



Franziska Schaaf

GUTE ARBEIT HANDARBEIT?

Altes Handwerk, DIY und
Geschlechterverhältnisse
in den Medien

[transcript] Kulturen der Gesellschaft

Franziska Schaaf
Gute Arbeit Handarbeit?

Franziska Schaaf arbeitet als Referentin am Institut für Soziologie der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sie war Kollegiatin am Promotionskolleg »Die Arbeit und ihre Subjekte« an der Universität Duisburg-Essen und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Angewandte Kulturwissenschaft am Karlsruher Institut für Technologie sowie Kulturmanagerin am Ernst-Bloch-Zentrum in Ludwigshafen.

Franziska Schaaf

Gute Arbeit Handarbeit?

Altes Handwerk, DIY und Geschlechterverhältnisse in den Medien

[transcript]

Gefördert durch einen Druckkostenzuschuss der Hans-Böckler-Stiftung.

**Hans Böckler
Stiftung**

Mitbestimmung · Forschung · Stipendien

Unter dem Titel »Zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit. Mediale Diskursivierungen von altem Handwerk, Handarbeiten und Do It Yourself seit 1990« angenommen als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie (Dr. phil.) an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen. Die Disputation fand am 21.10.2021 statt.

Gutachter: Prof. Dr. Rolf Parr, Prof. Dr. Dominik Schrage

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Franziska Schaaf**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: © SWR, B. Leszinski

Korrektur: Birgit Lulay

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6221-4

PDF-ISBN 978-3-8394-6221-8

<https://doi.org/10.14361/9783839462218>

Buchreihen-ISSN: 2703-0040

Buchreihen-eISSN: 2703-0059

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Siglen-Verzeichnis	9
Tabellenverzeichnis	11
1. Einleitung: ›Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹?	13
1.1. Fragestellungen und Ziel	17
1.2. Forschungsfeld und Forschungsstand	20
1.3. Aufbau der Studie	27

Theoretische Perspektivierungen

2. ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender	31
2.1. Konzepte und Kriterien	31
2.2. Die Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender	41

Methodischer Zugang und Material

3. Interdiskurstheorie und Wissenssoziologische Diskursanalyse	49
3.1. Interdiskurse, Spezialdiskurse und Elementardiskurs	50
3.2. Grounded Theory und Deutungsmuster	53
3.3. Konvergenzen und Differenzen: Interdiskurstheorie und WDA	56
3.4. Analysekatgorien und Vorgehen	60
3.5. Korpus	65

Chronologische Analyse

4. ›Altes Handwerk(en)‹ in FAZ und FAS 1990-2020	97
4.1. Der Überlebenskampf des ›alten Handwerks‹ in den 1990er-Jahren	98

4.2. Die Entdeckung der Leidenschaft: ›Altes Handwerk‹ und DIY in den 2000er-Jahren	107
4.3. ›Altes Handwerk(en)‹ als »Mode für jedermann«? 2010-2020	117

Analyse der Deutungsmuster

5. ›Handwerk(en)‹ als kulturelles Erbe	133
5.1. Bedrohungsszenarien und Verlustnarrative	135
5.2. Forderungen	150
5.3. Personifizierungen und bewahrende Subjekte	157
5.4. Retraditionalisierte Geschlechterrollen in der ›Arbeit‹ des ›guten alten Handwerk(en)s‹	163
5.5. Genealogie: Handwerksforschung, Heritage Studies und der ›wissenschaftliche‹ Handwerksfilm	170
5.6. Zwischenfazit	196
6. ›Handwerk(en)‹ als kreative Selbstverwirklichung	199
6.1. Ambivalenzen kreativer Prozesse	202
6.2. Kreative Subjekte und ihre Affekte	216
6.3. ›Weibliche‹ Kreativität und ›männliche‹ Autonomie	225
6.4. Handarbeit aus Liebe?	231
6.5. Genealogie: ›Beruf‹ und ›Berufung‹ in ›Kunst‹ und ›Handwerk‹	236
6.6. Zwischenfazit	261
7. ›Handwerk(en)‹ als Therapie	265
7.1. ›Ruhe‹, ›Produktivität‹ und Transzendenz	267
7.2. Werdende Subjekte	270
7.3. Therapeutisches ›Handwerk(en)‹ als Self-Care	272
7.4. Genealogie: ›Arbeit‹ als Therapie in psycho-medizinischen Spezialdiskursen	279
7.5. Zwischenfazit	293
8. Fazit und Ausblick	295

