdem einen Hinweis darauf, welches Autonomieverhältnis unterschiedlichen Geschlechterrollen zugestanden wird.

Generell gelten im erwerbsmäßigen ›alten Handwerk‹ lange Produktionszeiten als Qualitätsmerkmal, im Bereich des Handarbeitens und DIY sind sie stärker als Problem markiert. Gleichzeitig ist die Tendenz, den Gedankenfluss der Kreativität als Belastung zu konzipieren, im Bereich des erwerbsmäßigen alten Handwerks nicht zu finden. Stattdessen fungiert der Zeitaufwand als Verpflichtung, die sich ›der Handwerker‹ selbst auferlegt, um die Qualität abliefern zu können, für die er steht. In der TV-Dokumentation *HANDWERKSKUNST!* betont ein Schmied mit Blick auf die Dauer der gestalterischen Konzeption eines Schmiedetors: »Die Zeit muss man sich nehmen.« Damit grenzt er sich von der schnellen Industrieproduktion eines »Baumarkttor[es]« ab und räumt zugleich seiner eigenen Zeiteinteilung für den Gestaltungsprozess eine hohe Priorität ein (HWK, Schmieden, SWR 2015, 15:39-20:29). In den 45 Minuten der gesamten Folge wird zwölf Mal auf die veranschlagte Zeit für die einzelnen Arbeitsschritte verwiesen. Zwar trägt die Zeitanzeige dazu bei, den Erzählverlauf zu strukturieren, aber anders als in Game- oder Makeover-Shows dient sie nicht ausschließlich der zusätzlichen Dramatisierung des Geschehens, wie etwa in *DO IT YOURSELF S.O.S.* (ProSieben 2003-2006) und vergleichbaren US-amerikanischen Formaten, wo Objekte innerhalb eines vorgegebenen Zeitraums vollendet sein müssen (vgl. Hambleton und Quail 2020, S. 11). Stattdessen verfügt der Schmied selbst, in welcher Zeit das Objekt fertiggestellt wird, und räumt stolz ein, wie viel Arbeitszeit darin steckt. Sogar wenn die handwerklichen Produktionsbedingungen in für die Kunden ungewöhnlich langen Wartezeiten resultieren, fungiert dies ab den 2000er-Jahren vorwiegend als Beleg dafür, dass es sich um authentisches ›altes Handwerk‹ handelt – und um Objekte von besonderer Qualität und Exklusivität (vgl. Bieling 2014).

Konträr verhält es sich im Bereich des ›weiblichen‹ Handarbeitens. Das Handarbeiten findet in Konkurrenz zur Erwerbsarbeit oder zur häuslichen Reproduktionsarbeit statt. Einer der vielen Vorzüge, der etwa dem Stricken bescheinigt wird, ist, dass es ›nebenbei‹ geschehen könne, also bei anderen Formen der Freizeitgestaltung, beim Reisen, beim Fernsehen, aber auch bei der Kinderbetreuung. Dies ist bereits ein Hinweis darauf, dass eine autonome Zeiteinteilung für das ›weibliche‹ Handarbeiten nicht vorgesehen ist. Sich ›Zeit zu nehmen‹ und dafür andere Tätigkeiten zu vernachlässigen, stellt in dieser Diskursivierung ein Problem dar.

Der Zeitdruck, der über die Kund*innenerwartung implizit auch auf das erwerbsmäßige ›alte Handwerk‹ ausgeübt wird, wird auf deklarativer Ebene von den Handarbeitenden zurückgewiesen, er verderbe die Freude und führe zudem dazu, dass die Arbeiten dann noch weniger schnell fertiggestellt würden (vgl. Strick-Mann, »Das Muss würde mir«, 09.11.2005). Eine souveräne Entscheidung darüber, lange für ein Objekt zu brauchen, ist eher die Ausnahme. Solche Bekenntnisse erscheinen vor dem Primat der schnellen Fertigstellung wie ein Schuldeingeständnis. Hinzu kommt eine deklarierte Voraussetzungslosigkeit des Handarbeitens, die angeführt wird, um zu argumentieren, dass diese Tätigkeit besonders geeignet dafür sei, kreativ zu werden. Insbesondere in *Flow* ist die kreative Betätigung ein unhintergebares Ideal, für dessen Erreichen Empfehlungen abgegeben werden:

Räume einfach mal deinen Keller oder den Dachboden auf und gehe auf den Trödelmarkt. Dann kannst du gleich loslegen. Überall gibt es Sachen, die ein zweites Leben verdienen, man muss sie nur entdecken. Und wenn du dich in etwas verliebst, aber nicht sofort weißt, was du damit anfangen kannst, leg es erst einmal beiseite – die Inspiration kommt von allein. (*Flow* 03/2014, S. 87)

Hier wird die Möglichkeit zur ›kreativen Selbstverwirklichung‹ als voraussetzungslos oder voraussetzungsarm beschrieben, jede*r sei in der Lage, »gleich« aus dem Vorhandenen etwas zu schaffen. Ausschlaggebend sei lediglich »die Inspiration«, die jedoch nicht beeinflussbar sei. Aus diesem Ubiquitätspostulat, das vor allem materielle, aber auch zeitliche Ressourcen anspricht, wird jedoch ebenfalls eine Verpflichtung ableitbar. Dies gilt auch für den Bereich des ›männlichen‹ handwerklichen Selbermachens. So wird im Online-Tutorial *ALTES HANDWERK* mit dem Verzicht auf strombetriebene, teure Werkzeuge und dem Hinweis darauf, man benötige lediglich wenige Quadratmeter Platz, die gleiche Voraussetzungslosigkeit als Argument für häufigeres heimisches Handwerken verwendet (MHM, AH1, 06.05.2020, 00:18–02:09).

In der Zeitschrift *Walden* wird von knappen Zeitressourcen der Leserschaft ausgegangen. Sie werden jedoch nicht als Problem konstruiert, sondern gelten vielmehr als Ansporn, die begonnenen DIY-Projekte unter Zeitdruck fertigzustellen, etwa eine Hütte in drei Tagen zu bauen. Bei diesen selbstgestellten Aufgaben können sich die männlich kodierten Subjekte als kompetent erleben, sie räumen sich zwar eine begrenzte, jedoch ungeteilte und autonome Zeit für ihr ›Abenteuer‹ des Selbermachens ein, aus der sie möglichst viele positive Erlebnisse generieren. Fälle, in denen die Protagonisten länger benötigen als ursprünglich veranschlagt, werden in Form einer selbstironischen Narration zur Festigung der Kameradschaft genutzt. So wird »Das 6–11-Stunden-Kanu« fast in der doppelten Zeit gefertigt, der Arbeitsprozess ist mit einer Stundenskala genau dokumentiert. Das Verstreichen der sechsten Arbeitsstunde, die in der verwendeten Anleitung als Endpunkt vorgesehen war, wird mit einem »Shit!« als Fehlleistung markiert (*Walden* 01/2015, S. 85).

Den Subjekten wird zugeschrieben, dass sie die zeitliche Herausforderung spielerisch annehmen, sie stehen, so die Darstellung, jedoch gleichzeitig als handelnde Akteure souverän über der Zeit: Keinesfalls werden etwaige Fehleinschätzungen subjektiviert; als verantwortlich gelten eine ungenaue Anleitung oder äußere Umstände (»Das Wetter verhagelt uns den Rekord«, Walden 01/2015, S. 85). Insgesamt belegt der Ausgang – die ›männlichen‹ Subjekte kehren nicht geläutert, sondern gestärkt zurück –, dass sie bereits gefestigt das ›Abenteuer‹ beginnen. Die Suchbewegung der Aventure bezieht sich lediglich auf den Fertigungsprozess, die Subjekte werden nicht transformiert, sondern profitieren von weiteren Erfolgserlebnissen: »Aber dann gilt es keine Zeit mehr zu verlieren. Wir schultern unser Gepäck und ziehen unserer Wege« (Walden 01/2017, S. 18).

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Subjekten im erwerbsmäßigen Bereich eine größere Autonomie zugestanden wird. Im nichterwerbsmäßigen Bereich sind die Konkurrenzen spürbarer, die Zeit insgesamt knapper. Die prekäre Eigenzeit für Handarbeiten wird von weiblich kodierten Subjekten als Problem der drohenden Unzulänglichkeit subjektiviert, männlich kodierte Subjekte nehmen die knappen Zeiträume als strukturierende Maxime an, setzen sich aber auch selbstbewusst über sie hinweg und verwandeln den abgeschlossenen Herstellungsprozess leichter in ein Erfolgserlebnis. ›Männlichen‹ Handwerkersubjekten bietet sich hier das Ideal des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ (der als Vorbild in den Selbsterfahrungsberichten in *Walden* meist personell zugegen ist) stärker zur Orientierung an. Handarbeitende ›Frauen‹ hingegen leiden unter der mangelnden Zeitautonomie, subjektiveren diesen Widerspruch jedoch und treiben sich (gegenseitig) zur Produktivität an.

6.2. Kreative Subjekte und ihre Affekte

In einer Selbstbeschreibung der Blogbetreiberin des kommerziellen Blogs »Schoenstricken« ist vieles von dem zusammengefasst, was das Deutungsmuster für die ›kreativen Subjekte‹ des handwerklichen Selbermachens und der handwerklichen Erwerbsarbeit beinhaltet: »Ich heiße Jessica, gebürtige Berlinerin, gelernte Fernsehredakteurin, glückliche Mutter einer kleinen Tochter und ICH LIEBE STRICKEN! Das ist der Grund warum ich diesen Blog mache« (Schoenstricken, »Über mich und diesen Blog«, 28.11.2012). Die identitätsprägende Beschäftigung mit Handwerk(en) wird damit begründet, dass das Handwerk(en) positive Affekte erzeuge. Von ›Liebe‹, ›Lust‹, ›Leidenschaft‹, ›Glück‹, ›Erfüllung‹ ist in Selbst- und Fremdbeschreibungen für zahlreiche handwerkliche Praktiken zu lesen. Die dadurch erzeugte Kongruenz zwischen Subjekt und Praktik ist ein Hauptmerkmal der Subjektpositionen, die sich dem Deutungsmuster zuordnen lassen: Die ›kreativen Subjekte‹ identifizieren sich mit der Tätigkeit. Die rele-

vantesten Subjektpositionen sind die ›DIY-Unternehmerin‹, die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ und ›Künstler-Handwerker*innen‹.

6.2.1. Die ›DIY-Unternehmerin‹

Die deutlichste Bezugnahme auf das Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ findet sich bei der in den 2000er-Jahren entstehenden Subjektposition der ›DIY-Unternehmerin‹. Es handelt sich im untersuchten Sample fast ausschließlich um weiblich kodierte Subjekte, die mit handwerklichem Selbermachen teilweise oder vollständig ihren Lebensunterhalt verdienen, es aber gleichzeitig auch als ›kreatives‹ Hobby darstellen. Sie treten also nicht als Unternehmer*innen oder Soloselbstständige auf, vielmehr besteht auf deklarativer Ebene kein Unterschied zwischen erwerbs- und nichterwerbsmäßig aktiven Handwerkenden.³ Die Darlegung der Passion für Hobby oder Beruf stellt durch die Bezüge zum Topos des Manischen das Handarbeiten als integralen Bestandteil des Lebens heraus. Unterschiede zeigen sich jedoch vor allem in der Darlegung des Wissenserwerbs. Bei der Position der ›DIY-Unternehmerin‹ ist auffällig, dass die Schilderung der Erwerbsbiografie aus Diskurskonventionen zusammengesetzt ist und nach dem Muster der klassischen Aventure als Suchbewegung erzählt wird, wie in diesem Beispiel:

Die ersten Maschen schlug Marisa zusammen mit ihrer Oma Lotti in sehr jungen Jahren an. Viele Umwege, das Studium der Betriebswirtschaftslehre und die Promotion liessen die Nadeln still liegen. Bis Marisa schließlich in der Schwangerschaft mit ihrer ersten Tochter wieder Feuer fing. Das Stricken und die Kreativität begleiteten sie anschließend durch eine sehr schwere Zeit in ihrem Leben. Aus all dem wuchs Maschenfein. Der Strickblog, der best sortierteste Online Shop, den sie sich selbst immer wünschte und viele, viele Projekte darum herum. (Maschenfein, »Über Maschenfein«, 13.09.2015)

Wie in den meisten Fällen wird hier der traditionelle Wissenserwerb durch generationelle Vermittlung als Ursprungszustand konzipiert, den das Subjekt jedoch verlässt und sich auf »Umwege« begibt, bis es sich durch einen schicksalhaften Moment auf den ›richtigen‹ Weg besinnt und das Ziel erreicht: Das erwerbsmäßige Beschäftigen mit handwerklichem Selbermachen. Der Schicksalsmoment wird dabei von den Subjekten selbst als solcher erkannt, indem er durch Affekte sichtbar gemacht wird (»wieder Feuer fing«, »da bin ich meinem Bauchgefühl gefolgt«, Flow 22/2016, S. 30). Die Diskontinuität in der Erwerbsbiografie vor dem Schicksalsmoment wird kontrastiert mit der kontinuierlichen affektiven und

3 Langreiter betont in ihrer Analyse von Kurzbiografien in Etsy- und Dawanda-Profilen, dass Professionalität als Problem markiert werde, vgl. Langreiter 2014, S. 46.

lebenspraktischen Bindung danach.⁴ Mit der Dopplung aus traditionalisiertem Wissenserwerb und affektbelegter Selbsterkenntnis greift die Subjektposition der ›DIY-Unternehmerin‹ zwar auf die beiden dominanten Diskurskonventionen zur Subjektlegitimierung zurück. Größeres Gewicht wird jedoch der affektbezogenen Legitimierung eingeräumt: Die ›Bestimmung‹ zum Handwerk oder Handarbeiten muss von den Subjekten selbst erkannt werden, sie darf nicht allein über das Hereditätsprinzip hergestellt werden. Daher ist auch die Variante des gänzlich selbstständigen, also nicht generationell vermittelten Wissenserwerbs legitim.

Insbesondere das internetbasierte Erlernen von Handarbeitstechniken wird ab den 2010er-Jahren zu einer akzeptierten Strategie, die Subjekte zum erwerbsmäßigen Handel mit Handarbeitswissen und -produkten befähigt. Teil dieser Strategie ist es, den Wissenserwerb selbst transparent zu machen und so die Subjektwerdung immer wieder neu zu vollziehen. Diese oftmals kleinteilige Darlegung der Erkenntnisschritte, Quellen und Lernerfolge hat mehrere Funktionen: Erstens ist sie Teil des Handels mit handwerklichem Wissen; indem auf andere Blogs, Designer*innen oder Materiallieferant*innen verwiesen wird, wird Kapital generiert – was in der Aufmerksamkeitsökonomie des Internets nicht notwendigerweise sofort monetarisiert wird. Zweitens markiert die ›DIY-Unternehmerin‹ damit ihre Zugehörigkeit zur Diskursgemeinschaft der nichterwerbsmäßigen Handarbeiter*innen. Ihre Erwerbsquelle, sei es Wissensvermittlung oder Materialversand, wird als Dienst an der Gemeinschaft plausibilisiert. Das hat den zusätzlichen Effekt, dass das DIY oder Handarbeiten selbst nicht als Erwerbsarbeit markiert wird und unbeschädigt als Mußetätigkeit fortgeführt werden kann. Drittens folgt die Explikation des handwerklichen Wissens der Generalisierungsmaxime des Kreativitätsdispositivs (vgl. Reckwitz 2014): Jede*r kann demzufolge kreativ werden, die künstlerisch-kreative Entfaltung und zu erwartende Passionierung sind voraussetzungslos. Daraus folgt auch, dass sie nachahmbar ist, was dem Ziel zuträglich ist, mehr Menschen zum DIY zu ›bekehren‹ und so als potenzielle Kund*innen zu gewinnen.

Wie im Falle der erwerbsmäßigen ›Künstler-Handwerker*innen‹ wird zudem eine externe Autorisierung der Subjektposition als diskurswürdig vorgenommen. Die Anerkennung durch Dritte wird entweder mit der Akzeptanz der erwerbsmäßigen Wissensvermittlung beglaubigt, also etwa der Popularität des Blogs, der Autor*innenschaft von Handarbeitsbüchern oder mit dem kommerziellen Erfolg des gegründeten Unternehmens bzw. Labels. Doch auch hier sind die eigenen Affekte ausschlaggebend; der Erfolg darf nicht intendiert sein, sondern ist nur als Nebeneffekt akzeptabel. An dieser Stelle zeigen sich die stärksten Überschneidungen mit neoliberalen Diskursen, etwa wenn die Strickbloggerin von »Schoenstricken« über

4 Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Luckman 2015 bei ihrer Analyse von Etsy-Profilen, vgl. S. 101.

ihre Erwerbsbiografie schreibt: »ich glaub das ist ganz wichtig, dass man das macht was einem Spaß macht. Nur dann empfindet man es nicht als Arbeit sondern als Privileg für das man bereit ist länger und härter zu arbeiten. Einfach weil es so viel Spaß macht« (Schoenstricken, »5 Dinge«, 05.01.2016). Erwerbsarbeit »als Privileg« aufzufassen und damit sowohl der Forderung nach »Spaß« als auch nach extremer Leistungsbereitschaft nachzukommen, resultiert tatsächlich in einer Tendenz zu langen Arbeitszeiten, die mit der Subjektposition der ›DIY-Unternehmerin‹ einhergehen. Da sich jedoch meist die Einkommensquelle vom Handarbeiten zu anderen Tätigkeiten, wie dem Schreiben von DIY-Büchern und Anleitungen oder dem Betreiben eines Versandhandels verschiebt, bildet sich ein ›privates‹ Handarbeiten heraus, in dem eigene Objekte gefertigt werden, die jedoch häufig als Kaufempfehlung für Zubehör oder Anleitungen fungieren. Sorgearbeit erscheint dabei zwar als Konkurrenztaetigkeit, wird aber im Zuge der Selbstvermarktung und des Storytellings mit Human Interest ebenfalls produktiv in Stellung gebracht. Zugleich wird auch die handarbeitsbezogene Erwerbsarbeit als kreative Tätigkeit beschrieben. Beispielsweise berichtet Bloggerin Jessica über ihr »kreatives Burnout« als solselbstständige Wollversandhändlerin, (Schoenstricken, »Ein neuer Look für Schoenstricken«, 03.04.2015). Die mehrfache Mutter Marisa konzipiert sowohl Mutterschaft, privates Handarbeiten als auch das erwerbsmäßige Betreiben von Onlineshop, Blog und das Verfassen von Handarbeitsbüchern als kreative und lustvolle Tätigkeiten, mit rekurrierenden Verweisen auf Zeitknappheit und Ideenüberfluss:

Ich weiß, Ihr ward schon wieder pünktlich um 6 Uhr morgens hier im Blog und habt mich gesucht. Das kleinste Fräulein hat mir leider gestern Abend einen Strich durch die Blogger-Planung gemacht. Sie konnte und konnte einfach nicht gut schlafen und wollte herum getragen werden. Bis Mitternacht. Da sie das sonst nie tut ging bei mir das Sorgenkarrussell los. Hat sich aber heute morgen durch viele neue Laute und doppelt so viel Geplapper schnell wieder aufgelöst. Den Käffchen-Text konnte ich also daher nicht wie sonst fast immer üblich Freitag Abend vorbereiten, sondern habe ihn [...] am Samstag Abend nachgeholt. [...] Dafür aber mit richtig viel Elan, denn wir sprudeln über vor Ideen. (Maschenfein, »Samstagskaffee und Netzgeflüster«, 11.05.2019)

Während also Zeitmangel, Überforderung und Stress in der Selbstdarstellung der ›DIY-Unternehmerin‹ zu finden sind, ist der Mangel an Motivation ein Tabu. Die ›Liebe‹ zu ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ ist in dieser Positionierung essenziell, dabei umfasst das Feld der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ sogar Bereiche mühseliger Arbeit und belastender Care-Arbeit. Diese affektive positive Überbetonung sämtlicher Tätigkeiten unterscheidet die Subjektposition der ›DIY-Unternehmerin‹ von den anderen beiden Positionen, die sich dem Deutungsmuster ›kreative Selbstverwirklichung‹ zuordnen lassen.

6.2.2. Die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹

Die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ ist ebenfalls überwiegend weiblich kodiert, jedoch sind mit den untersuchten Blogs auch queere und nichtbinäre Positionen vertreten. Mit einigen Einschränkungen kann die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ als Prototyp der ›DIY-Unternehmerin‹ bezeichnet werden. Im Storytelling der Erwerbsbiografie (vom Hobby zum Beruf) ist die Passion für das Hobby meist die ausschlaggebende Motivation für die spätere Erwerbstätigkeit. Auch in der Darstellung des Wissenserwerbs sind zunächst kaum Unterschiede zwischen erwerbs- und nichterwerbstätiger Handarbeiter*in zu erkennen. Jedoch wird anhand von konkreten ›Projekten‹ der Prozess des Wissenserwerbs der ›passionierten Hobby-Handarbeiter*in‹ meist en détail dargestellt und auch von Fehlschlägen und Korrekturen berichtet. Dies entspricht dem DIY-Ethos des gemeinschaftlichen Lernens und der kostenlosen Verfügbarmachung von Wissen (vgl. etwa Queerer Strickblog, »i did it: socken«, 11.02.2009). Im Gegensatz zur ›DIY-Unternehmerin‹ ist der daraus generierbare Handel mit handwerklichem Wissen kein zentrales Anliegen, sondern ein Nebeneffekt. Während also bei der ›DIY-Unternehmerin‹ die (kommerzialiserte) Weitergabe von Wissen oder Objekten im Vordergrund steht, ist bei der ›passionierten Hobby-Handarbeiter*in‹ stärker der eigene Wissenserwerb fokussiert. Auch bei der Verwendung von Affektsementiken fallen Unterschiede zur ›DIY-Unternehmerin‹ auf: Bei der Subjektposition der ›passionierten Hobby-Handarbeiter*in‹ werden zwar ebenfalls Liebessementiken verwendet, die Priorisierung von Handarbeiten als Lebensinhalt wird jedoch relativiert. Stattdessen werden beispielsweise soziale und familiäre Beziehungen, Erwerbsarbeit oder Religiosität als wichtigere oder ebenbürtige Sinnstiftungsbezüge angegeben.

Dennoch sieht auch die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ das eigenständige Entwerfen und Fertigen von komplizierten Handarbeitsobjekten als kreative Kernbeschäftigung an: ›einfachere‹ Objekte werden als »hirnloses Zeug« abgewertet und zur Nebentätigkeit degradiert (Strickblog 1, »Ich lebe noch«, 06.06.2007). Das Sichtbarmachen des Handarbeitswissens in Form von Anleitungen oder Fotos von anspruchsvollen Objekten konstituiert die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ erst als diskursberechtigtes, ›kreatives Subjekt‹. Selbst wenn keine kommerzielle Nutzung angestrebt wird, fungiert die externe Aufmerksamkeit in Form von Kommentaren, ›Lob‹ und Belegen für die Weiternutzung des Wissens als Subjektressource.

Insgesamt erfolgt die Kompetenzdarstellung der ›Hobby-Handarbeiter*in‹ jedoch im Gestus der Bescheidenheit. Das im Modus des Präsentierens angelegte Konkurrenzverhältnis zu anderen bloggenden Hobby-Handarbeiter*innen darf nicht als solches sichtbar werden. So wird auf eine qualitativ hochwertige und zugleich nutzer*innenfreundliche Bildpräsentation Wert gelegt, jedoch immer be-

tont, nur wegen des Austauschs und nicht aus Angeberei zu bloggen. Die eigene Kompetenz und Sorgfalt werden als hinderlicher »scheiß perfektionismus« abgewertet (Strick-Mann, »weil ich es gerade sehe«, 17.02.2004). Häufig wird auch von Fehlschlägen berichtet, von Widerwillen oder »akuter Strickunlust« (Wollschaf 39/2014) – allerdings oft erst dann, wenn diese überwunden wurden. Daraus lässt sich zweierlei ableiten: Die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ präsentiert sich erstens als Lernende, ihr Wissenserwerb ist nicht abgeschlossen. Zweitens bemühen sich die Subjekte zwar darum, ihr »Hobby« von jeglichem Zwang reinzuhalten, etwa indem sie betonen, nur dann zu handarbeiten, wenn sie ›Lust‹ dazu verspüren: »Stricken ist mein (liebstes) Hobby, da versuche ich nicht, irgendwas zu erzwingen« (Fadenkram, »Die verstrickte Dienstagsfrage 39/2014«, 30.09.2014). Die Autonomie der ›Hobby-Handarbeiter*in‹ liegt also darin, nicht handwerklich tätig zu sein, wenn dies nicht im Modus der mühelosen, lustvollen Mußetätigkeit geschehen kann, sondern als ›Arbeit‹ erscheint.

Jedoch scheitert diese Ausrichtung am Ideal der mühelosen Schöpfung. Dies zeigt sich nicht nur an der Dominanz der Produktivitätsmaxime, sondern auch, wenn das ›Hobby‹ – wie in den allermeisten Fällen – als Care-Arbeit genutzt wird und Handarbeitsobjekte für andere gefertigt werden. Dies unterscheidet das ›weibliche‹ DIY vom ›männlichen‹, sind doch die Anleitungen im Männermagazin *Walden* und den Online-Tutorials nahezu ausschließlich für den Eigenbedarf der anfertigenden ›Männer‹ gedacht. In den Blogs der weiblich kodierten Subjekte werden dagegen Aufträge oder Geschenke als »große Motivationshilfe« bezeichnet, um Instanzen fehlender ›Lust‹ am Handarbeiten zu kompensieren (Knitting Shining, »Die verstrickte Dienstagsfrage 39/2014«, 30.09.2014). Dabei zeigt sich, dass hier die Erwartung der Wertschätzung auf das Gegenteil des Ideals der mühelosen Schöpfung verweist, nämlich auf die Würdigung als mühevolle, zeitaufwendige ›Arbeit‹. Bleibt diese aus, kann auch die beim Handarbeiten empfundene ›Lust‹ die empfundene Kränkung nicht ausgleichen.

Weitere Unvereinbarkeiten werden bei der Thematisierung von Autonomie sichtbar. So wird die Subjektposition der ›passionierten Hobby-Handarbeiter*in‹ innerhalb der Diskursgemeinschaft (oder Teilgemeinschaft, wie etwa der queerfeministischen DIY-Szene) verortet. Allerdings erfolgt dies im Spannungsfeld zwischen Anpassung und Autonomie. Auf der einen Seite wird durch die Teilnahme an Aktionen und dem Fertigen von ›angesagten‹ Objekten belegt, dass sie den Diskurs kennt und zu ihm beitragen kann. Dazu zählt auch das gemeinsame Austauschen über die Passion und die Normalisierung des Exot*innenstatus innerhalb der In-Group, etwa durch gemeinsame Sprache, Ausdrücke und das Abgleichen ähnlicher Verhaltensweisen. Auf der anderen Seite wird ihre Eigenständigkeit unter Beweis gestellt, indem sie die Unabhängigkeit von ›Moden‹ erklärt und ihren eigenen Geschmack als ausschlaggebendes Kriterium nennt. Jedoch wird auch dieses Kriterium aufgeweicht, wenn es um die Wünsche oder Aufträge

von Angehörigen geht. Ambivalenzen erzeugt außerdem, dass die ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ differenzierte Anforderungen an Handarbeitsprojekte stellt, ihre ›Liebe‹ zur Handarbeit ist also stärker selektiv als die Pauschal-erklärungen der ›DIY-Unternehmerin‹: ›Projekte‹ sollen abwechslungsreich und fordernd, aber zugleich nicht zu kompliziert sein, sodass sie nicht die alleinige Konzentration des*der Handarbeitenden verlangen. Diese Kombination aus intellektueller Herausforderung und Entspannung verdeutlicht erneut die Ambivalenz des ›weiblichen‹ Handarbeitens: Es ist einzuordnen als Selbstbildung (oder gar Selbstoptimierung) mit Verweis auf disziplinierende Diskurse der Häuslichkeit und (Freizeit-)Pädagogik und rangiert gleichzeitig als ›Muße‹ und Divertissement im Sinne der Kreativitätsästhetik.

6.2.3. ›Künstler-Handwerker*innen‹

Die Subjektposition der erwerbsmäßig tätigen ›Künstler-Handwerker*innen‹ basiert auf einer affektbegründeten Neigung zum Handwerk, aber auch auf Formen des traditionalisierten Wissenserwerbs. Neben Subjekteigenschaften wie Geduld und Ausdauer, die auch dem ›alten, bodenständigen Handwerker‹ zugeschrieben werden, wird ›Künstler-Handwerker*innen‹ zusätzlich eine ästhetische Qualifikation zugesprochen, etwa »ein[] Sinn für Formgebung« (LL März/Apr. 2007, S. 29), »künstlerisches Gespür« (LL Jan/Feb 2007, S. 96) oder »Virtuosität« (FAS vom 22.05.2005, S. 66). Dass dieses Zusammenspiel aus Affekten und Wissen ›Künstler-Handwerker*innen‹ zu berechtigten Diskursteilnehmer*innen macht, wird autorisiert, indem sie als wissende und kompetente Subjekte dargestellt werden. Dies geschieht etwa durch den Verweis auf eine herausgehobene Stellung am Markt, beispielsweise wegen der guten oder außerordentlichen Nachfrage, der Rarität der Profession oder eines exklusiven, oft internationalen Kund*innenstamms, wegen Preisen und Auszeichnungen. Häufig wird eine ästhetische Wertung der gefertigten Objekte vorgenommen, sie werden als »stilecht« (LL Sept/Okt 2007, S. 91), »harmonisch« (FAZ vom 22.11.2009, S. V10) oder »wunderschön« (FAS vom 22.05.2005, S. 66) bezeichnet, womit die ästhetische Qualifikation der ›Künstler-Handwerker*innen‹ bestätigt wird. Jedoch existiert die Subjektposition in Reinform selten, ein ›alter, bodenständiger Handwerker‹ kann ebenso positive Affekte mit dem Handwerk verbinden und wegen seines erworbenen Wissens autorisiert werden. Der entscheidende Punkt ist, dass ›Künstler-Handwerker*innen‹ zugeschrieben wird, gestalterische Aspekte des Handwerks affektiv überzubetonen, sie also höher zu bewerten als andere Aspekte.

Indem Gefühl und ›Arbeit‹ als miteinander in Einklang zu bringende Komponenten angesehen werden, wird sowohl auf den Autonomietopos abgehoben als auch auf ›Arbeit‹ als vorrangig affektgeleitete Tätigkeit. So erklärt eine Korbflechte-

rin, die für das SWR-Porträt einen Korb mit Wölbung fertigt, die Übereinstimmung von Vorstellung, manueller Ausführung und Gefühlszustand zum Arbeitsideal:

Also mir ist das Liebste, dass ich wirklich direkt mit den Händen meine Ideen umsetzen kann. Und es wird so, wie ich will – hoffentlich – und auch wie ich drauf bin. Also, es gibt auch Tage, da brauch ich keinen ›schönen, schiefen‹ Korb anfangen, da weiß ich genau, der wird nicht ›schön schief‹. (HWK, Korb, SWR 2015, 38:40).

Die ›kreative Selbstverwirklichung‹ umfasst demnach also nicht nur die Vorstellungskraft, sondern auch den Gemütszustand des Subjekts. Verhalten sich diese Komponenten nicht kongruent zueinander, muss – unter Verweis auf die Autonomie der ›Künstler-Handwerker*innen‹ – der Korb auch nicht gefertigt werden. Stattdessen kann eine andere Tätigkeit ausgeführt werden. Dies entspricht der Option der ›Hobby-Handarbeiter*in‹, bei mangelnder ›Lust‹ nicht zu handarbeiten, obwohl diese Möglichkeit der Untätigkeit im erwerbsmäßigen Bereich nicht sagbar ist. Vielmehr werden der Abwechslungsreichtum und mögliche Ausweichtätigkeiten angesprochen.

Jedoch lässt sich insbesondere die Bezugnahme auf Autonomie, also die ungeteilte und selbstbestimmte Fertigungsweise nicht klar einem Deutungsmuster zuordnen. So wird in *Landlust* einem Kuckucksuhren-Hersteller nachgesagt, seinen »abwechslungsreichen und selbstbestimmten Arbeitstag« zu »lieb[en]« (LL Mai/Jun 2008, S. 85), was ein Verweis auf die Deutung als ›kreative Selbstverwirklichung‹ ist. Die autonome Gestaltung des Herstellungsprozesses wird allerdings ebenso als Traditionsbewahrung markiert, indem betont wird: »Heute gibt es kaum noch Uhrenbetriebe, bei denen das gesamte Schnitzwerk einer Uhr aus einer Hand stammt. Bei Familie Herr ist das aber noch so« (LL Mai/Jun 2008, S. 85). Gleiches gilt auch für die Verweise darauf, dass Handwerker*innen in der Lage seien, Werkzeuge zu fertigen oder Maschinen zu reparieren, und dabei ggf. auch Fachkenntnisse aus anderen Gewerken anwenden.

Welchen Stellenwert hat also die ›Kreativität‹ für ›Künstler-Handwerker*innen‹? Zwar werden die Möglichkeiten, mit den erworbenen Fertigkeiten eigene Vorstellungen zu realisieren oder Bestehendes ›neu‹ zusammenzufügen, als ›Selbstverwirklichung‹ aufgefasst. Es fällt jedoch auf, dass auch bei ›Innovationen‹ stets die Übertragungsleistung der als ›alt‹ markierten Technik gewürdigt wird. Es wird also auf, in welcher Weise auch immer, erworbenes Wissen als Grundvoraussetzung ›kreativer‹ Prozesse abgehoben. Im gesamten Diskurszeitraum taucht die Betonung des Schöpferischen besonders häufig bei denjenigen Berufen auf, die dem Kunsthandwerk zugeordnet werden: So wird Handwerker*innen, die figürliche Objekte herstellen, wie der Goldschmiedin, dem Stuckateur oder dem Gallionsfigurenschnitzer, regelhaft zugeschrieben, dass sie sich ›kreativ‹ ausdrücken. Aber auch beim Schuster oder Geigenbauer sind positive Bezugnahmen auf ›Kreativität‹ zu finden. Viele der in *Flow* porträtierten Handwerker*innen

haben eine Ausbildung an Hochschulen für (angewandte) Kunst absolviert. Insgesamt fällt auf, dass die affektive und identitätsprägende Bezugnahme auf das ›alte Handwerk‹ wesentlich seltener in Handwerksberufen auftaucht, in denen auch die ›Mühsal‹ der Tätigkeit betont wird. Ausnahmen und Mischformen sind für Berufe zu beobachten, deren körperliche Belastung erwähnt wird, denen aber auch eine ästhetische oder gestalterische Dimension zugeschrieben wird, wie etwa das Kunst- oder Freischmieden oder der Instrumentenbau. Ein gutes Beispiel dafür ist das Porträt eines Fassbinders (HWK, Fass, SWR 2015). Die körperlichen Herausforderungen werden deutlich dargestellt, etwa durch lautes Atmen, angestrenzte Gesichtsausdrücke und Schilderungen (›der härteste Job‹, »k.o. abends«, 18:20-18:30). Gleichzeitig wird der Fassbinder als Kenner inszeniert, der die ästhetischen Qualitäten des Holzes durch genussvolles Riechen goutiert. In der Anfangs- und Schlusssequenz zeigt sich dann deutlich, dass es sich hier um eine Produktion der 2010er-Jahre handelt: Der Fassbinder bekundet, »schon viel Leidenschaft« (HWK, Fass, SWR 2015, 01:01) für seinen Beruf zu empfinden, und bezeichnet ihn am Ende sogar als »Hobby« (44:20).

Dagegen werden in der TV-Serie *DER LETZTE SEINES STANDES?* in den 1990er- und frühen 2000er-Jahren neben ›berufenen‹ Handwerker*innen auch solche porträtiert, die ihre ›Arbeit‹ als Belastung empfinden und sie gezwungenermaßen ausüben. So sagt beispielsweise ein Hutmacher: »Ich bin der älteste ... Sohn und studieren hat mich nicht gefreut und da hab' ich halt das angefangen ... nicht aus Freude, weil das ist ja ... ein, eine grobe Arbeit, und schwierig zu lernen [...] aber gern hab' ich die Arbeit wirklich nicht gemacht« (DLsS, Hutmacher, BR 1999, 01:27-02:03). Dass der Hutmacher sich so deutlich und im Verlauf auch mit drastischen Schilderungen über die existenzbedrohenden Lebensbedingungen seiner Familie vom Ideal der ›Liebe zur Arbeit‹ distanziert, belegt jedoch, dass dieses Ideal den Status einer Diskurskonvention hat: Man erwartet von ›alten Handwerker*innen‹, dass sie ihre ›Arbeit‹ lieben oder zumindest gern ausüben. Dennoch ist die Negation der ›Liebe zur Arbeit‹ oder der Selbstverwirklichung noch sagbar und durch die Betonung von Entbehrung und Leid in der ›Arbeit‹ legitimiert.

Die Annahme, dass ›Künstler-Handwerker*innen‹ aus ›Leidenschaft‹ und ›Spaß‹ tätig seien, ist Mitte der 2010er-Jahre derart konventionalisiert, dass sie reflexhaft zur Positionierung der Subjekte bereitgestellt und genutzt wird. Auch die in einem Porträt der *Flow* gestellte Interviewfrage »Was liebst du an deiner Arbeit?« (Flow 23/2017, S. 30) an eine Schuhmacherin belegt, dass die ›Liebe zur Arbeit‹ eine etablierte Norm für handwerkliche Berufe ist. Zwar sind auch gegenläufige Positionen sichtbar, die auf den ›alten, bodenständigen Handwerker‹ verweisen, beispielsweise hat der genussvoll am Holz riechende Fassbinder in der TV-Dokumentation den Beruf nicht aus freien Stücken ergriffen und nutzt traditionelle Fertigungsweisen und regionale Materialien; die Positionierung als ›Künstler-Handwerker‹ bietet jedoch die ausschlaggebende Begründung dafür,

dass das Subjekt diesen Beruf ausübt und dass dieser Beruf auch für andere attraktiv sei.

6.3. ›Weibliche‹ Kreativität und ›männliche‹ Autonomie

Mit Blick auf die Geschlechterverhältnisse der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ fällt auf, dass dieses Deutungsmuster weitaus häufiger von weiblich gegenderten Subjekten verwendet wird. Es tritt am häufigsten in der Zeitschrift *Flow* und in Handarbeitsblogs auf, die sich überwiegend an eine weiblich kodierte Zielgruppe richten und in denen mehrheitlich ›Frauen‹ porträtiert werden. Handarbeitspraktiken, die zur Produktion von ›Weiblichkeit‹ genutzt werden, sind überaus oft als ›kreative‹ Praktiken deklariert. Welche Funktionen erfüllt diese Verknüpfung von ›Weiblichkeit‹ und Kreativität? Geht damit eine Aufwertung oder Abwertung einher? Und wie positionieren sich (queer-)feministische Handarbeiter*innen im Kreativitätsdiskurs?

Die webbasierte ›Renaissance‹ des Handarbeitens und DIY in den 2000er-Jahren wird von einer feministischen Debatte begleitet und teilweise hervorgebracht. Künstlerinnen, die mit textilen Handarbeitstechniken politische Botschaften verbinden und sie als feministische Kunst markieren, werden bereits in den 1970er-Jahren kritisch rezipiert: Im Sinne des Differenzfeminismus werten sie das ›weibliche‹ Handarbeiten zwar auf und konzipieren die häusliche Sphäre als ›Kreativraum‹ (vgl. Emery 2019, S. 103), affirmieren jedoch damit verbundene klisierte Rollenzuschreibungen (vgl. Kuni 2008, S. 172f.). In ähnlicher Weise funktioniert das Abwehrverhalten einiger Feministinnen der zweiten Welle, die das Handarbeiten wie sämtliche ›häusliche‹ Tätigkeiten ablehnen und damit erneut abwerten: Auch sie reproduzieren die Verbindung von ›Weiblichkeit‹, Häuslichkeit und Handarbeiten (vgl. Langreiter 2017, S. 335). Vor diesem Hintergrund wird über die ›Renaissance‹ des Handarbeitens in den 2000er-Jahren erneut die Frage gestellt, ob es »(anti-)feministisch« sei (Langreiter 2017). Nikola Langreiter kommt in ihrer Analyse zu dem Schluss, dass die erneute Rekodierung des Handarbeitens in der Auseinandersetzung der dritten Welle des Feminismus die stereotype Deutung nicht überwinden könne: »Ungeachtet der Versuche, das zeitgenössische ›weibliche‹ Handarbeiten als ›neu‹ zu definieren, bleiben familiäre, ästhetische, kulturelle und politische Verbindungen und Bedeutungen bestehen. Seine Geschichte wird das Handarbeiten ohnehin nicht los« (Langreiter 2017, S. 345).

Im untersuchten Sample ist die Deutung von Handarbeiten als feministisch marginalisiert: Die Mehrheit der Handarbeitsblogger*innen betreibt das Handarbeiten weder als feministische noch als anderweitig dezidiert politische (z.B. konsumkritische) Praxis. Dennoch werden über die Diskursivierung von Handarbeiten und Handwerken als ›kreativer Selbstverwirklichung‹ Geschlechterrollen kon-

struiert. Prinzipiell bedeutet das Bloggen über Handarbeitsobjekte und ihre Fertigungsprozesse das Sichtbarmachen ansonsten weitgehend verborgener Tätigkeiten, obgleich damit verbunden ist, andere Hausarbeiten zu verbergen, etwa wenn ein aufgeräumter und gereinigter Wohnbereich als Kulisse fungiert (vgl. Luckman 2015, S. 98).