Anhang

Medienverzeichnis	309
Print	309
Online	309
YouTube	311

Fernsehen	312
Film	314
Literaturverzeichnis	315
Dank	345

Siglen-Verzeichnis

- AH Altes Handwerk (Videoreihe des YouTube-Kanals MHM)
DLsS Der Letzte seines Standes?
FAS Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung
FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung
HWK Handwerkskunst!
LL Landlust
MHM Maschinenhandel Meyer (YouTube-Kanal)
MM Missy Magazine
Selbst Selbst ist der Mann
THRA Tischlerarbeiten, Handwerk, Restaurierungen, Antiquitäten (YouTube-Kanal)
UuH Unter unserem Himmel

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Konzepte und Kriterien für ›Handwerk(en)‹. Quelle: Die Autorin, S. 41

Tabelle 2: Phänomenstruktur ›Handwerk(en)‹ in FAZ/FAS 1990-2020. Quelle: Die Autorin basierend auf FAZ/FAS 1990-2020, S. 129

Tabelle 3: Kunst vs. Handwerk in der Genieästhetik. Quelle: Die Autorin basierend auf Ortland 2001; Löhr 2011, S. 240

Tabelle 4: Kunst vs. Handwerk bei Sennett. Quelle: Die Autorin basierend auf Sennett 2009b, S. 259

Tabelle 5: Übersicht Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ in Medien- und Spezialdiskursen. Quelle: Die Autorin basierend auf Kant 1995 [1790]; Ortland 2001; Löhr 2011; Marx 1969 [1845/46]; Thompson 1967; Rancière 1983b, 2010; Morris 1884a, 1884b, 1888; Sennett 2009b, S. 262

Tabelle 6: Subjektpositionen im Handwerk(en)sdiskurs. Quelle: Die Autorin, S. 298

Tabelle 7: Deutungsmuster im Vergleich. Quelle: Die Autorin, S. 300

1. Einleitung: ›Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹?

Auf dem Bildschirm erscheint eine verschneite Dorfkulisse, wolkenverhangener Himmel, dezentes Gegenlicht. Im Hintergrund sieht man schneebedeckte Felder vor einem bewaldeten Kamm. Hämmern ist zu hören. Die Kamera zoomt langsam an das Dorf heran. Im nächsten Bild erscheint der Zwiebelturm der Kirche, von unten gefilmt. Gurrende Tauben flattern auf dem Kirchdach, aufgeschreckt durch das lauter werdende Hämmern, das übergeht in ein schleifendes Geräusch. Nach einem Schnitt ist ein weißes Haus mit einem Treppenaufgang zu sehen, daneben eine verschlossene, braune Flügeltür, die herangezoomt wird. Die Geräusche werden lauter, erneut ein Schnitt. Eine Innenaufnahme. Das Schleifgeräusch stammt von einem Holzhobel, der nun in Nahaufnahme gezeigt wird, wie er über ein Brett gezogen wird. Die Arme, die ihn führen, stecken in einem blauen Arbeitskittel. Im Voice-Over-Kommentar ist eine Stimme mit schwäbischem Akzent zu hören: »Wenn man etwas schaffen will, das bleibt, dann muss man seine ganze Energie da reinstecken. So habe ich das all die Jahre gemacht. Dran bleiben an den Zielen, standhaft in den Überzeugungen, glaubhaft in den Aussagen. Mit Ausdauer und Augenmaß« (GrueneBW).¹

Diese Szene stammt aus einem Wahlwerbespot zur Landtagswahl in Baden-Württemberg 2016. Die Person im blauen Arbeitskittel ist der zu diesem Zeitpunkt bereits amtierende Ministerpräsident Winfried Kretschmann (Grüne). Es ist Wahlkampf, also geht es um Politik. Kretschmann wirbt für sich und seine Partei. Was er im Voice-Over-Kommentar sagt, bezieht sich auf seine Arbeitsweise als Politiker. Dabei ist zu sehen, wie er in einer großzügigen Werkstatt ein Holzbrett von Hand abhobelt und schleift, Späne wegpustet, Maß nimmt und eine Standbohrmaschine bedient. Warum wurde diese Szenerie gewählt? Weshalb wird ein grüner Minis-

1 Zitate sind im Original belassen, es wurde keine Anpassung an die neue Rechtschreibung vorgenommen. Offensichtliche Grammatik- und Rechtschreibfehler wurden stillschweigend korrigiert, jedoch nicht in Zitaten, die dem untersuchten Korpus angehören. Die Eigenschreibweise von Blogs wurde also übernommen, die Transkription von Fernsehsendungen und Online-Videos ist der gesprochenen Sprache nachempfunden, ohne dass dies jeweils mit ›sic‹ markiert wurde.

terpräsident, der ausgebildeter Gymnasiallehrer ist, im Jahr 2016 als Handwerker inszeniert?

Zwei Gründe bieten sich als Antworten an: Erstens wird das Handwerk als ›gute‹ und ehrliche Arbeit angesehen. Der idealtypische Handwerker, auf den hier rekurriert wird, verkauft Objekte, die er selbst entwirft und eigenhändig fertigt. Ihr Wert lässt sich an der professionellen Ausführung und der für die Herstellung aufgewendeten Zeit ablesen. Vor allem aber wird in dem Spot betont, dass dabei ein Produkt entsteht, »das bleibt« (GrüneBW), also von einer so hohen Qualität ist, dass es lange hält. Auf diese Gleichsetzung zielt der Werbespot ab: Indem Kretschmanns Arbeitsweise mit jener des Handwerkers assoziiert wird, soll die politische Agenda der Grünen als langfristiges Engagement erkennbar werden. Der Handwerker, den Kretschmann darstellt, weiß zu jedem Zeitpunkt genau, was er tut, er hat ›das große Ganze‹ im Blick und erreicht so das als unhintergebar herausgestellte Ziel, »etwas« zu »schaffen«, »das bleibt« (GrüneBW). Dabei werden Eigenschaften genannt, die eine handwerklich arbeitende Person – und, in der Analogie der Wahlwerbung, ein Ministerpräsident – mitbringen müsse: Standfestigkeit, Glaubwürdigkeit und ein verkörpertes Wissen aus Erfahrung (»Augenmaß«). Außerdem ist Kretschmann als einer von seiner Arbeit erfüllter Handwerker zu sehen, eine dampfende Tasse steht auf der Werkbank und er ist sichtlich zufrieden mit dem Endprodukt. Diese Konzeption eines Handwerkers und seiner Arbeit eignet sich offenbar, um einen Politiker als kompetente und zuverlässige Person darzustellen.

Nimmt man die Inszenierungsweise des eineinhalbminütigen Clips in den Blick, fallen zweitens Parallelen auf zu einem Fernsehgenre, das sich seit den 1990er-Jahren etabliert hat: TV-Dokumentationen zu Handwerksberufen beginnen oft, so wie der Wahlwerbespot, mit Werkstattgeräuschen, die aus einer dörflichen Szenerie erklingen, enthalten Nahaufnahmen einzelner Arbeitsschritte und einen älteren weißen Mann, der in Aufsicht gefilmt wird, sodass er das Geschehen und seine Handlungen souverän zu überblicken scheint. In Handwerks-Dokumentationen wird eine wohlwollende Perspektive auf Handwerker*innen² und ihre Arbeit eingenommen. Wird hier also ein Format adaptiert, das unweigerlich dazu führt, die darin porträtierte Person sympathisch und überzeugend erscheinen zu lassen? Tatsächlich wird schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen, dass die Präsentation von vorindustriellen Handwerkstechniken »für weitere Kreise unterhaltend« sei (Molz 1915, S. 4). In der Nachkriegszeit sind ›alte‹ Handwerker*innen und ihr Können und Wissen Gegenstand von Fotoreportagen und Berichten im Fernsehen (vgl. Saini und Schärer 2019, S. 106f.).

2 In dieser Studie wird das Gender-Sternchen verwendet, um die Pluralität von Geschlechtern zu markieren. Wird darauf verzichtet, wird auf eindeutig als Cis-Männer bzw. Cis-Frauen gelesene Personen verwiesen.