Stereotyp ›weibliche‹ Rollenklischees wie Gemeinschaftsorientierung, Fürsorglichkeit und Fleiß sind in der Diskursivierung in den Handarbeitsblogs und Lifestylezeitschriften dominant. Damit verweist auch die ›Wiederentdeckung‹ des Handarbeitens in den 2000er-Jahren mehr auf ›alte‹ denn auf ›neue Häuslichkeit‹. Letztere bezeichnet (meist kritisch) die Aufwertung der häuslichen Sphäre als Gestaltungsfläche. So deklariert prominent die US-amerikanische Handarbeitsbloggerin Jean Railla (2004) ihre Abkehr von Erwerbsarbeit zugunsten einer ›kreativen‹ Haushaltsführung in DIY-Ästhetik als ›feministisch‹. Eine solche Konzeption der ›Wiederentdeckung‹ ist im Diskurs der deutschen Handarbeitsblogger*innen nicht anzutreffen. Viele der Handarbeitsblogger*innen der ersten Stunde leben in einem traditionellen, heteronormativen Familienkontext mit eigenen Kindern und einem Ehemann als Allein- oder Hauptverdiener, der über die finanziellen Ressourcen der Handarbeiterin verfügt, weshalb beispielsweise Wollkäufe vor ihm ›verheimlicht werden‹ müssen (Wollschaf, »Die verstrickte Dienstagsfrage 18/2008«, 29.04.2008). Dennoch lassen sich die ›weiblichen‹ Subjekte einer ›neuen Häuslichkeit‹ zuordnen, insofern ihr Handarbeiten nicht als auferlegter Zwang, sondern als eine selbstgewählte Entscheidung dargestellt wird, zumal angegeben wird, darüber eine individuelle Entfaltung zu realisieren. Diese Aufwertung der häuslichen Sphäre wird hauptsächlich über die Bezugsgröße des ›Kreativen‹ hergestellt. In der Gemeinschaft der Handarbeitsblogger*innen erfahren die Subjekte idealerweise gegenseitige Anerkennung und können sich als ›Kreativsubjekte‹ in einem der kreativen Erwerbsarbeit nachempfundenen Bestätigungsmodus ihrer selbst vergewissern.

Die steigende mediale Aufmerksamkeit für das Thema auch außerhalb der Diskursgemeinschaft der Blogger*innen und die potenzielle Chance darauf, mit dem Handarbeiten und/oder Bloggen Geld zu verdienen, legitimieren zusätzlich die Positionierung als Hausfrau und ›passionierte Hobby-Handarbeiter*in‹ und beinhalten die Aufstiegsmöglichkeit zur ›DIY-Unternehmerin‹. Damit wird eine Positionierung jenseits der bis dahin etablierten Felder von mühseliger Erwerbsarbeit und altruistischer Care-Arbeit bereitgestellt. In der Position der ›DIY-Unternehmerin‹ werden diese Felder vereint und positiv gewendet: Die ›kreative Selbstverwirklichung‹ fungiert demnach als Gemeinschaftsdienst an der Peergroup der Handarbeiter*innen, und, so wird suggeriert, erfolgt nebenbei und ist von Notionen der ›Mühsal‹ befreit. Darüber hinaus erzielt sie ein ökonomisches Einkommen.

An diesem Punkt kreuzen sich neoliberale Diskurse und feministische bzw. kapitalismuskritische Kritik an der ›neuen Häuslichkeit‹. Die Kommerzialisierung

des ›weiblichen‹ Handarbeitens entspricht der Forderung, aus allem eine Wertschöpfung zu machen. So ließe sich argumentieren, dass die ›neue Häuslichkeit‹ die konsequente Fortführung der neoliberalen Forderung nach Selbstverantwortung bei gleichzeitigem Abbau von Sozialstrukturen ist (vgl. Eismann und Zobl 2011, S. 192; Luckman 2015, S. 107-109). Umgekehrt ist die Ökonomisierung von Reproduktionsarbeit, also die Bezahlung von Hausarbeit, keine neoliberale Forderung, sondern eine Forderung der ersten Frauenbewegung, die von der zweiten Frauenbewegung aufgegriffen wurde (vgl. Bock und Duden 1977, S. 185f.). Care-Arbeit durch Ökonomisierung aufzuwerten, würde Liebes- und Sozialbeziehungen nach dem partnerschaftlichen Code äquivalent konstruieren (vgl. Koppetsch 1998, S. 112f.).

Jedoch betonen einige Handarbeits-Blogger*innen, dass die hergestellten Objekte nicht verkauft werden. Diese Verweigerung des Äquivalenzprinzips verweist auf das Konzept der Liebesarbeit, also der Herstellung von Liebesgaben, die nicht gleichwertig vergolten werden (können), sondern vielmehr durch das erzeugte Ungleichgewicht die Bindung der Partner*innen festigen (vgl. Koppetsch 1998, S. 112f.; Hirschauer 2008, S. 27). Insofern sind die Objekte, wenn sie als Investitionen in die sozialen Beziehungen der Subjekte ›unverkäuflich bleiben‹, tatsächlich der Sphäre der Reproduktions- und Care-Arbeit zuzurechnen, die in diesem Fall die ›selbstgewählte‹ Bühne für die ›kreative Selbstverwirklichung‹ darstellt. In der Konstruktion der unverkäuflichen Liebesgabe des handwerklich gefertigten Objekts ist aber dessen Ökonomisierung durchaus möglich und sagbar: Die Liebesgabe kann mit dem Verkaufsargument der Unverkäuflichkeit (›mit Liebe gemacht‹) umkodiert werden zur besonders wertvollen Ware, deren Warencharakter so verdeckt wird.

Zugleich wird vor der Inszenierungskulisse der Häuslichkeit die ganze Familie als Werbeträgerin genutzt. Reproduktionsarbeit wird hier als neoliberale Wertschöpfung und kreativer Ausgleich, also ›mußevolle Nicht-Arbeit‹ geadelt. Dabei wird die ›kreative Selbstverwirklichung‹ auch innerhalb einer traditionalistischen Familienstruktur ermöglicht. Allerdings zeigt sich, dass mit wachsendem Erfolg die familiäre Sphäre zumindest räumlich verlassen wird, indem für die Handarbeitstätigkeiten ein eigenes ›Atelier‹ eingerichtet wird. Insgesamt hat es den Anschein, dass in der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ im Rahmen der ›neuen Häuslichkeit‹ weniger der ›geniale Künstler‹, sondern sein prekäres Pendant, die ›Designerin‹, sichtbar wird. Mir ihr werden ein kontingenter Lebensentwurf, eine problematisierte Entgrenzung von ›Arbeit‹ und ›Freizeit‹ sowie die Projekthaftigkeit der Erwerbsarbeit verknüpft. Weil dies als ihre eigene, ›emanzipierte‹ Wahl gelte, habe sie sich damit um jede Möglichkeit der Kritik gebracht, wie Angela McRobbie argumentiert:

For the young woman fashion designer working eighteen-hour days and doing her own sewing to complete an order, ›loving‹ her work but self-exploiting, she

only has herself to blame if things go wrong. After all, she opted for this kind of unstable career choice. [...] Self-blame where social structures are increasingly illegible or opaque serves the interests of the new capitalism well, ensuring the absence of social critique. (McRobbie 2016, S. 23)

Dass insbesondere ›weibliche‹ Kreativität zugleich als produktiv und nützlich konstruiert wird, ist zudem ein impliziter Verweis darauf, dass ›Frauen‹ sich nicht nur als sorgende und nützliche Subjekte legitimieren müssen, sondern auch als effizient, da ihnen – vor allem im Kontext der Erwerbsarbeit – eine geringere Leistungsfähigkeit unterstellt wird (vgl. Schößler 2017, S. 23).

Auch für das Überwinden der Geschlechterbinarität wird das stereotyp ›Weibliche‹ am Handarbeiten als Vehikel genutzt. Im »Queeren Strickblog« fungiert das Handarbeiten als Ausdrucksform einer transgeschlechtlichen und zugleich politischen Identität. So nimmt die Blogger*in beispielsweise eine Handspindel mit in einen Demonstrationszug anlässlich des Transgenialen Christopher Street Days (vgl. Queerer Strickblog, »tCSD«, 23.06.2013) und organisiert einen queer-feministischen Stricktreff. Jedoch zeigt gerade die Diskursgemeinschaft der Feminist*innen die Grenzen für die Möglichkeiten auf, über Handarbeiten queere Weiblichkeit herzustellen. Dass die Handarbeits- und Crafting-Szene trotz ihrer Aura der (Links-)Alternativität für LGBT*-Personen zunächst keinen Platz bietet, erlebt die Blogger*in bei dem Versuch, den Stricktreff in den Gruppenkategorien der US-amerikanischen Plattform Ravelry einzutragen:

Ich wollte also grade die Gruppe [...] kategorisieren und war etwas überrascht, dann angenervt, weil es keinerlei queer oder lgbt* Kategorien gibt (Feminismus ebenfalls nicht). Den ganzen Familien-, Schwangerschafts-, Heirats- und being-straight kram gibt es _selbst_verständlich. (Queerer Strickblog, »ravelry: heteronormative gruppen kategorien«, 05.04.2013)

Erst auf den Hinweis der Blogger*in hin stellt die Plattform eine LGBT*-Kategorie ein, die unter der Oberkategorie »Life« verlinkt wird – und nicht unter der als diskreditierend empfundenen Rubrik »Hobbies«. Ausgerechnet in der eigenen »queer-feministischen Craftingbubble« wird die Blogger*in später mit transphoben Äußerungen konfrontiert (Queerer Strickblog, »Faserverzückter Jahresrückblick«, 31.12.2017).

Insofern liegt in der Herstellung von Geschlechterrollen und dem Sichtbarmachen ihrer Nicht-Binarität über das Vehikel des Handarbeitens auch eine Gefahr. Während es bereits Cis-Frauen in den 2000er-Jahren Überwindung kostet,⁵ in der

5 Parkers kurze Zusammenschau von ihr geführter Interviews zeigt, dass in den 1980er-Jahren öffentliches Handarbeiten die professionelle Identität erwerbstätiger, intellektueller Frauen ebenfalls gefährdet, vgl. Parker 2010, S. 213f.

Öffentlichkeit zu handarbeiten, bedeutet es für einen schwulen Mann oder eine Trans*person ein Risiko für die körperliche Unversehrtheit. So berichtet die Blogger*in vom »Queeren Strickblog« von diskriminierenden und beleidigenden Äußerungen von Fußballfans, denen die Person auf einem Ausflug zu einem »Wollefest« ausgesetzt ist (Queerer Strickblog, »Kurz vor Schluss«, 31.05.2013). Der (schwule) »Strick-Mann« traut sich nach einiger Überwindung, auf dem Einwohnermeldeamt zu stricken, jedoch nicht in »der u-bahn« (Strick-Mann, »mut?«, 01.06.2004). Daran lässt sich ablesen, dass dem ›Weiblichen‹ Stigmata anhaften und es für (queere) ›Männer‹ und Trans*personen nicht ohne weiteres möglich ist, sich positiv auf als ›weiblich‹ gelesene Praktiken zu beziehen (vgl. auch Parker 2010, S. 2). Viel wahrscheinlicher ist offenbar, dass sie selbst durch ihre öffentliche Positionierung zum Handarbeiten herabgewürdigt oder sogar bedroht werden: Die im Handarbeiten hergestellte ›Weiblichkeit‹ bedeutet eine Abkehr von der hegemonialen Männlichkeit, die geahndet werden muss, um weiter stereotyp ›männlich‹ agieren zu können. In diesen Fällen stellen die häusliche Sphäre und das heimische Handarbeiten einen Rückzugsort der Sicherheit dar. Dass die Person diesen Rückzug vom entpolitisierten ›Cocooning‹ abgrenzt, das der ›neuen Häuslichkeit‹ vorgeworfen wird, demonstriert die Blogger*in vom »Queeren Strickblog« durch die Wortwahl: Die Person betreibe »cocoonen vor [den ganzen Drecksverhältnissen]«, womit sowohl auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge anspielt wird, die ihre Selbstbestimmtheit als Trans*person einschränken, zugleich aber auch auf Belastungen in der Erwerbsarbeit. Die ›Selbstverwirklichung‹ des Subjekts und seine geschlechtliche Transgression sind folglich innerhalb der Grenzen des häuslichen Bereichs möglich, außerhalb dessen jedoch immer wieder mit Gefahren und Widersprüchen belegt.

Männlich kodierte Subjekte zielen seltener auf die Komponente der ›Kreativität‹ im Deutungsmuster ab. Auch wenn das ›Künstlergenie‹ ›männlich‹ diskursiviert ist, birgt ›der Künstler‹ möglicherweise eine stärkere sexuelle Ambivalenz als ›der Handwerker‹. Männlich gelesene Subjekte rekurren folglich umso stärker auf die im ›Handwerk(en)‹ herstellbare Autonomie und Verwirklichung der Individualität. Autonomie und Individualität sind als stereotyp ›männlich‹ gedachte Konzepte anzusehen (vgl. Collier 2016, S. 194). Auch wird im Handwerk(en)sdiskurs ›männlichen‹ Subjekten eher zugeschrieben, auf die Unabhängigkeit von Vorgesetzten oder gar dem gesamten Wirtschaftssystem abzielen. So wiederholt etwa der Schmied in der Serie HANDWERKSKUNST! seinen Rat an die eigenen Söhne, die er im Familienbetrieb ausbildet:

Ich hab ihnen erklärt, selbst wenn das Geld entwertet wird und wenn, ähm, Bäcker und so weiter ... feststellen, dass ihre Zettel, auf denen Zahlen stehen, nix wert ist [sic!] ... Ihr habt immer eure Hände, das ist euer Geld, mit den Händen könnt ihr was erschaffen. Du kannst für jeden Nagel, den du in die Wand schlägst, min-

destens eine Kartoffel verlangen. Da kannst du davon leben. (HWK, Schmieden, 44:11-44:35)

Der Aspekt des ›Schöpferischen‹ erhält hier die Bedeutung, ›reale‹ Werte zu generieren, die dem ›unwirklichen‹ und ›falschen‹ Geldsystem gegenübergestellt werden und die auch in einer Tauschwirtschaft das Überleben sichern würden. Jenseits solcher Krisenszenarien wird jedoch davon ausgegangen, dass ›Männer‹ auch ohne die handwerkliche Betätigung bereits über ein ausreichendes Maß an Autonomie verfügen, und diese im handwerklichen Selbermachen oder in der handwerklichen Berufsausübung lediglich wiederholen bzw. erneuern, nicht jedoch genuin erst herstellen müssen: Diejenigen ›männlichen‹ Subjekte, die der hegemonialen Männlichkeit zugeordnet werden können, verfügen bereits über das Wissen darüber, was sie herstellen wollen, passen ihre Arbeitsweise im Zweifelsfall ad hoc an und – darin liegt der signifikanteste Unterschied zu ›weiblichen‹ Subjekten – haben ein fixes Zeitbudget, über das sie verfügen, innerhalb dessen sie also nicht unterbrochen werden und sich auch nicht selbst ablenken lassen.⁶

Zudem werden Unabhängigkeit von Helfer*innen als Ziel von und eine selbstbestimmte Zeiteinteilung als gut vereinbar mit dem handwerklichen Selbermachen herausgestellt. So wird in einem Online-Tutorial die Verwendung einer manuell von einer Person betriebenen KRANSÄGE vor allem deshalb für sinnvoll erklärt, weil man so nicht auf die Hilfe anderer angewiesen sei (THRA, Kransäge, 10.05.2015, 05:50-06:17). Die große körperliche Anstrengung beim Durchsägen eines kompletten Baumstamms wird zudem »über den ganzen Tag verteilt« und bei zu zeitaufwendigen Abläufen wird selbstverständlich auf strombetriebene Werkzeuge zurückgegriffen (THRA, Kransäge, 10.05.2015, 00:12-01:52, 06:54-07:01).

Insbesondere die Kommentar-Funktion bei YouTube führt dazu, dass auf Fehler hingewiesen wird oder alternative Herangehensweisen empfohlen werden. Dabei wird von ›männlichen‹ YouTubern ein offensiver Umgang mit Fehlern praktiziert, die Suche nach Lösungen bildet bisweilen sogar den Handlungsstrang (vgl. THRA, Kransäge, 10.05.2015). Zugleich wird gefordert, beim handwerklichen Selbermachen die »Perfektion ab[zul]egen« und sich »von diesem Anspruch, den man

6 Dies entspricht der Erhebung von Anne Honer und Werner Unseld zum Heimwerken der 1980er-Jahre: Die Zeit, die aufs Heimwerken verwendet wird, steht zwar bei ›Heimwerker-Typen‹, die ideologisch motiviert heimwerken (also entweder aus Gründen der Selbstverwirklichung oder aus ästhetischer Überzeugung), für Wertigkeit, wird aber von niemandem genau angegeben. Insbesondere der Typus, der aus Gründen der Kostenersparnis heimwerkt, verdrängt und verbittet es sich, die Zeit zu messen, weil dann klar würde, dass die Ersparnis relativ ist, vgl. Honer und Unseld 1988, S. 223. Zeitknappheit scheint auch in den 1980er-Jahren erst ein Thema zu sein, wenn der ›männliche‹ Heimwerker festgestellt hat, dass er länger gebraucht hat als veranschlagt, vgl. Honer und Unseld 1988, S. 221.

normalerweise hat, auch etwas [zu] entfernen« (MHM, Erfolgreichste Videoreihe, 28.12.2020, 20:49–23:27). Sichtbare Makel werden als »Zeichen der Handarbeit« aufgewertet (MHM, AH1, 06.05.2020, 15:16–16:17). Bei *Walden* wird ebenfalls deutlich, dass Unzulänglichkeiten und Misserfolge nicht subjektiviert, sondern als Ressource für ein Gemeinschaftserlebnis genutzt oder ins Humorvolle gewendet werden. Die Selbstbestätigung ist bereits in der Strategie des Wissenserwerbs angelegt: So werden im Bereich des ›männlichen‹ handwerklichen Selbermachens die Ziele durch die Subjekte selbst definiert und vor allem deshalb erreicht, weil die Ansprüche nicht zu hoch sind: Statt um die kreative Erweiterung des Selbst im handwerklichen Lernprozess geht es um Bestätigung einer zuvor fixierten maskulinen Gruppenidentität. So überlegen die Redakteure der Zeitschrift im Selbsterfahrungsbericht zur Anfertigung eines Lederrucksacks:

Wie soll unser Do-it-yourself-Begleiter aussehen? Oder eher: Wie kann er aussehen? Schließlich soll er am Ende eines einzigen Tages fertig sein und darf keine Nähenkenntnisse abfordern, wie man sie frühestens nach einer dreijährigen Lehre bei Coco Chanel besitzt. Es muss auch für Flicken-auf-Hose-Typen machbar sein. Typen wie uns. (Walden 01/2017, S. 65).

Auch im Bereich des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹ sind Instanzen der Demut oder Bescheidenheit nur in Bezug auf das Wissen erfahrener Geschlechtsgegnossen, wie etwa des Lehrmeisters, zu sehen, die jedoch als Quelle des eigenen Wissenserwerbs ihre Kompetenz auf das Subjekt ausweiten können.

6.4. Handarbeit aus Liebe?

Die mit dem Deutungsmuster einhergehenden Subjektpositionen verdeutlichen die Wirkmächtigkeit von Diskurskonventionen. Die wachsende Zahl von Affektbekundungen, die mit erwerbsmäßigem ›alten Handwerk(en)‹ verknüpft werden, weist darauf hin, dass es für Subjekte kaum möglich ist, sich abseits oder gegenläufig zu positionieren, bzw. dass solche Positionierungen im massenmedialen Diskurs nicht ausgewählt und unterstützt werden. So ist die Konvention, die ›Arbeit‹ zu ›lieben‹, auch außerhalb des Handwerk(en)sdiskurses virulent. Die Zunahme dieser Position ab den 2000er- und insbesondere 2010er-Jahren legt nahe, sie als neoliberalen Effekt einzuordnen. Die Deklaration der ›Künstler-Handwerker*innen‹ und ›DIY-Unternehmerinnen‹ erfüllt dabei den Zweck, potenziellen Kund*innen nicht nur ein sorgfältig gearbeitetes Produkt, sondern auch ein ›gutes Gefühl‹ zu verkaufen.⁷ Die ›Liebe‹ zur Erwerbsarbeit negiert ihr Anderes: die Unfreiheit, Anstrengung und Zumutung, die mit ihr verknüpft werden. Dagegen suggeriert

7 Vgl. dazu mit Blick auf die Biografien in Etsy-Onlineshops Langreiter 2014, S. 46f.

die ›Liebe‹ zum Handwerk, dass diese ›Arbeit‹ nach ethischen Maßstäben ›gut‹ für den Produzenten ist, folglich vom Verbraucher als ›gut‹ zu bewerten und daher durch den Kauf zu unterstützen ist. Auch die ›Persönlichkeit‹ des Handwerkers oder der Handarbeiter*in wird im Verkaufsprozess zu einer ökonomischen Ressource, wie dieser Ratschlag zur erfolgreichen Gestaltung eines Online-Shops belegt: »Die Bilder sollten die Persönlichkeit der Produkte und des Verkäufers unterstreichen. Dadurch erhält der Shop einen Wiedererkennungswert, er wirkt authentisch und professionell« (Flow 21/2016, S. 121). Die Trias aus ›Persönlichkeit‹, ›Authentizität‹ und ›Professionalität‹ lässt sich als paradigmatischer Subjektentwurf für die Ökonomisierung der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ ansehen. Mit ihr können fehlende Qualifikationen ebenso ausgeglichen werden wie (noch) nicht erreichter ökonomischer Erfolg.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Angemessenheit der Entlohnung: Wenn die Handwerker*innen ihre Arbeit ›lieben‹, sie Ausdruck ihrer Persönlichkeit ist, müssen sie dafür überhaupt bezahlt werden?⁸ Im Bereich des handwerklichen Selbermachens wird die Debatte um die Entlohnung von Handarbeiten kontrovers geführt. Hier fungieren Affektbelege als Argument dafür, dass Handarbeiten als ›Hobby‹, das ›Spaß‹ macht, keine ›richtige‹ ›Arbeit‹ sei und dementsprechend auch nicht ›richtig‹ entlohnt werden müsse. In den Diskussionen auf Blogs zu dieser Frage sprechen sich die meisten Handarbeitsblogger*innen gegen eine Bezahlung aus, da hiermit eine Verpflichtung entstünde, die mit der Zwanglosigkeit und der ›Liebe‹ zum Hobby unvereinbar sei. Werden Bezahlmodelle ernsthaft diskutiert, herrscht Konsens darüber, dass die Handarbeit nicht angemessen entlohnt werden *kann* – weil sonst das Endprodukt zu teuer würde, also nicht konkurrenzfähig mit der industriellen Produktion oder der Handarbeit in Niedriglohnländern wäre. Beispielsweise werden die Stundenlöhne für Handstricken mit jenen für »Nachhilfe« »Massage« oder »Heilpraktikerstunden« verglichen: »für die Designarbeit [...] mind. 50-60 €/h, [...] für normales Stricken 20-30 €/h« (Strick-Mann, »dick, dicker«, Kommentar 1, 06.11.2005). Wegen der daraus resultierenden hohen Endpreise wird diese Berechnung jedoch als unrealistisch verworfen. Eine andere Bloggerin kommentiert diesen Berechnungsvorschlag:

ich finde, man kann das reine stricken (!) weder mit Nachhilfe noch mit Massage vergleichen. Bei diesen Tätigkeiten muss ich mich völlig darauf konzentrieren, kann nichts nebenher machen. Beim Stricken kann ich jedoch lesen, die Kinder belustigen, fernsehen etc. Von daher erscheint mir ein niedrigerer Stundenlohn bzw. ein entsprechender Stückpreis schon in Ordnung! (Strick-Mann, »dick, dicker«, Kommentar 2, 07.11.2005)

8 Diese Frage formuliert Fides Schopp in Bezug auf Künstler*innen, vgl. Schopp 2019, S. 80f.

Die ›kreativere‹ Tätigkeit des Entwerfens wird also als höherwertig angesehen als das Stricken selbst, das als ›Nebentätigkeit‹ nicht die volle Aufmerksamkeit verlange. Eine andere Handarbeits-Bloggerin beschreibt ihre Preisberechnung für den Verkauf eigener Produkte auf einem Handarbeitsmarkt als »Heinzelmännchenkalkulation«:

Eine alte Geschichte, das Grimm'sche Märchen von den Heinzelmännchen, brachte mich dazu. Die Heinzelmännchen schlichen sich in der Nacht in des Schusters Werkstatt und verrichteten seine Arbeit. Sie nähten ihm die Schuhe und »bald darauf trat auch schon ein Käufer ein, und weil ihm die Schuhe so gut gefielen, so bezahlte er mehr als gewöhnlich dafür, und der Schuster konnte von dem Geld Leder zu zwei Paar Schuhen erhandeln.« Das bedeutet für meine Preiskalkulation: doppelter Wollpreis, bei besonders hohem Aufwand mit Aufschlag. Selten mehr und niemals weniger. (Allerlei Strickerei, »der Herbstmarkt ist vorbei«, 29.09.2014)

Obwohl die Handarbeits-Bloggerin stolz darauf ist, auch »recht hoch ausgepreist[e]« Waren erfolgreich verkauft zu haben (Allerlei Strickerei, »der Herbstmarkt ist vorbei«, 29.09.2014), sie also eine angemessene Bezahlung für sich beansprucht, lässt sie die erbrachte Arbeitszeit gänzlich außer Acht und orientiert sich lediglich an den Materialkosten. Noch deutlicher belegt die Selbstkonzeption als ›Heinzelmännchen‹, dass sie ihr Handarbeiten im Verborgenen ausübt. Wie andere Reproduktionsarbeit gilt es damit als unsichtbar und wird – folgt man der feministischen Kritik an der Marx'schen Werttheorie – »als persönliche Dienstleistung außerhalb des Kapitals« angesiedelt (vgl. Dalla Costa 1973, S. 34, Herv.i.O.). Obwohl diese Konzeption nicht auf das teilerwerbsmäßige Handarbeiten und handarbeitsbezogene Selbstständigkeit zutrifft, sind die Widerstände gegenüber einer Erfassung der Arbeitszeiten und das Bestreben, die ›Liebe‹ zum Handarbeiten von der Verwertungslogik ›reinzuhalten‹, deutliche Belege dafür, dass auch im 21. Jahrhundert für (›weibliche‹) häusliche Produktivität andere Maßstäbe gelten als für (›männliche‹) außerhäusliche.

Mit der affektiven Aufwertung des Handarbeitens als ›geliebtes‹ Hobby und integrierbare Care-Arbeit wird schließlich seine ökonomische Abwertung begründbar. Die Autorin Emily Matchar sieht darin auch die Ursache für den Preisverfall handwerklicher Güter: Auf Plattformen wie Etsy konkurrierten »professional crafters« mit Hobby-Handwerker*innen, die mit dem Verkauf der Handarbeitsobjekte nicht ihren Lebensunterhalt finanzieren wollten und daher kaum mehr als die Materialkosten in Rechnung stellten (Matchar 2013, S. 91).⁹ Wer wirklich vom Vertrieb eigener handwerklicher Objekte leben wolle, riskiere, in »mini-sweatshops« zu arbeiten (Matchar 2013, S. 92).

9 Ausführlicher zu Kreativökonomie und Etsy vgl. Langreiter 2014, Luckman 2015 sowie Luckman und Andrew 2020.

Dennoch wird ›Kreativität‹ als Subjektressource auch ökonomisch verwertbar, wenn die Handarbeitsblogger*innen eigene Entwürfe erfolgreich verbreiten oder vermarkten können. Feldübergreifend ist die Wissensvermittlung in Form von Anleitungen ein Beleg für die Expertise von erwerbsmäßig und nichterwerbsmäßig tätigen Handarbeitsblogger*innen. Gleichzeitig verweisen Affektbekundungen (›Stolz‹), mit denen über die erfolgte Wissensvermittlung berichtet wird, auf Originalität und die Schöpfungsleistung des ›Künstlergenies‹ – paradoxerweise obwohl die Nachahmung Ziel und Effekt der Wissensvermittlung in Form von Anleitungen ist. Die auf ›Traditionalität‹ basierende, intergenerationelle Wissensvermittlung aus dem Bereich des ›alten Handwerks‹ ist also keine explizite Bezugsgröße für die ›kreativen Subjekte‹. Dennoch schützt die kommerzielle Wissensvermittlung in Form von Anleitungen handarbeitliches Wissen punktuell, indem es nicht ›frei‹, sondern gegen Bezahlung zur Verfügung gestellt wird. Dies ist bemerkenswert, da in der Geschichte des ›weiblichen‹ Handarbeitens entwerfende Tätigkeiten ›Männern‹ vorbehalten waren (vgl. Parker 2010, S. 34).

Außerhalb von Online-Marktplätzen wird die Frage nach der angemessenen Bezahlung des ›alten Handwerk(en)s‹ auf ähnliche Weise diskutiert, jedoch mit anderen Ergebnissen. Im Bereich des erwerbsmäßigen, ›alten Handwerks‹ plausibilisiert die ›Liebe‹ zur Arbeit längere Arbeitszeiten, die wiederum den höheren Endpreis im Vergleich zum Industrieprodukt und zur Herstellung in Niedriglohnländern begründen. Während im Handarbeitsdiskurs der Strickblogger*innen die Problemlage subjektiviert wird und sich der Auftragsstricker mit einer »pauschale[n] ›aufwandsentschädigung« und neuen Stricknadeln begnügt (Strick-Mann, »dick, dicker, am dicksten«, Kommentar 3, 08.11.2005), wird in Bezug auf das erwerbsmäßige ›alte Handwerk‹ die Forderung an die Konsument*innen gerichtet, die längere Arbeitszeit auch monetär zu würdigen. So wird die finale Sequenz der Übergabe eines handgefertigten Sakkos an den Kunden mit diesem Bekenntnis des jungen Schneidermeisters eingeleitet:

Mit dem Sakko ... hab ich in den letzten Wochen mehr Zeit verbracht wie mit meiner Frau. Von demher, ähm. Da geht ein Stück von mir quasi aus dem Haus raus. (lacht). Klar. Also. ... Das ist was, da hab ich viel Zeit reinvestiert, das ist. Ähm. Und dann ist da auch ein gewisser Stolz dabei, wenn das dann rausgeht und dem Kunden das gefällt und äh, getragen wird. Sicher. (HWK, Sakko, SWR 2016, 43:07-43:32)

Diese identitäre Bezugnahme auf das Handwerksobjekt (»mehr Zeit verbracht wie mit meiner Frau.«; »ein Stück von mir«) wird filmisch in der Inszenierung der Übergabe an den Kunden umgesetzt: In der folgenden Einstellung ist zu sehen, wie der Schneider das fertige Sakko auf einer Schneiderpuppe richtet, nah um es herum geht und mit der Hand befühlt, als es an der Tür klingelt. Das Sakko auf der Schneiderpuppe bleibt in der Totalen fokussiert, während zu hören ist, wie die Tür

geöffnet wird. Die nächste Einstellung zeigt den leeren Gang, an dessen Ende der Schneider mit dem Sakko erscheint und auf die Kamera zuläuft. Er hat den Blick nach unten auf das Sakko gerichtet, das er sich über den Arm legt. Die Kamera folgt ihm mit einem Schwenk in den Raum, in dem der Kunde zur Anprobe wartet.

Dargestellt wird die Übergabe eines geliebten Objekts. Die Wertigkeit, die in der identitären Bezugnahme des Schneiders durch die Filmsprache autorisiert und verstärkt wird, plausibilisiert den nächsten Voice-Over-Kommentar: »Dreitausendfünfhundert Euro kostet den Kunden das Sakko. Und mehr als zwei Wochen Arbeit stecken in diesem handgenähten Stück Handwerkskunst« (44:10-44:21). Während diese Gleichung von Arbeitszeit und (Geld-)Wert des hergestellten Objekts standardmäßig an dieser Stelle gegen Ende jeder Episode der TV-Dokumentation erfolgt, ist die Sequenz beispielhaft für die Legitimierung von ›kreativer Selbstverwirklichung‹ als hoch zu honorierende ›Arbeit‹. Wird handwerkliches Selbermachen, wie in den Selbsterfahrungsberichten der 2010er-Jahre, als Erlebnis oder Abenteuer konstruiert, bezahlen Hobby-Handwerker*innen professionelle Handwerker*innen für ihre Wissensvermittlung – und die »Leidenschaft« und »Liebe«, die sie durch diese ›Nicht-Arbeit‹ empfinden, wie beispielsweise die Männer, die an einem Schmiedelehrgang teilnehmen (LL Jan/Feb 2009, S. 121).

Die Zeit, die auf handwerkliche ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ verwendet wird, wird also nach unterschiedlichen Maßstäben bewertet. Gilt sie im Bereich des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹ als Beleg für die monetäre Wertigkeit, ist sie im Bereich des handwerklichen und handarbeitlichen Selbermachens eher ein Problem. Die ›Liebe‹ für die jeweilige Tätigkeit misst den gefertigten Objekten dagegen in beiden Bereichen einen hohen Wert zu, der nicht monetarisierbar ist, und gerade deshalb hohe Preise erzielen kann.

So unterschiedliche Diskurseffekte die verwendete Arbeitszeit für die beiden Bereiche im Hinblick auf Entlohnung auszumachen sind, so übereinstimmend sind sie, wenn man das zeitliche Engagement der Subjekte untersucht. Das ›Handwerk(en)‹ bis »in die morgenstunden« (Queerer Strick-Blog, »Spinning the wheel«, 01.04.2012) oder »bis nachts« (LL Sept/Okt 2008, S. 100) wird sowohl für Hobby als auch Beruf als Merkmal der ›Leidenschaft‹ für die jeweilige Praktik verwendet. Auch resultiert in beiden Bereichen die geschilderte persönlichkeitsstrukturierende Funktion von ›Handwerk(en)‹ in einer alltäglichen, lebenslangen Beschäftigung oder einer Betätigung bis ins hohe Alter hinein. So beschreibt der international erfolgreiche Strickbuchautor Arne Njordet das Handstricken als »Teil [seiner] Persönlichkeit«, das er »bis zum Tod« auszuüben anstrebe (Flow 07/2015, S. 43). Gleiches gilt für die zahlreichen ›alten‹ Handwerksmeister, die auch nach ihrem Ruhestand noch als werktätig beschrieben werden. In den seltensten Fällen wird hierfür eine Notwendigkeitsdimension skizziert, wie in der TV-Dokumentation über einen Fassbinder, der noch mit 85 Jahren für seinen Lebensunterhalt »von

morgens bis abends in der Werkstatt« arbeite, weil er aus ›Hass‹ auf Formulare nicht in die Rentenkasse eingezahlt habe (DLsS, Fassbinder, BR 1993, 01:15, 16:17-16:58).

In den 2000er- und 2010er-Jahren wird die tägliche Werkstätigkeit über das Rentenalter hinaus überwiegend als freiwillige Entscheidung aus »lebenslange[r] Passion« präsentiert, so wie im Fall des 84-jährigen Schreinermeisters, der von sich behauptet: »ich steh morgens mit Intarsien auf, ich geh abends mit Intarsien ins Bett« (HWK, Schachbrett, SWR 2019, 09:30, 00:20). Die lange Lebensarbeitszeit der erwerbsmäßigen ›alten‹ Handwerker wird, ähnlich wie bei den ›handarbeitssüchtigen‹ Strickblogger*innen mit dem Topos der Manie beschrieben, die ein ›Loskommen‹ oder ›Loslassen‹ nach Ruhestand und Geschäftsübergabe verhindere: »Wer einmal infiziert ist, der ist so lange dabei, wie es geht« (FAZ vom 02./03.08.2014, S. C2).

Das Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ erzeugt nicht nur die ökonomische Unbestimmtheit von ›Handwerk(en)‹ als geliebter und daher wertvoller Tätigkeit, die, je nach Kontext besonders hoch oder eben überhaupt nicht entlohnt werden darf; es fungiert auch als Chiffre, um die hohe Bedeutung und den großen Zeitaufwand der handwerklich tätigen Subjekte verständlich zu machen und zu legitimieren. Dabei wird im medialen Diskurs der Gegenwart auf Konzeptionen zurückgegriffen, die vor allem in ästhetischen Spezialdiskursen formuliert sind. Zentral sind auch die Betrachtungen zur Figur des ›Künstler-Handwerkers‹ in Sozialtheorien sowie in Studien zur Arbeiter*innengeschichte.

6.5. Genealogie: ›Beruf‹ und ›Berufung‹ in ›Kunst‹ und ›Handwerk‹

Dass handwerkliches Selbermachen, Handarbeiten, aber auch das erwerbsmäßige ›alte Handwerk‹ als Leidenschaften bezeichnet werden, die zugleich den ›kreativen‹ Selbstausdruck ermöglichen, legt nahe, dass in der medialen Diskursivierung der Gegenwart auf ästhetische Diskurse und darin vorgenommene Konzeptionen des ›Künstlergenies‹ zurückgegriffen wird. Diese Figur, die im Mediendiskurs der Gegenwart als vergleichsweise einheitliche Bezugsgröße fungiert, lässt sich im ästhetischen Spezialdiskurs lediglich als vielfach gebrochene und je historisch und räumlich spezifische Konstellation nachweisen. Die Diskursgeschichte der Genieästhetik ist schlicht zu umfangreich, um hier eine erschöpfende Analyse vornehmen zu können.¹⁰ Dennoch kann im Rückgriff auf einige Schlüsseltexte und Sekundärliteratur aufgezeigt werden, dass das Spannungsfeld zwischen dem Ideal des

10 Zur Diskursgeschichte des ›Genie‹ vgl. grundlegend Ortland 2001 sowie Löhr 2011; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersuchen etwa Huber 2000; Parr 2008 sowie Lehmann 2021 Zusammenhänge zwischen Genie und Autorschaft; einen Überblick über die musik-

›freien‹, ›kreativen‹ Schaffens und den Nützlichkeitskonzeptionen des ›Handwerks‹ einflussreich ist für die diskursive Hervorbringung des ›Künstlergenies‹ und des Deutungsmusters der ›kreativen Selbstverwirklichung‹.

Das Spannungsfeld lässt sich fassen als Dichotomie zwischen ›Beruf‹ und ›Berufung‹; insofern werden in der Figur des ›Künstlergenies‹ auch Professionalisierungsprozesse sichtbar (vgl. Parr 2008, S. 21). Wie Joachim Bark am Beispiel des »Wuppertaler Dichterkreises« zeigt, finanzieren sich bürgerliche Schriftsteller ihre Dichtkunst über einen ungeliebten (in diesem Falle kaufmännischen) ›Brotberuf‹ (1972, S. 150). Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts etabliert sich Autorschaft als sozial akzeptiertes Berufsbild, sodass sich der Kreis derer, die ›Beruf‹ und ›Berufung‹ deckungsgleich konzipieren können, vergrößert (vgl. Parr 2008, S. 21f.). Ähnlich lässt sich dies für andere Subsysteme des Kunstfeldes beschreiben, sodass der Anspruch bzw. die Forderung, einen Beruf ›gern‹ und ›leidenschaftlich‹ auszuüben, für viele Berufsgruppen in westlichen Industrienationen nahezu allgemeingültig ist.

Trotz der bis heute mit der ›freien Kunst‹ verbundenen Konnotationen von Armut, Prekarität und Leiden gelten die diskursiven Konfigurationen des ›Künstlergenies‹ und des Kreativitätsdispositivs als ausschlaggebend dafür, dass nicht nur Berufszweige institutionalisiert werden, sondern mit ihnen auch ein Sinnzusammenhang für diverse Freizeitpraktiken angeboten wird. Folglich ließe sich die Diskursivierung von ›altem Handwerk‹ und handwerklichem Selbermachen als explizit ›kreativ‹ und ›selbstverwirklichend‹ auch als Gegenwartsphänomen der Ausweitung des Kunstfeldes oder als *Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (Reckwitz 2014) verstehen. In ihrer Konzeption des »creativity dispositif« geht Angela McRobbie davon aus, dass die Talentökonomie insbesondere deshalb auf den postmodernen Künstler als Idealfigur rekurriert, weil dessen flexible und selbstständige Arbeitsweise neoliberalen Programmatiken und der Deregulierung von Arbeitsverhältnissen entspreche (vgl. McRobbie 2016, S. 70f.). Interessanterweise wird in den Mediendiskursen im 21. Jahrhundert mit ›dem Handwerk‹ ausgerechnet jener ›Beruf‹ als ›Berufung‹ konzipiert, der häufig als Gegenbild zur ›schönen‹ und ›freien Kunst‹ operiert.

Während ›das Handwerk‹ in der Genieästhetik tendenziell herabgestuft wird und häufig als Gegenpol zur ›Kunst‹ fungiert, wird es in entfremdungskritischen Schriften als positive Bezugsgröße verwendet und gegen ›die Industriearbeit‹ in Stellung gebracht. Diese Konzeption nimmt zwar ebenfalls Anleihen bei der Figur des ›Künstlergenies‹, argumentiert allerdings für eine stärker selbstbestimmte (Erwerbs-)Arbeit. Der ›Künstler-Handwerker‹, den etwa Karl Marx skizziert, arbeitet weitgehend autonom und ihm wird zugleich zugesprochen, die Arbeit als

wissenschaftliche Debatte liefern Knaus und Kogler 2013. Das Verhältnis von Kunst, Muße, Nicht-Arbeit und Arbeit in der Autonomieästhetik behandelt Schäfer 2013.

befriedigend zu empfinden.¹¹ Die Arbeitsaufgaben und Arbeitszeit selbst bestimmen zu können, wird auch im Mediendiskurs der Gegenwart positiv bewertet. Gleiches gilt für die Annahme, unabhängig von der industriellen Massenproduktion zu sein und damit – zumindest punktuell – politisch-ökonomische Autonomie herzustellen. Solche Autonomiepostulate vermuten im ›Künstler-Handwerker‹ eine politische Kraft und stilisieren ihn als Modellfigur für ein besseres Arbeiten und eine gerechtere Gesellschaft. Entsprechende Deutungen lassen sich in den Schriften der Arts-and-Crafts-Bewegung aus dem späten 19. Jahrhundert und in Richard Sennetts Buch *The Craftsman* (2009b) erkennen. Dass diese ›Mythen‹ ›den Handwerker‹ auf eine soziale Position fixieren, formuliert Jacques Rancière als Kritik der Entfremdungskritik. Seine Polemik gegen die antike Genieästhetik, die Marx'sche Klassentheorie und die Sozialgeschichtsschreibung greift wieder die Trennung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹, zwischen ›Berufung‹ und ›Beruf‹ auf.

6.5.1 ›Kunst‹ vs. ›Handwerk‹? Die Genieästhetik und das Kreativitätsdispositiv

Mit Blick auf die Diskursgeschichte der Ästhetik wirft die häufige Bezugnahme auf das Ideal des kreativen Schaffens im Kontext des ›Handwerk(en)s‹ zunächst einige Fragen auf. Schließlich wird ›die Kunst‹ (im »Kollektivsingular«, Kösser 2017, S. 70), wie sie in ihrer heutigen Bedeutung verstanden wird, als eigenständiges Feld in der Abgrenzung zur Wissenschaft, aber auch zum Handwerk konstruiert. Als zentrale Referenz für die so vorgenommene Autonomisierung der Kunst gilt Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1995 [1790]). Dort konzipiert Kant die Kunst als Stifterin von ›Freiheit‹. Ihren Herstellungsmodus setzt er als intuitiv, unbewusst, lustvoll und »angenehm« vom Handwerk ab, das er als prinzipiell mühselige ›Arbeit‹ und zweckgerichtetes Produzieren definiert (Kant 1995, S. 231). Allerdings räumt auch Kant sogleich ein, dass seine Leitdifferenz zwischen Arbeit und Spiel nicht für eine allgemeingültige Unterscheidung genüge, sondern Überschneidungen und Mischformen existierten, weshalb er das Handwerk auch als »Lohnkunst« bezeichnet und damit auf das Kunsthandwerk anspielt (Kant 1995, S. 231). Kant vermittelt die Abgrenzung der Kunst vom Handwerk und der Wissenschaft über seinen Beitrag zu der zu diesem Zeitpunkt bereits umfangreich geführten Debatte, was ein ›Genie‹ ausmache.

Das ›Künstlergenie‹ vereine, so Kant, auf sich die »angeborene Gemütsanlage« des Talents, das sein Schaffen als originell qualifiziert, also gerade nicht die »Ge-

11 In diesem Abschnitt werden ›der Künstler‹, ›der Künstler-Handwerker‹ und ›der Handwerker‹ bewusst eindeutig männlich gegendert, in Entsprechung zum untersuchten Diskurs, in dem bis heute die Annahme dominant ist, ›Künstlergenies‹ könnten ausschließlich männlich (und weiß) sein.

schicklichkeitsanlage«, die zum Wissenserwerb per Nachahmung befähigt (Kant 1995, S. 235f.). Auch das Nicht-Wissen über den Fertigungsprozess stellt Kant hier explizit als Merkmal heraus.

Daß es, wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen [...]. (Kant 1995, S. 236f.)

Künstlerisches Schaffen als zweckfreie und immersive Tätigkeit, als weder planvoll noch explizierbare Praxis zu beschreiben, die zudem außerhalb der Macht des Individuums steht, greift Vorstellungen auf, die in der Genieästhetik zu diesem Zeitpunkt bereits etabliert sind. Im Mediendiskurs der Gegenwart wird auf diese Komponenten der künstlerischen Schöpfung verkürzt zurückgegriffen, wenn etwa ausgesagt wird, dass die Herstellungsweise – aller Anleitungen zum Trotz – nicht erklärt werden könne, ›Fehler‹ während der Herstellung als Innovationsleistung beschrieben werden oder Subjekte die eigene Urheberschaft überrascht: »jedes [Werkstück] führt [...] zu einem verzückten Staunen ›Hab das wirklich ich gemacht?‹« (LL Mai/Jun 2014, S. 94).

Indem Kant das ›Künstlergenie‹ ausschließlich in der ›schönen Kunst‹, nicht aber in der Wissenschaft ansiedelt, folgt seine Schrift zwar zunächst der Spezialisierungsthese¹², wonach ›das Genie‹ lediglich in *einem* Bereich reüssieren könne. Jedoch beschränkt Kant die – durchaus auch politisch zu verstehende – Vorstellung eines von externen Zwängen befreiten, subjektiv geleiteten Schaffens auf die Sphäre der Kunst, um diesen zugleich potenziell willkürlichen Akt in der Wissenschaft auszuschließen, wie Eberhard Ortland zusammenfasst (vgl. 2001, S. 694). Damit verknüpft sind Fragen nach der Genese des Genies und seiner sozialen Aufgabe: Verfügt es über ein angeborenes oder extern zugeteiltes Talent oder können Wissen und Fertigkeiten durch *studium* erworben werden? Muss es Neues schaffen und etablierte Regeln überschreiten oder die Tradition wahren?

Diese Dichotomie zwischen Originalität und Nachahmung durchzieht nahezu die gesamte Diskursgeschichte der Genieästhetik. Die Abkehr vom Primat der Nachahmung zeichnet sich in der Renaissance ab, in der das Individuelle in künstlerischen Schöpfungsprozessen betont wird, wobei jedoch noch davon ausgegangen wird, dass »angeborene Eigenheiten und lebensgeschichtlich erworbene Fertigkeiten zusammenwirken« (Ortland 2001, S. 672). Dagegen wird in der ›Genieperiode‹, die den Kant'schen Überlegungen vorausgeht, Ende des 18. Jahrhunderts der Regelbruch als neue Regel etabliert und erworbenes Vorwissen als

12 Zur Frage der Spezialisierung des Genies im 17. Jahrhundert vgl. Ortland 2001, S. 676f.

hinderlich für den unverstellten Weltzugang des Genies identifiziert (vgl. Lehmann 2021, S. 10).¹³ Diese Aufteilung zwischen erworbenem Wissen und schicksalhaft belegter Eignung ist auch im heutigen Mediendiskurs erkennbar, wenn für das ›alte Handwerk‹ und das DIY-Unternehmertum je unterschiedliche Qualifizierungswege legitimiert werden. Auch an zahlreichen weiteren Kategorien, die im Geniediskurs verhandelt werden, lässt sich eine dichotome Abgrenzung zum Feld des Handwerks nachweisen, wobei zu den meisten Kategorien oft zeitgleich konkurrierende Annahmen bestehen.

Tabelle 3: Kunst vs. Handwerk in der Genieästhetik

	›Handwerk‹/›Kunsth Handwerk‹	›Kunst‹/›Genie‹
Herstellungsprozess	Nachahmung	Inspiration/Gott/Muse/Selbst
Wissenserwerb	erlernbar	angeboren
Funktion	Gebrauchswert/Zweck	ästhetischer Wert, Geschmack, Schönheit
Subjekteigenschaften	gesund, Ordnung bewahrend	manisch, krank, pathologisch, gefährdend
Zeitsemantiken	langsam, alt, althergebracht, restaurativ	plötzlich, neu, innovativ
sozialer Status	bodenständig, gesichert	prekär, exponiert
Professionalisierung	etablierter Beruf	zu etablierendes Berufsfeld
Wesen	körperlich	geistig

Dabei ist diese Kontrastierung zum ›Handwerk‹ weder konsistent noch konstant, auch ist sie allein nicht konstitutiv für die Etablierung ›der Kunst‹ als autonomes Feld. Vielmehr fungieren die hier unter ›Handwerk‹ subsumierten Kategorien ebenfalls als Modellierungen künstlerischen Schaffens. Trotzdem wird auf Abgrenzungen und Trennungen zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ immer wieder abgehoben, meist mit dem Verweis auf die Differenzierung zwischen *artes liberales* und *artes mechanicae*. Während erstere in der Antike wissenschaftliche Disziplinen und nicht ›die Künste‹ im modernen Verständnis bezeichnen, werden die *artes mechanicae* erst im Mittelalter stärker ausdifferenziert, sodass darunter nun auch explizit unterschiedliche Handwerkstechniken verstanden werden (vgl. Reudenbach 2011, S. 31f.). Dazu zählen »auch die handwerklichen Tätigkeiten, die man im heutigen Sinne als ›künstlerisch‹ bezeichnen könnte und die das Bauwesen oder die

13 Bei Goethe wird diese Einschätzung wieder relativiert, vgl. Bies 2017b, S. 198; Huber 2000, S. 222.

Bearbeitung von Stein, Holz und Metall betrafen« (Reudenbach 2011, S. 33). Dennoch gilt die Kant'sche Reaktualisierung der Trennung als einflussreich (vgl. Ortland 2001, S. 694) – auch wenn die hierarchische Abstufung zwischen ›geistigen‹ und ›praktischen‹ ›Künsten‹ ebenfalls bereits im Mittelalter vorgenommen wurde (vgl. Reudenbach 2011, S. 33).

Insgesamt lässt sich festhalten, dass im ästhetisch-künstlerischen Feld selbst diejenigen Tätigkeiten, denen eine stärkere Gebrauchsorientierung unterstellt wird und die zugleich als weniger ›kreativ‹ gelten, als ›Handwerk‹ apostrophiert werden. Dies zeigt beispielsweise Parr für das journalistische Schreiben und das Übersetzen, die dem ›intuitiven‹ Dichten nachgeordnet werden (vgl. Parr 2008, S. 72, 96, 99). Von der Warte derjenigen aus betrachtet, die das ›Genie‹ als künstlerischen Seinsmodus problematisieren, liegt in der Achtung der Tradition und dem erworbenen handwerklichen Können auch eine sozial anerkanntere, weil weniger ›monströse‹ und exzentrische Subjektkonstruktion (vgl. Schubert 1986, S. 19) sowie ein entsprechend stärker etabliertes Berufsfeld. Außerdem werden ›dem Handwerk‹ als Sujet der Literatur und dem ›Künstler-Handwerker‹ als Gegenbild zum Genie zumeist restaurative Funktionen zugesprochen (vgl. Schubert 1986, S. 211).¹⁴

Bei Friedrich Schiller (2009 [1795]) wird noch deutlicher erkennbar, dass im ästhetischen Diskurs auch gesellschaftspolitische Forderungen artikuliert werden. Schillers Auseinandersetzung mit Kant führt dessen Grundidee der zweckfreien Kunst insofern fort, als er sie als Ziel der »ästhetischen Bildung« funktionalisiert und so der deklarierten Zweckfreiheit eine gesellschaftliche und pädagogische Funktion zukommen lässt (vgl. Karstein und Zahner 2017, S. 9). Schiller übernimmt Kants hierarchische Unterscheidung in ›mechanische‹ und ›schöne Kunst‹, und wertet die genialische Erfindung höher als das erworbene Wissen. Insbesondere Schillers Problematisierung der Arbeitsteilung und Spezialisierung, die den Menschen »an ein einzelnes Bruchstück des Ganzen [fesselt]« und den »Genuß [...] von der Arbeit« trenne und so eine ganzheitliche, natürliche und freie Entfaltung des Subjekts verhindere (Schiller 2009, S. 25), weist über das Feld der Kunst hinaus. Diese Konzeption der Subjektwerdung gilt als ein Vorausgriff auf die spätere Marx'sche und marxistisch inspirierte Entfremdungskritik (vgl. Tändler 2016, S. 220), auch weil Schillers Argumentation anthropologisch verfährt und so die Genieästhetik universalisiert (vgl. Reckwitz 2014, S. 77–81).

Diese Universalisierung wird zudem als begriffliche Veränderung beschrieben: Im 20. Jahrhundert wird die Fokussierung auf ›das Genie‹ durch ›die Kreativität‹ abgelöst (vgl. Löhr 2011, S. 149). Kreativität gilt als erlernbar und anwendbar in »alle[n] Bereiche[n] menschlicher Tätigkeit« (Huber 2000, S. 225). Dass sie in Kontinuität zur Genieästhetik gesehen wird, zeigt die viel beachtete Studie von Andreas

14 Zu Brüchen in literarischen Handwerksdiskursen vgl. Bies 2017a.

Reckwitz (2014), der das Kreativitätsdispositiv in der Gegenwart genealogisch auf die ›Vorbereitungen‹ der Künstlerästhetik zurückführt. Reckwitz legt dar, wie die Einzigartigkeit des Genies im ›kreativen Subjekt‹ des 20. Jahrhunderts als allgemein zugänglicher Persönlichkeitsentwurf aufgehoben wird. Dabei bezieht seine Analyse die diskursive Formation des Neoliberalismus und das Entstehen der Kreativbranche mit ein: Im »ästhetischen Kapitalismus« müsse »befriedigende Arbeit ›kreative Arbeit‹ sein« (Reckwitz 2014, S. 142).

Insgesamt lässt sich die Unterscheidung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹, zwischen ›Berufung‹ und ›Beruf‹ in ästhetischen Diskursen weniger als konstante Dichotomie verstehen denn als Spannungsfeld. Auch in der medialen Diskursivierung in der Gegenwart sind Vermischungen häufig und die Übertragungsmöglichkeiten zahlreich; die Differenzierung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ ist weder für das eine noch das andere konstitutiv. ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ fungieren in den Fragmenten der Gegenwart nie als binäres Paar. So lässt sich insbesondere die Hinwendung zahlreicher bildender Künstler*innen zu handwerklichen Techniken in den 2000er-Jahren als Beleg dafür lesen, dass die scholastische Trennung zwischen Kunst und Handwerk in der Praxis obsolet geworden ist (vgl. Parker 2010, S. xii–xiii). Auch im Mediendiskurs werden Mischbezeichnungen verwendet; Handwerksmeister und DIY-Designer*innen werden als ›Künstler‹ eingeführt und in Bezug auf Handarbeiten wird bei anspruchsvollen Filetspitzen keine eindeutige Definition für möglich erachtet: »die grenze zwischen kitsch, kunst und handwerkskunst ist fließend. kunstgewerbe eben. oder kunsthandwerk?« (Strickmann, »kitsch?«, 15.01.2004).¹⁵ Dagegen belegen für den erwerbsmäßigen Bereich die zahlreichen Instanzen, in denen ›die Natur‹ als ›Inspirationsquelle‹ motiviert wird, dass hier weniger die genialische Erfindung als vielmehr die (kunst-)handwerkliche *imitatio* als Ideal bemüht wird.

Im Mediendiskurs lässt sich also nicht genau definieren, was Kunst, Gebrauchskunst, angewandte Kunst, Kunsthandwerk, Design oder HANDWERKS-KUNST (wie der SWR seine TV-Dokumentation benennt) ist. Jörg Martin Schäfer bemerkt, dass Kunst und Handwerk in Abgrenzung zu einem dritten Anderen – der Industrie – zusammengefasst werden (vgl. Schäfer 2013, S. 607). Mit dieser Bezugnahme auf das Dritte der Industrie oder Digitalisierung sind auch die gegenwärtigen Vermischungen plausibel. Daher lassen sich die Figur des ›Künstler-Handwerkers‹ und ihre Derivate relativ konstant als Gegenmodelle zu jeweils dominanten Formen von Erwerbsarbeit beobachten: Darin zusammengelegt ist die Figur des ›Künstlergenies‹, das aus sich heraus schöpfend tätig ist und etwas kreiert, und diejenige des ›alten Handwerkers‹, der selbstbestimmt und durch sein erworbenes, überliefertes Können Gebrauchswerte schafft (vgl. Reckwitz 2014, S. 61).

15 Einführend zur Begriffsgeschichte des ›Kunstgewerbes‹ vgl. Schaller 2011.

Trotz dieser Präzisierung weisen die Annahmen, die über Kunst- und Kreativberufe als Vorreiter einer neuen Arbeitswelt kursieren, Parallelen zum Handwerk(en)sdiskurs auf: Die hohe affektive und subjektbezogene Identifikation, die langen Arbeits- und Lebensarbeitszeiten, die flexiblen Arrangements, der Handel mit Wissen und die Anforderungen an die Selbstvermarktung und positive Deutung von Selbstständigkeit als Erwerbsform lassen Positionen wie jene der ›DIY-Unternehmerin‹, aber auch den ›Künstler-Handwerker‹ zur Kreativbranche gehörig erscheinen. Gerade auch die Aufladungen des freizeithlichen Handwerks und Handarbeitens unterstützen die Thesen von Reckwitz (2014), der von der Ausweitung des Kreativitätsdispositivs auf Felder außerhalb der Kunst ausgeht. Nicht zufällig sind viele derjenigen, die in der Zeitschrift *Flow* mit ›alten‹ Handwerkstechniken ›neue‹ Produkte kreieren, Designer*innen. Hier fungiert das ›Handgemachte‹ als Marketinglabel, das die Unikalität der Objekte aus der Individualität ihrer Produzent*innen ableitet und damit mit einem spartenübergreifenden Verkaufsargument ausstattet.

Dass jedoch Nützlichkeit, Produktivität und Care als relevante Bezugsgrößen in das Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ eingeschrieben sind, legt nahe, dass das von Reckwitz postulierte Kreativitätsdispositiv nur eine bedingte Wirkmächtigkeit im Handwerk(en)sdiskurs entfalten kann. Vielmehr ist zu vermuten, dass die pathologisierenden Zuschreibungen, von denen die Figurationen des ›Künstlergenies‹ bereits in der Antike betroffen sind (vgl. Löhr 2011, S. 145) und die Reckwitz für die Moderne auf die anti-bürgerliche Lebensweise der gegenkulturellen Bohème zurückführt (vgl. Reckwitz 2014, S. 88f.), auch eine Gefährdung für die Subjekte beinhalten. Zwar können handwerkliche Produktion und Rezeption ebenso ›leidenschaftlich‹ affiziert werden wie die ›schöne Kunst‹ in der Genieperiode, gleichzeitig schützt der Verweis auf Nützlichkeit davor, als egozentrisch und unsozial wahrgenommen zu werden. Auch der häufige Bezug auf das Manische wird so als Bekenntnis zur Produktivität entschärft.

6.5.2. Gibt es ›weibliche‹ Kreativität?

Welche gesellschaftlichen Effekte die diskursive Trennung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ bis in die Gegenwart hat, wird bei Betrachtung der im Handwerks- und Handarbeitsdiskurs erzeugten Geschlechterrollen deutlich. Es gibt nicht nur keine Kategorie für ›weibliche Arbeit‹, auch ›das Genie‹, ›der Künstler‹ und ›der Handwerker‹ sind männlich gedachte Figuren.¹⁶ Zwar wird ›Genie‹ etymologisch nicht nur mit ›Zeugung‹, sondern auch mit ›Gebären‹ in Verbindung gebracht (vgl.

16 Dabei ist zu berücksichtigen, dass ›der Künstler‹ mit der ihm zugesprochenen Sensibilität und Androgynität nicht vollständig dem jeweiligen Typus hegemonialer Männlichkeit entspricht, vgl. Uppenkamp 2016, S. 260.

Löhr 2011, S. 144f.).¹⁷ Die Diskursivierungen ›weiblicher‹ Kunst und ›weiblichen‹ Handwerks sind jedoch lediglich als Leerstellen erkennbar. So weist Klaus Türk in seiner Studie zur Bildgeschichte der ›Arbeit‹ in der bildenden Kunst darauf hin, dass schöpferische Praktiken, die eine Stoffmetamorphose erzeugen, ›Männern‹ zugeordnet werden oder – wenn sie, wie im Fall des Spinnens, ›weiblich‹ bleiben – sukzessive verdrängt werden und an Bedeutung verlieren (vgl. Türk 2000, S. 59–62).

Auch die Studie von Roszika Parker zur Stickerei (2010 [1984]) zeigt eindrücklich, wie weibliches Handarbeiten aus der Sphäre der Kunst als ›domestic craft‹ in die häusliche Sphäre verbannt, abgewertet und unsichtbar gemacht wurde. Sticken wird, so belegt Parkers historische Analyse von Diskursen und Stickobjekten, zur je zeitgenössischen Produktion von ›Weiblichkeit‹ genutzt. Parker dokumentiert und unterstützt dabei die Forderung, Sticken als Kunst und Ausdruck von weiblicher Kreativität anzuerkennen. Dass das ›weibliche Künstlergenie‹ insbesondere in Verbindung mit Handarbeitspraktiken eine Unsagbarkeit darstellt, zeigt etwa, dass im Zuge des neo-gotischen Interesses an mittelalterlichen Stickereien vermehrt Männer als Designer von Stickmustern auftreten und ›weibliche Kreativität‹ kontrollieren und verunglimpfen (vgl. Parker 2010, S. 34).

Die historische Verortung ›weiblichen‹ Handarbeitens in der häuslichen Sphäre und ihre Trennung von den ›schönen Künsten‹ führt auch dazu, dass ›Kreativität‹ noch in den 1970er- und 1980er-Jahren eine strittige Bezugsgröße für Handarbeitskünstlerinnen ist, um die sie gleichsam kämpfen. Dabei reaffirmieren sie jedoch die im 17. Jahrhundert etablierten Zuschreibungen, wonach ›weibliches‹ Handarbeiten als Kunstform nicht dem individuellen Ausdruck einer Künstlerin, sondern dem einer weiblichen Kollektividentität diene (vgl. Parker 2010, S. 81). So konzipiert die Künstlerinnen-Gruppe »Feministo« Mitte der 1970er-Jahre ihre Kreativität als positiv gewendete, weiblich konstruierte Alternative zur männlichen Künstler-Identität, die als »eccentric and egocentric« gilt (Parker 2010, S. 202–204):

Our creativity derives from non-prestigious folk traditions. It is diverse and integrated into our lives; it is cooked and eaten, washed and worn. Contemporary standards either ignore our creativity or rate it as second-class. We communicate, we don't compete. We share images and experiences. The posting of one piece of work from one woman to another makes ownership ambiguous. Our creativity is valid. (Monica Ross, »Portrait of the Postal Event«, *Mama* 1976, zit.n. Parker 2010, S. 208)

Handarbeiten soll als Kunstform und kreatives Ausdrucksmittel anerkannt werden: Statt auf die kompetitive Individualität des Kunstfelds wird hier jedoch auf Solidarität, geteilte Autorinnenschaft und Kommunikation verwiesen – Ziele, die

17 Dies wird im Kontext der zweiten Frauenbewegung als Argumentationszusammenhang genutzt, wobei kritisiert wird, dass damit die Rolle der ›Frau‹ als passive ›Empfängerin‹ festgeschrieben werde; vgl. Treusch-Dieter 1985.

auch Parker aus dem Diskurs des Handwerks¹⁸ (»the tradition of craft co-operative work«) herleitet (Parker 2010, S. 212).¹⁹ Auch dem ›Crafting-Revival‹ der 2000er-Jahre wird zugeschrieben, solidarisch und gemeinschaftlich zu funktionieren (vgl. Gauntlett 2011; Peper 2017, S. 94f.): Selbst denjenigen ›Künstler-Handwerker*innen‹, die in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, wird nachgesagt, eine »friendly competition« zu betreiben (vgl. Johnson 2008, S. 30f.). Die Konkurrenz solitärer Egomane stellt also weder im Bereich der Kunst noch im Zwischenbereich des Handarbeitens ein diskursiv und sozial erwünschtes Verhalten für weiblich kodierte Subjektentwürfe dar.

Dennoch verspricht das Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ ›weiblichen‹ Handarbeiter*innen in den 2000er-Jahren die Möglichkeit, als ›kreativ‹ anerkannt zu werden, ohne sich von den weiblich konnotierten Eigenschaften Fürsorglichkeit und Solidarität abzuwenden²⁰ – gleichgültig ob diese linksalternativ, feministisch oder konservativ aufgeladen werden: Selbst darin aufzugehen, für andere zu handarbeiten und dies mit als ›kreativ‹ geadelten Entwurfs- und Konzeptionspraktiken zu verbinden, ist eine Möglichkeit, im Gestus der Bescheidenheit eine kollektive Einzigartigkeit zu formulieren, die die eigene gesellschaftliche Position als sorgende ›Frau‹ nicht gefährdet, als Schicksal zusätzlich legitimiert und sich zugleich als leistungsbereit, produktiv und innovativ einordnen lässt. So überrascht es wenig, dass das kollektive Künstlerinnen-Projekt der »Feministo«-Gruppe im Zuge des Handarbeitsrevivals der 2000er-Jahre auf breiterer Basis wiederholt wird, indem ein Handarbeitsstück im Kettenprinzip per Post von einer Handarbeiterin zur nächsten versendet wird.

6.5.3. Der ›(Künstler-)Handwerker‹ als Figur der Entfremungskritik

1958 beschreibt Jürgen Habermas sechs Typen der Freizeitgestaltung, die er in »suspensive« und »kompensatorische« Verhaltensweisen unterteilt. Die Rationalisierung der Freizeit verknüpft Habermas, wie bereits viele vor ihm, mit dem Aufkommen der Industrialisierung. Dabei wendet sich Habermas dem Freizeitverhalten seiner Zeitgenoss*innen zu, er geht also davon aus, dass Freizeit nicht mehr bloß »regenerativ« sei, sondern weitergehende Funktionen erfülle, die sich aus den »Belastungen und Versagungen« der Arbeitswelt speisen (1968, S. 112). Diese

18 In einer ähnlichen Weise konzipiert Richard Sennett ›Handwerk‹ als kooperatives Arbeitsethos, vgl. 2009b.

19 Dass feministische Kunstprojekte der 1970er-Jahre wie *The Dinner Party* Weiblichkeit zwar im Sinne des Differenzfeminismus aufwerten, aber erneut Weiblichkeit und Handarbeit im Sinne der hegemonialen Deutung verknüpfen, sei schon von Zeitgenoss*innen kritisiert worden, bemerkt Verena Kuni 2008, S. 172f.

20 Zu einer ähnlichen Einschätzung in Bezug auf die Funktionalisierung ›weiblicher‹ Solidarität in Managementratgebern kommt auch Bröckling 2002.

identifiziert Habermas nicht nur als empirische Ursache für das gesellschaftliche Phänomen der Freizeit, sondern sie bilden für ihn auch den Motivations- und Anforderungszusammenhang, in dem Freizeit stattfindet. Mit Rekurs auf Karl Marx stellt Habermas seiner Typisierung von Freizeitverhalten im Wirtschaftswunder den »Handwerker alten Stils« als Gegenbild einer nicht entfremdeten, idealen ›Arbeit‹ voran (Habermas 1968, S. 107).

Habermas übernimmt dieses Idealbild aus »Marx' genialer Analyse«, weil es »üblich geworden« sei, also eine etablierte Figur ist, mit der die Veränderungen der Arbeitswelt und das Prinzip der Arbeitsteilung veranschaulicht werden können (Habermas 1968, S. 107). Obwohl Habermas deutlich macht, dass »der Industriearbeiter«, der das Pendant in der Gegenüberstellung zum »Handwerker alten Stils« bildet, modellhaft ist und in erster Linie als ›Fließbandarbeiter‹ gedacht wird, relativiert er die Konstruktion des ›alten Handwerks‹ als Blaupause für Kritik an den Arbeitsverhältnissen nicht (vgl. Habermas 1968, S. 107). Die Arbeit des ›alten Handwerkers‹ beschreibt auch Habermas nicht en détail, vielmehr entsteht das Bild ex negativo aus den Verlusterfahrungen, die er in seiner Modelldarstellung der Industriearbeit zuspricht:

Damit gehen dem Arbeiter verloren: einmal die Gewährung einer Reihe wohl erworbener Fertigkeiten, also die Chance, sich in einer gewissen Breite der Berufserfahrung durch gekonntes Verhalten zu bestätigen; sodann verringert sich ein gewisser Spielraum eigener Initiative, also die Chance, über die Folge und die Verteilung der Arbeitsaufgaben selbst zu disponieren; ferner entfällt mit der Beschränkung auf Teilvorgänge sowohl die Übersicht über den Arbeitsgang im ganzen als auch die Einsicht in dessen Sinn; zugleich fehlt die Verantwortlichkeit für die Vollendung des ›ganzen Stückes‹. Mit alledem schwindet endlich die Chance der Identifizierung mit der Arbeit, die Chance, in ihr individuelle Fähigkeiten zu objektivieren – dies meint ja die Rede von der Spurlosigkeit der industriellen Arbeit und der Entfremdung der Arbeiter vom bearbeiteten Gegenstand. (Habermas 1968, S. 107)

Übertragen ins Positive kommen dem »Handwerker alten Stils« damit Arbeits- erfahrungen zu, die sich zusammenfassen lassen als Selbstvergewisserung und Selbstbestätigung anhand der eigenen Fähigkeiten und wegen der selbstbestimmten Einteilung der Arbeitsabläufe. Zudem verfüge der imaginierte Handwerker über Wissen und Autorität während des gesamten Fertigungsprozesses und trage die Endverantwortung für das Ergebnis – und identifiziere sich daher mit seiner Erwerbsarbeit.

Bei Marx²¹ ist in *Die Deutsche Ideologie* (entstanden 1845/46) allerdings vor allem der Aspekt der fehlenden Arbeitsteilung im mittelalterlichen Handwerk zentral, das er als Kontrastelement verwendet, um die Arbeitsteilung in Manufakturen und der Industrie zu beschreiben. Marx attestiert den Handwerkern in mittelalterlichen Städten dabei eine Expertise für ihre Profession, die sich aus der Notwendigkeit speise, mit beschränkten Mitteln eine große Varianz von Produkten und Dienstleistungen verkaufen zu müssen: »Jeder Arbeiter [...] mußte alles machen können, was mit seinen Werkzeugen zu machen war« (Marx 1969, S. 52). Aus dieser Notwendigkeit heraus haben, so Marx, die »mittelalterlichen Handwerker [...] noch ein Interesse an ihrer speziellen Arbeit und an der Geschicklichkeit darin, das sich bis zu einem gewissen bornierten Kunstsinn steigern konnte« (Marx 1969, S. 52). Die Elemente der Selbstbestätigung, Selbstbestimmung und Autonomie, die Habermas (und viele andere) aufgreifen, bleiben zentrale Aspekte der Deutung in wissenschaftlichen Spezialdiskursen, aber auch in Mediendiskursen. Darüber hinaus ist ein weiterer Aspekt, nämlich die Identifizierung des ›alten Handwerkers‹ mit seiner Arbeit, bereits bei Marx enthalten: »Daher ging aber auch jeder mittelalterliche Handwerker ganz in seiner Arbeit auf, hatte ein gemütliches Knechtschaftsverhältnis zu ihr und war viel mehr als der moderne Arbeiter, dem seine Arbeit gleichgültig ist, unter sie subsumiert« (Marx 1969, S. 52).

Ausführlicher und mit deutlichem Bezug zum Künstlerideal, auf das bereits Marx' »Kunstsinn« hinweist, ist »de[r] echte[] Handwerker[]« bei Werner Sombart konzipiert, der allerdings den ›Handwerker‹ analog zum »echte[n] Bauer[n]« entwirft:

[I]n stiller Versunkenheit gibt er sich seiner Beschäftigung hin. Er lebt in seinem Werk, wie der Künstler darin lebt, er gäbe es am liebsten gar nicht dem Markte preis. [...] Kommt es aber zum Verkauf [...] so soll das erzeugte Gut seines Schöpfers würdig sein. Der Bauer wie der Handwerker stehen hinter ihrem Erzeugnis; sie vertreten es mit Künstlerehre. (Sombart 2003 [1913], S. 19)

Hier wird die affektive Verbindung des Handwerkers als ›Künstler‹ zu seinem Werkstück als Beleg für das Unvermögen verwendet, rational zu wirtschaften. Der ›alte Handwerker‹ wird bei Sombart damit außerhalb des modernen Wirtschaftssystems positioniert.²² Habermas stellt in seinen Überlegungen »zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit« allerdings die Frage, ob eine solche »Identifizierung mit der Arbeit, die Chance, in ihr individuelle Fähigkeiten zu objektivieren«, überhaupt ein Anspruch sei, den die Arbeiter*innen der 1950er-Jahre an ihre

21 Ausführlicher geht Michael Bies 2020 auf die Funktion und Bedeutung des ›Handwerks‹ in Marx' Schriften ein.

22 Bies' Analyse der Textstellen kommt zu dem Ergebnis, dass Marx und Sombart in beiden Texten »romantische Handwerksbilder« verwenden, Bies 2020, S. 225.

Erwerbsarbeit stellten bzw. äußerten, damit sie ihre Arbeit als befriedigend bezeichneten (vgl. Habermas 1968, S. 107f.).²³ Obwohl Marx die Folie des ›alten Handwerkers‹ keineswegs rosig zeichnet und auch nicht an seiner Restitution interessiert ist sowie zudem auf Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Gesellen, Meister und Zunft eingeht, verweisen die Diskursivierungen in der Gegenwart darauf, dass die Imagination einer selbstbestimmten und kreativen Tätigkeit im ›alten Handwerk‹ Bestand hat und durchaus als attraktiv gilt.

Jedoch hat sich die Entfremdungskritik der Figur des ›Künstler-Handwerkers‹ gerade wegen seiner Verwicklung in neoliberale Diskurse weitgehend entledigt. So begegnet Rahel Jaeggi Marx' Konzeption des ›alten Handwerkers‹ mit der gebotenen Skepsis. In ihrem Versuch, das Konzept der Entfremdung als sozialphilosophische Kategorie zu retablieren,²⁴ distanziert sie sich dezidiert vom ›Ideal‹ des ›alten Handwerkers‹ als Gegenbild. Jaeggi problematisiert stattdessen »das sogenannte Handwerker- oder Künstlerideal nichtentfremdeter Arbeit« als romantischen Esenzialismus und hält es für unbrauchbar, um postfordistische Arbeitsverhältnisse zu kritisieren, weil diese mit Rekurs auf das »Handwerker-Künstlerideal«²⁵, dessen Eigenschaften sie teilten, nicht kritisierbar seien (vgl. Jaeggi 2016, S. 318f.). Erst die Effekte etwa von emotionaler Arbeit, nämlich die »Verschränkung von Autonomie und Ohnmacht« seien mit dem von ihr entworfenen erweiterten Entfremdungsbegriff analytisch und kritisch zu fassen (S. 321).²⁶

6.5.3.1. Autonomie und Zeit

In den Diskursen der Arbeiter*innengeschichte spielt der Autonomietopos des ›alten Handwerks‹ eine zentrale Rolle. Einschlägige Studien, wie jene von E. P. Thompson (1967) und Alf Lüdtke (1993) befassen sich mit den Veränderungen in der Ar-

23 Boltanski und Chiapello 2006, S. 450, verorten die »Demokratisierung« dieses Bedürfnisses tatsächlich erst in den 1990er-Jahren.

24 Anders als bei Habermas und dem späten Marx setzt sich ein Entfremdungsbegriff durch, der nicht primär auf ›entfremdete Arbeit‹ bezogen ist, sondern das Prinzip der Entfremdung als gestörtes Verhältnis zwischen Subjekt und Gesellschaft und zwischen dem Subjekt und sich selbst fasst. Diese Deutung ist bereits bei Rousseau, Hegel und damit v.a. auch in Marx' frühen Schriften angelegt, wird jedoch in der Fokussierung auf ›Arbeit‹ zumeist unterschlagen. Aber auch Heidegger und Freud sind wichtige Theoretiker für diese Diskursivierung von Entfremdungskritik. Hieran ließen sich für die Nachkriegszeit einflussreiche Positionen wie die von Günther Anders und Herbert Marcuse anschließen, deren Betrachtungen dazu führen, dass ›Entfremdung‹ im Diskurs der 1968er-Bewegung zu einem Kampfbegriff wird, vgl. Jaeggi 2016, S. 11.

25 Zur Konzeption des Künstler-Handwerkers bei Lukács vgl. Schubert 1986, S. 133ff.

26 Vor dem diskurstheoretischen Hintergrund dieser Studie ist Jaeggis Vorgehen befremdlich, da sie die konstitutiven Paradoxien des Neoliberalismus von Selbstermächtigung und Unterwerfung nur mit der Dialektik herleiten kann, während Foucaults Konzept des Dispositivs dieses Spannungsverhältnis bereits hinreichend beschreibt und analytisch nutzbar macht.

beitsorganisation, die, wie sie betonen, nicht plötzlich, sondern graduell und widersprüchlich im Laufe des Industrialisierungsprozesses auftreten. Trotz dieser Differenzierungen wird die Verknüpfung von ›altem Handwerk‹ und zeitlicher Autonomie in historischen Spezialdiskursen häufig verwendet, um die sozio-kulturellen Auswirkungen des Industriekapitalismus beschreiben und erklären zu können. Auch hier fungieren die relativ autonome Zeit des ›alten Handwerkers‹ und die durch industrielle Arbeitsprozesse und Kontrollen vorgegebene Zeit des ›Industriearbeiters‹ als einander bedingende Gegenentwürfe.

Der britische Arbeitshistoriker Thompson beschreibt in seinem Aufsatz »Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism« (1967) die systematische Zeiterfassung als ein zentrales Merkmal des industriellen Kapitalismus. Nicht nur wird die Arbeitskraft Ware, die Zeit werde zur Währung: »it is not passed but spent« (Thompson 1967, S. 61). Die vorindustrielle Produktion in Landwirtschaft und Handwerk habe ein Arbeiten in Rhythmen von »alternate bouts of intense labour and of idleness« (Thompson 1967, S. 73) vorgesehen, das Thompson mit dem von Studierenden seiner Gegenwart vergleicht. Neben den Produktivitätsdiskursen, in die Maßnahmen der Zeiterfassung, Zeitkontrolle und der Disziplinierung eingebettet sind, seien auch die Maschinen ausschlaggebend dafür, dass die Arbeitszeit stärker organisiert und reguliert wird (vgl. Thompson 1967, S. 82).

Ähnlich wie Thompson äußert auch der deutsche Historiker Alf Lüttke (1993) Zweifel an einer simplifizierten »These von der mechanischen Zeitdisziplin«, deren Wirkmächtigkeit er jedoch nicht leugnet. Zudem beschreibt er die Autonomie der Handwerksgesellen und Hausindustriellen der vorindustriellen Zeit ebenfalls als relativ, da sie sich vor allem den Notwendigkeiten der »kaum kalkulierbaren«, wetter- und witterungsbedingten Veränderungen und den »Stockungen der natürlichen Antriebskräfte« unterordnen mussten. Ferner stellt er fest, dass »[d]ie Forderung nach gleichmäßig-unveränderlichen Arbeitsabläufen« sowohl »für Fabrikbesitzer wie für Fabrikarbeiter« ein Novum dargestellt habe, und diese Forderung noch lange Zeit Gegenstand von Konflikten geblieben sei. Dieser Umstand werde von Entfremungskritik übersehen, welche die Fabrik als monolithischen Ort, »nur als fugenloses Arrangement von Zwängen« interpretiere, und damit »die Brüche in der Fabrikorganisation« ebenso verdecke wie »die darin angelegten Chancen für die Durchsetzung von Interessen und Bedürfnissen der Arbeitenden« (Lüttke 1993, S. 86f.).

Auch wenn Thompson die Nostalgie angesichts ruraler und vorindustrieller Arbeitsprozesse revidiert und Lüttke auf die von Arbeitern genutzten Freiräume in der Industrieproduktion hinweist, ist die Beobachtung, dass mit dem Aufkommen der Maschinisierung die Bedeutung von Arbeit und Zeit verändert wird, bis heute konstitutiv für die mediale Diskursivierung von selbstständiger, handwerklicher Kreativarbeit. Sie basiert auf der Annahme, dass im Zuge der Industrialisierung die Maschine den Takt der menschlichen arbeitenden Subjekte vorgibt und da-

mit ›humanere‹ Konzeptionen von Arbeitszeit ablöst, die eher »task-oriented«, also aufgabenbezogen und damit nachvollziehbarer seien (Thompson 1967, S. 60). Solch eine Konzeption einer vom Subjekt als nachvollziehbar und selbstbestimmt empfundenen Zeiteinteilung gilt auch für die ›DIY-Unternehmerin‹ als wichtige Ressource: Sie lässt ›Handwerk(en)‹ als eine Erwerbsarbeit erscheinen, die autonome Entscheidungsprozesse und eine relative Subjektautonomie ermöglicht.

6.5.3.2. Kritik der Entfremdungskritik: Rancières Entmystifizierung des Handwerkers

Eine gänzlich andere Handwerksgenealogie betreibt Jacques Rancière: Seine Schriften stehen damit in analytischer Distanz zu den bisher und im Folgenden analysierten Texten. Rancière untersucht die Diskurse, die ›den Handwerker‹ in Relation zum ›Arbeiter‹ und ›Proletarier‹, aber auch zum ›Künstler‹ und ›Philosophen‹ konstruieren als Regierungsformen, mit denen Machtverhältnisse und insbesondere die exponierte Stellung der Wissenschaft legitimiert werden. In *Der Philosoph und seine Armen* spannt Rancière einen Bogen von den antiken Konzeptionen der ›Arbeit‹ des ›Handwerkers‹ zu Marx und schließlich zu jenen des ›Soziologen‹ Pierre Bourdieu, gegen dessen *Die feinen Unterschiede* sich Rancières 1983 erstmals veröffentlichte Polemik explizit richtet (vgl. Rancière 2010, S. 297). So interessieren Rancière an der antiken Trennung zwischen Kunst und Handwerk die damit verbundenen Reinigungsprozesse, die ›den Handwerker‹ und damit die ›Massen‹ von Herrschaftswissen und Machtpositionen fernhalten sollen. Der Zugang zur Kunst beinhaltet für ihn auch die Möglichkeit zur Überwindung der gesellschaftlichen Hierarchien. ›Der Handwerker‹ wird so nach Rancières Analysen zu einem Konstrukt, das gesellschaftliche Stabilität garantieren soll, soziale Mobilität mindestens erschwert und Gleichheit unmöglich macht.

Während Rancières Schriften für die Untersuchung zur vermeintlichen Konstituierung der Arbeiterklasse aus den ›letzten‹ Handwerksgesellen (vgl. Eiden-Offe 2017) ebenso relevant sind wie für das Verhältnis von Muße und Ästhetik (vgl. Schäfer 2013), haben sie hier aus zwei Gründen Relevanz: Erstens deutet Rancière die ›kreative Selbstverwirklichung‹ und politische Autonomie der Handwerker als etwas, das jenseits ihrer handwerklichen Arbeit geschieht. Dabei macht er auf die Verknüpfung von Wissenserwerb und Zeit aufmerksam: Die lange Ausbildungszeit, die ›den Handwerker‹ in antiken Konzeptionen darauf beschränke, Spezialist zu bleiben, schließe ihn, ebenso wie seine langen Arbeitszeiten, von anderen, angesehenen Betätigungen aus (vgl. Rancière 2010, S. 16–20).

Rancière erhebt begründete Zweifel daran, die Spezialisierung, die Marx als Gegenbild zur industriellen Arbeitsteilung bemüht, sei mit Autonomievorstellungen zu verknüpfen. Vielmehr sieht er im antiken Dogma, das eine Konzentration auf einen Beruf vorsieht und dies mit dem ›Naturell‹ der Subjekte begründet,

das »Verbot«, etwas anderes zu tun, also sozial aufzusteigen und die von der Wissenschaft zugewiesene Position zu verlassen: »Handwerkstugend bedeutet, nichts anderes machen zu können als das Handwerk auszuüben« (Rancière 2010, S. 85). Insofern interpretiert Rancière die »Qualität«, die auch in den Mediendiskursen der Gegenwart aus der langen Herstellungsdauer abgeleitet wird, als semantische Weiterentwicklung dieses Ausschlusses. Rancière entlarvt damit auch die Funktion, die dem antiken Handwerker als gefahrlosem Subjekt in Opposition zum potenziell anmaßenden Künstler zugeteilt wird (vgl. Rancière 2010, S. 25). Folglich finde die intellektuelle Selbstbildung der ›letzten‹ Handwerksgehlen und ersten ›Proletarier‹ explizit gegen die Arbeit und die damit verbundenen fixen Kategorisierungen statt:

Die Emanzipation bestand vor allem darin, sich an dem Ort, wo man auf Rechnung eines anderen arbeitete, die Zeit für einen Blick zu nehmen, der sich von der den Händen vorgeschriebenen Richtung entfernt und sich den Raum der ›enteigneten‹ Arbeit aneignet; darin, von den Nächten, die zur Wiedererlangung der Arbeitskraft bestimmt waren, die Zeit zum Lesen, zum Schreiben oder zum Reden zu gewinnen: nicht aber, um wie ein Arbeiter, sondern wie jeder andere zu schreiben oder zu reden. (Rancière 2010, S. 295)²⁷

Dass diese Bestrebungen insbesondere von Marx belächelt und diskreditiert wurden, erklärt Rancière mit Marx' eigenen klassistischen Vorurteilen (vgl. Rancière 2010, S. 108f.) sowie mit seinem Festhalten an der Logik des historischen Materialismus, die dem ›Arbeiter‹ – und nicht dem von Marx als ›rückständiger Kleinbürger‹ verunglimpften Handwerker²⁸ – die Rolle als revolutionäres Subjekt zuteilt, verbunden mit der Aufgabe, die gesamte Gesellschaft zu befreien. Marx verlange, dass der Handwerker zum Arbeiter werde und damit eine »noch beschränkter[e]« Arbeit ausübe und in einem subalternen gesellschaftlichen Rang verharre (Rancière 2010, S. 94). Seine Befreiung habe durch die Maschinisierung, die »reinigende[] Hölle der Webmanufakturen« zu erfolgen, anstatt über die Selbstbildung und den Zugang zu Kunst (Rancière 2010, S. 94).²⁹

Damit weist Rancière zweitens auf die Funktion hin, die ›der Handwerker‹ und die Eigenschaften, die ihm zugeschrieben werden, in historischen Diskursen erhalten. Die Annahme, aus der berufsmäßigen Selbstbestimmung sei auch der Wunsch nach politischer Autonomie erwachsen, zeigt, wie einflussreich die

27 Vgl. dazu ausführlich Rancière 1983a.

28 Zur Funktion ›der Kleinbürger‹ in Marx' Schriften vgl. Schrage 2020.

29 Zur politischen Dichtung im Vormärz und den ›wahren Sozialisten‹ vgl. Bark 1972, S. 159ff sowie Eiden-Offe 2017. Gegen die Marx'sche Kritik an den sozialistischen Dichtern polemisiert Rancière, indem er in einer Volte *Das Kapital* als unvollendetes Kunstwerk und als »Werk der Wiedererinnerung« bezeichnet, Rancière 2010, S. 166f.

Imagination des ›Künstler-Handwerkers‹ im Diskurs der Sozialgeschichte ist. Dabei wird den ›alten Handwerkern‹ in der Geschichte der Arbeiterbewegung eine Schlüsselrolle zugeschrieben: Politisierte Handwerksgelesen der sogenannten Gesellenbewegung gelten als Pioniere für die Herausbildung von Klassenbewusstsein (vgl. Eiden-Offe 2017). Neben dem Aspekt der Solidarität wird dabei häufig auf die Autonomieerfahrung und die Möglichkeit zur kreativen Selbstverwirklichung im handwerklichen Beruf abgehoben; diese hätten die Handwerkergelesen zur Politisierung befähigt, weil sie durch die Industrialisierung diese positiven Aspekte ihrer Arbeit bedroht sahen.

Wie dieser »myth of the artisan« im französischen Diskurs der Sozialgeschichte nachwirkt, zeigt Jacques Rancière in seinem gleichnamigen Aufsatz (1983b). Dieser Mythos fuße auf der Annahme, gut ausgebildete Handwerker hätten aufgrund ihres auf Wissen und Können basierenden ›Handwerkerstolzes‹ ein politisches Selbstbewusstsein entwickelt (vgl. Rancière 1983b, S. 1). Stattdessen legt Rancière anhand von Erwerbsbiografien aus dem 19. Jahrhundert dar, dass die politisch aktiven Handwerker keinesfalls die Aufgabe ihrer Selbstbestimmung oder gar Selbstverwirklichung zu fürchten hatten. Vielmehr übten sie die Berufe keineswegs freiwillig aus, sondern eher zufällig oder hätten lieber etwas anderes gelernt (vgl. Rancière 1983b, S. 3, 5).

Damit entlarvt Rancière nicht nur die Kontrastfunktion, welche die Vorstellung vom wissenden und fähigen Handwerker zum im Gegenbild entstehenden monolithischen Block der ungelerten Industriearbeiter einnimmt, als Konstrukt der Forschung.³⁰ Zudem verdeckt demnach die Imagination des selbstbestimmten ›Künstler-Handwerkers‹ die prekären und fragmentierten Arbeitsbedingungen der politisierten Handwerker. Rancière zufolge sind gerade die mangelnde Selbstverwirklichung und die geringen Anforderungen von Handwerksberufen wie Schuster und Schneider ausschlaggebend dafür, dass Handwerker sich *nicht* mit ihrem Beruf identifizieren und Ressourcen zur politischen Selbstbildung ausbilden konnten (vgl. Rancière 1983b, S. 3).

Auch eine weitere Komponente des Deutungsmusters der ›kreativen Selbstverwirklichung‹, nämlich die ›Liebe‹ zur Arbeit, weist Rancière als Mythenbildung zurück: Politisch militanten Handwerkern seien ihre Berufe bestenfalls gleichgültig gewesen, einige hätten sie geradezu ›gehasst‹ (vgl. Rancière 1983b, S. 6). Es liege nahe, dass ihre Elogen auf das ›goldene Handwerk‹, die wesentlich zur Mythenbildung beigetragen haben, aus Mangelserfahrungen rühren (vgl. Rancière 1983b, S. 6).

30 Die Betonung der Schlüsselrolle der gut ausgebildeten und teilweise intellektuell ambitionierten Handwerker als Speerspitze der Arbeiterbewegung weist Rancière weiter als politisch motivierte Geschichtsschreibung aus: Indem die an Kooperation interessierten, moderaten Kräfte zu ›authentischen‹ Trägern der Arbeiterbewegung erklärt wurden, konnten demnach radikalere Stimmen marginalisiert werden, vgl. Rancière 1983b, S. 11f.

Mit Rancière lässt sich also annehmen, dass die Figur des ›Künstler-Handwerkers‹ bereits in den Diskursen des 19. Jahrhunderts ein Konstrukt ist, das von der Imagination besserer Arbeit motiviert ist. Es mutet ironisch an, dass die zu dieser Zeit im Diskurs gehörten Subjekte die bessere Arbeit ausgerechnet außerhalb des Handwerks suchten und teilweise auch fanden.

6.5.4. Zusammenführungen von ›Kunst‹ und ›Handwerk‹

Die spezialdiskursiven Konzeptionen von ›guter Arbeit‹ beziehen sich häufig auf das ›Künstler-Genie‹ der Romantik oder ›den Handwerker‹ als (noch) nicht entfremdeten, widerständigen Arbeiter. Explizite Versuche, beide Idealkonzeptionen zusammenzuführen, unternimmt die Arts-and-Crafts-Bewegung in Großbritannien Ende des 19. Jahrhunderts. Mit ihren universalistischen Ansprüchen, schönes ›Design‹ für breite gesellschaftliche Gruppen zu fertigen, gilt sie Andreas Reckwitz daher »als ein einflussreicher Experimentalraum, der mit prä- und antifordistischen Mitteln eine postfordistische Kreativökonomie denkbar macht« (Reckwitz 2014, S. 149). Auch in ästhetischen Diskursen gelten sie als Vorläufer der Moderne (vgl. Brauer 1998, S. 51) und beeinflussen den deutschen Werkbund und das Bauhaus. Da sich die Arts-and-Crafts-Bewegung für den Erhalt und die Wiederbelebung ›alter‹ Handwerkstechniken einsetzt und dies mit einem sozialpolitischen, sozialistischen Programm in Verbindung bringt, geht der Soziologe Richard Sennett in seinem Buch *The Craftsman* ebenfalls auf sie ein. In der Rezeption wird auf die Parallelen zwischen Sennett und Autoren wie John Ruskin und William Morris hingewiesen (vgl. Bies 2017b, S. 198). Während es bei Morris und Ruskin jedoch die Freude stiftenden Künste sind, an denen sich die Aufwertung handwerklicher Arbeit orientiert, nutzt Sennett das ›Handwerk‹ selbst als Metapher für ›gute Arbeit‹. Sein Vorgehen stellt damit eine explizite Distanzierung von dem Konzept der Kreativität und der Kunst als ›Komplizen‹ neoliberalen Wettbewerbs dar.

6.5.4.1. Traditionsbewusste Kreativität: Die Arts-and-Crafts-Bewegung

Auch im angelsächsischen Diskurs wird die diskursive Trennung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹, also zwischen ›arts‹ und ›crafts‹ in der Renaissance als für spätere Entwicklungen konstitutives Problem konstruiert. Mit der Romantik setzt hier ebenfalls eine Gegenbewegung ein, die den Erhalt der handwerklichen Tradition fordert. Im ›Mutterland der Industrialisierung‹ gilt diese Hinwendung zu einem imaginierten Mittelalter im 19. Jahrhundert als stilprägend: Die Neogotik setzt sich in der Architektur durch, zugleich wird Kritik an der industriellen Produktionsweise und der viktorianischen Klassengesellschaft geübt. Dabei wird der Versuch, das ›alte Handwerk‹ und die schönen Künste zu vereinen, mit politischen Idealen verknüpft: Die Arts-and-Crafts-Bewegung im späten 19. Jahrhundert macht es sich zum Ziel, den ›Künstler‹, den ›Designer‹ und den ›Handwerker‹ so wieder zusam-

menzubringen, wie sie als Personalunion des Mittelalters imaginiert wird. Insofern ist die Arts-and-Crafts-Bewegung als restaurative und zugleich sozial fortschrittlich orientierte Bewegung zu verstehen, wobei den gelehrten ›Vordenkern‹, insbesondere John Ruskin und Augustus Pugin, zu Recht ein paternalistischer Gestus vorgeworfen wird (vgl. Anscombe und Gere 1978, S. 10). Häufig wird im Diskurs der Arts-and-Crafts-Bewegung auf Deutungselemente der ›Traditionsbewahrung‹ rekuriert. Gleichzeitig wird in den zentralen Schriften angestrebt, von der Sphäre der Kunst aus eine Annäherung an das Handwerk zu realisieren. Die Arts-and-Crafts-Bewegung ist als Komplex aus ästhetisch-philosophischen Schriften, politischen Schriften, utopischen Romanen, Schulen und Ausbildungsstätten, Unternehmen, Werkstätten, einem Verlag und einem Lebens- und Arbeitskollektiv hier nicht umfassend zu untersuchen.³¹

Das ist für die hier verfolgten Zwecke jedoch nicht notwendig, zeigt doch die Analyse einiger Schlüsseltexte bereits, dass hier, anders als in den nachfolgenden Bewegungen im deutschen Diskurs,³² dem Werkbund und dem Bauhaus (vgl. Kurz 2015, S. 129f.), nicht die kreative Selbstverwirklichung des ›Künstlergenies‹ im Vordergrund steht, sondern vielmehr die Aufwertung des ›alten Handwerks‹ und der Handwerker*innen. ›Kunst‹ ist etwa bei William Morris definiert als »human pleasure of life« (Morris 1884a), die er als Ergebnis ›guter‹ Arbeit konzipiert (vgl. Morris 1885). Als Modell nutzt er die Autonomie des mittelalterlichen Handwerkers:

in the Middle Ages everything that man made was beautiful, just as everything that nature makes is always beautiful; and I must again impress upon you the fact that this was because they were made mainly for use, instead of mainly to be bought and sold as is now the case. The beauty of the handicrafts of the Middle Ages came from this, that the workman had control over his material, tools, and time. (Morris 1884a)

Dem Mittelalter schreibt Morris ebenfalls zu, nicht stark zwischen Kunst und Handwerk unterschieden zu haben (vgl. Morris 1884a). In einem klassischen Verlustnarrativ stellt er die ganzheitliche handwerkliche Produktion der »tyranny of the excess of division of labour« (Morris 1888) gegenüber. Seinen Schriften legt Morris als bekennender Sozialist Marx' Analysen zugrunde und versucht gleichzeitig, gegen ein »mere reactionary sentiment« (Morris 1888) zu argumentieren. Seine Texte und Reden beklagen die (ökonomische) Untätigkeit der Aristokratie,

31 Ausführlichere Analysen aus designhistorischer und -theoretischer Perspektive finden sich in Penick und Long 2019 sowie Kurz 2015. Zu Muße und Kunsthandwerk als Utopie u.a. bei Morris vgl. Riedl 2014. Adamson 2018 analysiert die Arts-and-Crafts-Bewegung und die sie begleitenden Ambivalenzen als Resultat einer Erinnerungsarbeit, mittels derer ihre Vertreter*innen das »trauma« der Industrialisierung zu bewältigen versuchten, S. 185ff.

32 Vgl. hierzu ausführlich Parr 2000.

adressieren aber vor allem die Mittelklasse: Statt die Verdrängung der handwerklichen und bäuerlichen Lebensweise aus allein ästhetischen Gründen zu beklagen, müsse sie Verantwortung für die Ausbeutung der Arbeiter*innen übernehmen und mit der (partiellen) Rückkehr zur handwerklichen, nichtarbeitsteiligen Produktion soziale Gleichheit herstellen. Morris' Argumentation erscheint zunächst also politisch, sie verfährt aber ästhetisch und vor allem moralisch, ähnlich wie sie auch im Mediendiskurs im Rahmen des Deutungsmusters ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ verwendet wird.

Bei Morris ist die Verbindung aus ›Schönheit‹ und ›Nützlichkeit‹ zentral, die er von der »beauty for beauty's sake« (Morris 1888), aber auch von Innovationsmöglichkeiten im Design (»change for the sake of change«, Morris 1882) abgrenzt. Die Kunst des ›Künstlergenies‹ wird zwar als ›affektiert und effemierend‹ (Morris 1888) abgewertet, die stärkere Opposition bildet jedoch die industrielle Massenproduktion, die pauschal als ›hässlich‹ bezeichnet wird und mit Attributen wie ›falsch‹, ›gefälscht‹, ›überflüssig‹, ›minderwertig‹, ›billig‹, ›vulgär‹ und ›schmutzig‹ gleichgesetzt wird (Übersetzungen FS). Morris' Konzeption des Sozialismus sieht die handwerkliche Arbeit als Einkommensquelle von Handwerkskollektiven vor – diese ist nicht nur für die Arbeiterklasse vorgesehen, sondern insbesondere auch für die Mittelklasse. Obwohl Morris sich gegen das utilitaristische Produktivitätsparadigma positioniert, fordert er, dass alle für ihren Unterhalt selbst aufkommen müssten (vgl. Morris 1884a). Dabei argumentiert Morris nicht nur mit dem Elend der ausgebeuteten und ›entfremdeten‹ Arbeiter*innen, sondern vor allem auch mit der Entfremdung der Mittelklasse, die als ›ignorant‹, desensibilisiert, gelangweilt und zugleich hilflos und unbefriedigt entworfen wird: »Almost all goods are made apart from the life of those who use them; we are not responsible for them, our will has had no part in their production« (Morris 1888). Die Ausübung handwerklicher Arbeit dagegen ermögliche es, Sinnstiftung zu empfinden; dabei konzipiert Morris die Freude an der ›Arbeit‹ als traditionsbasierte, ›kreative Selbstverwirklichung‹:

But a man at work, making something which he feels will exist because he is working at it and wills it, is exercising the energies of his mind and soul as well as of his body. Memory and imagination help him as he works. Not only his own thoughts, but the thoughts of the men of past ages guide his hands; and, as a part of the human race, he creates. If we work thus we shall be men, and our days will be happy and eventful. Thus worthy work carries with it the hope of pleasure in rest, the hope of pleasure in our using what it makes, and the hope of pleasure in our daily creative skill. (Morris 1884b)

Ferner wird der Autonomietopos verwendet (»able to do something for ourselves«, »master of his work and of his time«), auch indem auf die Unabhängigkeit von kapitalistischen Unternehmern und »middlemen« abgezielt wird (Morris 1888). Die ästhetische Qualität der Gebrauchsgegenstände ergibt sich für Morris daraus,

dass sie »unconsciously without effort« gefertigt werden; damit überträgt Morris den Schöpfungsgedanken der Kunst auf die Herstellung von »ordinary things« (Morris 1888). Mit der Bemerkung, dass die Massenproduktion nicht den »wahren« Geschmack der Mittelklasse treffe, sondern nur »the capitalist« bereichere, argumentiert Morris zudem für einen individualisierten Konsum handwerklicher Produkte (Morris 1888).

Es verwundert daher nicht, dass Morris und die Arts-and-Crafts-Bewegung als Vorläufer des »Crafting-Revivals« bezeichnet werden. Die Arts-and-Crafts-Bewegung habe, so Krugh (2014, S. 288) dazu beigetragen, dass manuelle Handwerkstechniken als Freizeitaktivität konzipiert und ausgeübt werden. Die Stabilität der hier genutzten Deutungen lässt sich im Vergleich mit der Gegenwart aufzeigen. Es gibt neben zahlreichen inhaltlichen Bezugnahmen auch explizite Verweise auf die Schriften Morris' und Ruskins (vgl. Wagner 2008, S. 1). Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Morris selbst als erfolgreicher Unternehmer vor allem für die von ihm kritisierte und verspottete Oberschicht produzierte und deshalb in seiner politischen Positionierung angezweifelt wurde (vgl. Kurz 2015, S. 117), die Vereinigung von »Handwerker«, »Künstler« und »Designer« am Mangel an geeignetem Fachpersonal scheiterte (vgl. Long 2019, S. 10) und zudem die Arts-and-Crafts-Bewegung am Ende selbst maschinell produzierte Saisonware hervorbrachte (vgl. Reckwitz 2014, S. 147f.).

6.5.4.2. Mit dem »Handwerk« gegen die »Kunst«: Richard Sennett

Insbesondere soziologische Studien zeigen, dass die konkreten Arbeitsarrangements von Kreativarbeiter*innen die Ambivalenz der »Kreativität« mittragen, indem sie trotz oftmals unsicherer Beschäftigungsverhältnisse die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung hochhalten und aus der eigenen Zugehörigkeit zum Kunst- und Kreativfeld Ressourcen generieren (vgl. Basten 2019, S. 89ff.). Genau jene semantische Überhöhung der Kreativarbeit hält Angela McRobbie für ursächlich dafür, dass von wenigen Kreativarbeiter*innen ein Eintreten für gesellschaftliche Veränderungen zu erwarten sei: Die Betonung der Einzigartigkeit verhindere eine Solidarisierung mit Menschen außerhalb des Kunstfeldes (vgl. McRobbie 2016, S. 160f.). Sie fordert eine sozial ausgerichtete Kunst und Kreativität, die an die sozialkritischen Forderungen der Künstlerkritik erinnert, die einflussreich auch von Luc Boltanski und Ève Chiapello (2006) analysiert wurden.

Stattdessen wird dem »Handwerk« – in einer Vermischung von Topoi der subjektiven Selbstverwirklichung und der politischen Autonomieveranlagung, der traditionsbewussten Gemeinschaftlichkeit und einer Gemeinwohlorientierung – unterstellt, diejenige Arbeitsform im Kapitalismus zu sein, welche die Zumutungen der Kreativindustrie ausgleichen sowie gleichzeitig ihre inhaltlichen Forderungen nach Selbstbestimmung, Selbstverwirklichung und Gestaltungsfreiheit aufheben

könne, indem sie ›gute‹ Arbeitsbedingungen ermögliche. Eine solche Konzeption von ›Handwerk‹ formuliert der Soziologe Richard Sennett in seinem Buch *The Craftsman* (2009b).³³ Ausgerechnet der ›alte‹ Handwerker wird von ihm als Gegenfigur zum Designer als gefallener Lichtgestalt der *Creative Economy* in Stellung gebracht.

Sennett ist mit seiner Kritik an Arbeitsverhältnissen berühmt geworden. Betrachtet er in *The Hidden Injuries of Class* (Sennett und Cobb 1977) die emotionalen Verletzungen von gering qualifizierten Arbeitskräften, nimmt *The Corrosion of Character* (1998) die veränderten Arbeitsbedingungen im flexiblen Kapitalismus zum Ausgangspunkt. Gut zehn Jahre später wendet er sich mit *The Craftsman* (2009b) dem Handwerk zu,³⁴ das er dezidiert als ›gute Arbeit‹ konzipiert. Statt Interviewpartner*innen aus der modernen, dysfunktionalen Arbeitswelt zu befragen, baut Sennett seine Analyse diesmal anhand von Erwerbsbiografien und Arbeitsmodi historischer Persönlichkeiten und zeitgenössischer Berufsgruppen auf. So treten in dem umfangreichen Personenregister beispielsweise mittelalterliche Handwerker wie Benvenuto Cellini und Antonio Stradivari, russische Bauarbeiter, Linux-programmierer, britische Krankenschwestern, die Kochbuchautorinnen Julia Child und Elizabeth David sowie zahllose abstrahierte Charaktere wie »a young lab technician« oder »a visiting conductor« (Sennett 2009b, S. 19) auf. Häufig werden Analogien gebildet, welche die auftretenden Berufsgruppen und Charaktere verbinden: Etwa das Improvisationstalent antiker Maurer und britischer Krankenschwestern oder das schwierige Verhältnis zu Auftraggebern von Mozart und Le Corbusier (vgl. Sennett 2009b, S. 134, 73). Dabei verwendet Sennett das ›Handwerk‹ (engl. *craftsmanship*) metaphorisch als Synonym für ein Arbeitsethos, das er für übertragbar auf Berufszweige außerhalb des Handwerks hält (vgl. Sennett 2009b, S. 9).

Narrativer Ausgangspunkt für Sennetts Schrift sind nicht ausschließlich Arbeitsverhältnisse, sondern die menschliche Gestaltung der Welt und ihr krisenhafter Zustand. Obwohl hier ein positiver Grundton angeschlagen wird, ist auch diese Studie Sennetts als »Verlustnarrativ« zu klassifizieren (vgl. Hardering 2015; Bies 2017b, S. 193f.). So nutzt Sennett zahlreiche Aspekte des Deutungsmusters des ›kulturellen Erbes‹, wie ausführliche historische Schilderungen, eine kulturanthropologische Argumentation sowie die positive Betonung von Gemeinschaftlichkeit und eines körperlichen, langsamen, intergenerationellen Wissenserwerbs. Den-

33 Aus Perspektive der Technikphilosophie analysiert Karafyllis Sennetts Schrift. Sie stellt ebenfalls Bezüge zur DIY-Bewegung und zum Kreativitätsdispositiv her, vermutet aber, dass dabei statt kreativer Selbstverwirklichung die von Sennett angesprochene wechselseitige Anerkennung sowie entschleunigende Effekte im Vordergrund stehen, vgl. Karafyllis 2013.

34 Sennett selbst konzipiert *The Craftsman* in Replik auf Hannah Arendts *Vita activa* als ersten Band einer »Homo faber«-Triologie, die er mit *Together* (2012) und *Building and Dwelling* (2019) fortsetzt.

noch wird sein Buch als Teil des Kreativitäts- und Entfremdungsdiskurses gelesen und wird auch hier als solcher bewertet.

The Craftsman formuliert eine starke Kritik an der Modellfigur des ›Künstlergenies‹ und dem Kreativitätsdispositiv. Sennett greift die für die Etablierung des ›Künstlergenies‹ für relevant erachteten Trennungen zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ in der Antike und der Renaissance auf. Allerdings fokussiert Sennett weniger die Funktion ›des Künstlers‹ in der Gesellschaft, sondern untersucht vielmehr den mit dem Aufstieg des ›Künstlergenies‹ einhergehenden Verfall der handwerklichen Autonomie und – im weitesten Sinne – den deplorablen Zustand der gegenwärtigen Arbeitsgesellschaft (vgl. Sennett 2009b, S. 65ff., 145). Autonomie definiert Sennett anthropologisch als »a drive from within that impels us to work in an expressive way, by ourselves« (2009b, S. 65). Die Autonomie des ›Handwerkers‹ sieht er weniger durch die Maschinisierung oder Arbeitsteilung gefährdet als vielmehr durch die isolierte Arbeitsweise des ›Künstlers‹, der sich damit außerhalb des Schutzraums der Zünfte und einer (meist nicht näher bestimmten) ›community‹ begeben und daher in größter und leidvoller Abhängigkeit von Mäzenen und Auftraggebern arbeiten müsse.

Indem er ›Kunst‹ und seine Version des ›Handwerks‹ bzw. der ›Handwerklichkeit‹ gegenüberstellt, vermeidet seine Schrift zwar etwas stärker die inhaltliche Unbestimmtheit, die ›den Handwerker‹ sonst häufig in Kreativitäts- und Entfremdungsdiskursen auszeichnet. Dennoch basiert auch sie auf Stereotypen. So kontrastiert Sennett am Beispiel des Renaissance-Goldschmieds Benvenuto Cellini die Arbeitsweise des ›Künstlergenies‹ mit der des »medieval craftsman« (2009b, S. 55). Cellinis Gelingen als solitärer, origineller Kunsthandwerker wird als Geschichte eines moralischen Verfalls erzählt: Weil er die kollektive handwerkliche Produktion aufgibt, stirbt Cellini hochverschuldet. Obwohl Sennett auch auf Abhängigkeiten im »workshop« der zünftigen Handwerker hinweist (2009b, S. 53), verdichtet sich in der binären Opposition Sennetts Kritik an der künstlerischen Kreativität deutlich zur Bevorzugung der (imaginierten) Gemeinschaft der Handwerker. Diese erscheint als solche erst in Abgrenzung zu einer klisierten Reproduktion des ›Künstlergenies‹.

Tabelle 4: Kunst vs. Handwerk bei Sennett

	artisan/artist	craftsman
Subjekt	innerlich, einsam, isoliert, selbstzerstörerisch, melancholisch, depressiv, individuell, soziale Abhängigkeit, Erniedrigung, Patronage, abhängig vom Geschmack der Käufer, »charm, hector and plead with kings«, self-consciousness, missverstanden, verletzlich	nach außen, gemeinschaftsorientiert, kollektiv/geschützt durch Kollektiv, »corporate guarantee«/der Wissensweitergabe verpflichtet, »community rituals«, soziale Basis der Autonomie, anonym, »body of craftsmen«
Arbeitsweise	plötzlich, originell, einzigartig, unverwechselbar, markiert, »craft entrepreneurs«, Schein, drückt Innerlichkeit des Künstlers aus, »secret«, »material rewards«, Oberflächlichkeit, nicht übertragbares, verlorenes Wissen	Ehrlichkeit, Dinge sind wie sie scheinen, Ehre, langsam, kollektive Innovationen (Evolutionen) über drei Generationen, »instructing and regulating the next generation«, »continued practice«, »proceeding slowly and carefully«

Statt individuellem Talent präferiert Sennett auch an anderen Stellen Ausbildung (»training«, S. 37), Inspiration und erworbene Fertigkeit (»skill«, S. 38) sowie die bescheidene Anonymität der Handwerker-Kollektivität, die auf das Gelingen des Werkstücks und weniger auf die Verwirklichung des künstlerischen Egos fixiert sei (vgl. Sennett 2009b, S. 262). Daher widmet er sich ausführlich dem Gelingen von Lernprozessen, transparenter Wissensvermittlung und problemorientiertem Arbeiten. Sennett schreibt der Figur des ›Handwerkers‹ zahlreiche Eigenschaften und Arbeitsweisen zu, die er für ethisch vertretbarer und vor allem sozialer hält als die des solitären Genies. Am Ende des Buches räumt Sennett ein, sich bemüht zu haben, »the word *creativity* [...] as little as possible« in seiner Studie zu verwenden, gerade weil es das einsame Genie und »the mystery of inspiration« konnotiere (2009b, S. 290).

Jedoch ist Sennett vorzuwerfen, dass er lediglich die Paradigmen austauscht und statt Kreativität und Wettbewerb erworbene Fertigkeiten und eine Gemeinwohlorientierung als Leitmotive sinnstiftender Arbeit fordert. Damit überträgt Sennett Elemente der Sozialkritik auf das Arbeitsethos der Kreativ- und Wissensberufe³⁵. Dabei wird deutlich, dass Sennetts Handwerksethos keineswegs so leicht zu universalisieren ist, wie er vorgibt. Genau diejenigen Arbeitsbedingungen, die er in seinen früheren Studien kritisiert, ließen sich kaum mit einer veränderten Einstellung verbessern. Auch wenn Sennett in dieser Hinsicht reflektiert ist und

35 Dass eine Orientierung an dem Nutzen der eigenen Arbeit für andere Personen auch in diesen Berufen wirkmächtiger sein kann als die ›kreative Selbstverwirklichung‹, zeigt Nies 2019.

strukturelle, statt subjektive Veränderungen anmahnt, muss er sich den Vorwurf des Elitismus gefallen lassen. So sind viele ungelernte Tätigkeiten oder reproduktive Aufgaben, die, wie Angela McRobbie vorbringt, »stubbornly unrewardable« sind, kaum mit der Arbeitssituation von Spielplatzdesignern, Geigern oder Chemikern zu vergleichen (vgl. McRobbie 2016, S. 159f.). Dies gelte auch insbesondere für diejenigen, die ihre Tätigkeit im Zuge des »DIY-Revivals« dezidiert als »craft« bezeichneten, »the women crafters of today, producing items from home for sale on Etsy.com« (McRobbie 2016, S. 147). McRobbie weist ferner darauf hin, dass die »Langsamkeit« des Handwerks in der schnellen Luxus-Modeindustrie als Marketing-Tool verwendet werde und dass dabei keinesfalls ein Gegenmodell zum »flexiblen Kapitalismus« entstehe, wie Sennett es nahelege (vgl. McRobbie 2016, S. 168).

Schäfer (2013) wirft Sennett vor, keine eigenständigen, nicht an der Kunst orientierten Wertvorstellungen für eine »gute« Arbeitsweise zu entwickeln (vgl. S. 121). Allerdings führt diese Einschätzung, wie auch Schäfers Behauptung, Sennett nutze die Industriearbeit als Gegenbild, leicht zu einem Fehlschluss. Zutreffender ist, dass Sennett sich an den Arbeitsidealen von Kreativ- und Wissensberufen abarbeitet und ihnen jene Annahmen über das »alte Handwerk« entgegensetzt, die es aus seiner Sicht universell als »gute Arbeit« qualifizieren: Eine im (idealerweise kollektiven) Arbeitsprozess erlebbare Genußtuung, von der Gemeinschaft gesetzte Maßstäbe an Qualität umzusetzen. Damit bleibt er zwar dem Sinnstiftungsideal verpflichtet, warnt aber auch deutlich vor Überhöhung, Obsession und (Selbst-)Ausbeutung. Trotzdem stimmt der Einwand, dass Sennett die etablierten Annahmen über »den Künstler« und »den Handwerker« reproduziert und beide als Antagonisten mit gegensätzlichen Arbeitsmodi konzipiert, um sogleich wieder zu differenzieren.

Sennett verwendet nostalgisierende Verfahren, die er immer wieder mit »Richtigstellungen« bricht und so die Autorität seiner eigenen Erzählung betont. Das beeindruckende (und unübersichtliche) Arsenal an Protagonist*innen lässt sich als Versuch deuten, die Universalität seines Konzepts der »Handwerklichkeit« unter Beweis zu stellen. Wie in Sennetts früheren arbeitsbezogene Studien, sind auch hier die auftretenden Protagonist*innen, an denen er seine philosophischen Überlegungen festmacht, durch ein Narrativ verbunden (vgl. Volkening 2016). Sennett selbst zielt nach Eigenaussage in seinen Studien darauf ab, so die fehlende Kohärenz in den Lebensläufen spätkapitalistischer Subjekte als soziologischer Erzähler wiederherzustellen (vgl. Sennett 2009a, S. 69). Stellt man die beiden früheren Studien *The Craftsman* gegenüber, wird deutlich, dass er mit seinem Buch über die »gute Arbeit« des Handwerks die semantische Binarität der klassischen Entfremdungskritik wiederholt und »den Handwerker« als scheinbar neue Integrationsfigur positioniert. Eine Integrationsfigur, der bei der anhaltenden Kritik am Kreativitätsdispositiv möglicherweise eine ähnliche diskursive Karriere bevorsteht wie der Figur des »Künstlergenies« 200 Jahre zuvor.

6.6. Zwischenfazit

Mit dem Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ wird ersichtlich, dass die Schwierigkeit, ›Handwerk(en)‹ im Feld zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ zu verorten, konstitutiv für die Diskursivierung des Phänomens ist. Aus dieser Unbestimmtheit ergeben sich drei vorläufige Konsequenzen: Erstens werden Liebes-Semantiken, die auch auf den Einfluss neoliberaler Diskurse zurückzuführen sind, sowohl zur Distanzierung von ›Arbeit‹ als auch zur Monetarisierung von ›Nicht-Arbeit‹ verwendet. Zweitens ist damit die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ ein Beispiel für die generelle Tendenz zu einer durchaus auch problematisierten Entgrenzung und Kommodifizierung von ›Nicht-Arbeit‹ und sozialen Beziehungen. Dass bei der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ eine privilegierte Selbstständigkeit als Maßstab fungiert, legen die Verdeckungen von ›Mühsal‹ und Prekarität nahe. Dabei bietet das Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ scheinbar eine Lösung für das Dilemma an, das sich aus der diskursiven Trennung von ›Weiblichkeit‹ und ›Arbeit‹ ergibt: Bei den Subjektpositionen fällt auf, dass für weiblich kodierte Subjekte sowohl geringe als auch fachfremde Qualifikationen legitimiert sind und zudem der selbstständige, affektbelegte Wissenserwerb akzeptiert wird. Drittens bleibt ›Handwerk(en)‹ aber stets anschlussfähig an Notionen von Nützlichkeit und einer Gebrauchswertorientierung. Es kann daher sowohl vom Innovationsdruck als auch von den pathologisierten Konnotationen, die mit dem ›Künstler-Genie‹ verbunden werden, befreit werden.

Zeitsemantiken verdeutlichen im Falle dieses Deutungsmusters vor allem die erzeugten Genderdifferenzen: Während für das ›weibliche‹ Handarbeiten keine autonome Zeitverfügung festzustellen ist, gilt diese – abgeleitet von den Konzeptionen des ›Künstler-Handwerkers‹ der Entfremdungskritik – als Ideal des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹, aber auch des DIY-Unternehmertums. Im Bereich des Selbermachens ist eine Zeitautonomie den männlichen Subjekten vorbehalten, die jedoch als ›Erlebnis‹ außerhalb des Zeitregimes der Erwerbsarbeit und Familienarbeit in homosozialen Männlichkeitsräumen hergestellt wird. Weitere Parallelen und Unterschiede sind in Tabelle 5 zusammengefasst.

Die Binarität, die in genieästhetischen Spezialdiskursen zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ erzeugt wird, ist auch im Mediendiskurs der Gegenwart einflussreich. Jedoch wird sie für den Wissenserwerb aufgehoben: Die Akzeptanz des Kreativitätsideals führt dazu, dass es als legitim gilt, sich das ›kreative‹ Handwerk(en)swissen ohne Vorkenntnisse selbst anzueignen. So wird die Bedeutung des generationell bzw. in langer Ausbildung erworbenen Erfahrungswissen des ›alten‹ Handwerks relativiert und das regelhafte ›Handwerk(en)‹ als impulsiver, inspirationsgeleiteter Schaffensprozess imaginiert.

Tabelle 5: Übersicht Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ in Medien- und Spezialdiskursen

	DIV	Handwerk	Genieästhetik	Marx	Rancière	Arts & Crafts	Sennett
Affekte	›Liebe: und Lustempfinden beim DIV; Manie	›Liebe: und Lustempfinden beim Handwerk; Manie	Lustempfinden bei der Kunst; Manie	›Interesse«	›Hass: auf Arbeit; Kunst zur Emanzipation	Lustempfinden beim Handwerk als Kunst	Lustempfinden beim Gelingen
Selbstverwirklichung	DIV als Ausdruck der Persönlichkeit	Arbeit als Ausdruck der Persönlichkeit	Kunst als Ausdruck der Persönlichkeit	›gemütliches Knechtschaftsverhältnis«	›Naturell« als Fiktionierung der Subalternität	Handwerk als Ausdruck der Persönlichkeit	Arbeit als Gemeinschaftsstiftung
Herstellungsprozess	Schöpfung und kreativer Prozess als Ideale	Erfahrungsbasierter Prozess, Gefühlskongruenz	unerklärbar, Inspiration	›bornierter Kunstsinn«	Spezialisierung als Zwang	›unconsciously without effort«/ Wissen von ›men of past ages«	erfahrungsba-siert
Autonomie	autonomer Wissenserwerb; unabhängig von Konsum	autonome Fertigung	autonomes Kunstfeld; autonomes Genie	weitgehend autonome Fertigung	Autonomie außerhalb der Arbeit	Autonomie; Selbsterfahrung; unabhängig von ›capitalist«	Autonomie der Gemeinschaft vs. Abhängigkeit des Künstlers
Zeitsemantiken	Vergessen der Zeit vs. Zeiterfassung, Zeitknappheit	lange Arbeitszeit als Beleg für Qualität	plötzlich/über-menschlich/über-dauernd	›task-oriented« vs. industrielle Zeitsdisziplin	Arbeitszeit verhindert soziale Mobilität/Politisierung	›längere Arbeitszeit zur Produktion von ›Schönheit«	›langwieriges Lernen/Bildung vs. plötzliche Inspiration

Insgesamt sind die Übernahmen und Parallelen zwischen Spezialdiskursen und Mediendiskursen keinesfalls so eindeutig zu identifizieren wie im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹. Zwar fungiert der ›Künstler-Handwerker‹ der Entfremungskritik weiterhin als implizite Diskursposition und explizite Subjektposition, der zugesprochen wird, selbstbestimmt zu arbeiten und diese ›Arbeit‹ als sinnstiftend und identitätserzeugend zu empfinden. Auch auf die Vorstellung eines gemeinschaftlichen und sozial orientierten Arbeitsethos, wie sie Richard Sennett skizziert, wird im Mediendiskurs der Gegenwart zurückgegriffen, etwa wenn das Gemeinschaftliche am Handarbeiten betont oder handwerklich hergestellte Produkte als ethisch wertvoll vermarktet werden. Jedoch zeigen die Details, dass die in der Genieästhetik gebildeten Dichotomien im Mediendiskurs verschoben sind: Anstelle des geistigen Prozesses, der in der Genieästhetik überhöht ist, wird der körperlich-manuelle Herstellungsvorgang als ›kreativ‹ beschrieben. Dabei wird ein Eigenleben des Werkstücks betont und das Manuelle als Ressource für Innovationen in Abgrenzung zum Digitalen angesehen.

Diese Idealisierung der manuellen, ›schöpferischen‹ Tätigkeit blendet zumindest punktuell die Belastungen und Zumutungen aus, die sowohl im erwerbsmäßigen als auch im rekreativen ›Handwerk(en)‹ enthalten sind. Insbesondere die Erwerbsbiografie der ›DIY-Unternehmerin‹ basiert mit ihrer Überbetonung von Selbstbestimmung und Kreativität auf einer impliziten Kritik am Angestelltenverhältnis und Berufen im Digital- und Wissensbereich. Mit Rancière ist zu betonen, dass Zuschreibungen an Berufsgruppen auch immer als politische zu sehen sind. Dabei deutet sich an, dass die Hinwendung formal Überqualifizierter zum ›alten Handwerk‹ auch darin begründet liegen könnte, dass sowohl politische Gefährlosigkeit als auch Beständigkeit nach wie vor attraktive Bezugsgrößen sind, die ›den Handwerker‹ vom ›Künstler‹ unterscheiden. Letztlich macht jedoch die Möglichkeit, auf beide Figuren zu rekurrieren und so mal mehr die Sinnstiftung und Kreativität, mal mehr die Nützlichkeit und Gemeinschaftlichkeit zu apostrophieren, ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ zu einem außerordentlich flexiblen Deutungsmuster. Dies zeigt auch das dritte und letzte Deutungsmuster der ›Therapie‹, das als Erweiterung der hier entwickelten Konzeption der Selbstfindung im ›Handwerk(en)‹ zu verstehen ist.