Handwerker*innen werden in der medialen Berichterstattung zum interessanten Kuriosum, weil ihre Arbeitsweise als Gegenstück zur jeweiligen ›Normalarbeit‹ gilt: zur Industriearbeit, zum Großraumbüro, zum Callcenter. Anders als Massendarstellungen gesichtsloser Arbeiter*innen (vgl. Balint und Parr 2018, S. 246f.), bieten sie sich für individualisierte Erzählungen an; meist kann innerhalb des Settings einer einzigen Werkstatt der gesamte handwerkliche Herstellungsvorgang gezeigt werden. In Handwerks-Dokumentationen im Fernsehen werden selten Missstände aufgedeckt oder psycho-soziale Belastungen thematisiert. In der Wahlwerbung der baden-württembergischen Grünen wird also nicht nur auf mediale Sehgewohnheiten zurückgegriffen, sondern auch auf medialisierte Vorstellungen, Annahmen und Deutungen dessen, was handwerkliche Arbeit und handwerklich tätige Subjekte ausmacht.

Wieso werden Handwerker*innen und ihre Arbeit, besonders wenn es sich um traditionelle Berufe handelt, derart positiv betrachtet? Was hat dies mit sonstigen Berichten über die Arbeitswelt zu tun, in denen es häufig um prekäre Beschäftigung, drohende Insolvenzen und gestiegenen Leistungsdruck geht? Gilt das ›alte Handwerk‹ per se als ›gute Arbeit‹? Und welche Geschlechterverhältnisse werden in medialen Handwerksdarstellungen erzeugt? Diese Fragen bilden den Ausgangspunkt für die vorliegende Studie.

Kretschmann, das ist die Pointe des Clips, tritt am Ende des Spots durch die Werkstatttür nach draußen und ist nach einem Schnitt plötzlich im Anzug gekleidet, steigt in seinen Dienstwagen und wird davongefahren. Spätestens jetzt wird dem Publikum klar, dass Kretschmann hier nicht als Berufshandwerker, sondern als Privatmann zu sehen war, der in seiner Freizeit Holzhandwerk betreibt. Somit wird seine charakterliche Eignung zum Ministerpräsidenten aus Fähigkeiten abgeleitet, die er – so suggeriert es die Inszenierung – außerhalb seines Erwerbslebens erworben hat und pflegt. Außerdem wird nahegelegt, dass das handwerkliche Selbermachen eine adäquate Freizeitbeschäftigung ist – sogar für einen Ministerpräsidenten.

Damit spielt der Spot auf ein Phänomen an, das 2016 als ernstzunehmender ›Trend‹ gilt. Nicht nur in TV-Dokumentationen, sondern auch in Tageszeitsungen, diversen Lifestylemagazinen und Online-Medien werden regelmäßig Menschen vorgestellt, die in ihrer Freizeit Holz bearbeiten, alte Möbel ›upcyclen‹ oder Handarbeitstechniken wie Stricken, Häkeln und Weben für sich entdeckt haben. Einige von ihnen haben aus dem freizeithlichen ›Handwerk(en)‹ ein Geschäftsmodell entwickelt, sie verkaufen ihre Kreationen auf Internetplattformen oder bieten ihr Wissen in Kursen an. Auch die ›alten‹ Handwerksmeister, die immer wieder in Firmenporträts vorgestellt werden, sind Mitte der 2010er-Jahre kaum noch vom ›Aussterben‹ bedrohte ›Letzte ihres Standes‹, wie in den 1990er-Jahren der Titel einer Sendereihe im Bayerischen Rundfunk nahelegt (DER LETZTE SEINES STANDES?). Stattdessen werden ›alte‹ Handwerksberufe vorgestellt, weil sich Nachwuchs

und Kund*innen vermehrt dafür interessieren. Dieser steigenden Zahl von Berichten ist gemein, dass handwerkliches Selbermachen und das erwerbsmäßige ›altes Handwerk‹ überwiegend positiv dargestellt werden.

Es geht in dieser Studie also nicht ausschließlich um ›Arbeit‹ im Sinne von Erwerbsarbeit. Stattdessen wird der Themenkomplex ›altes Handwerk(en)‹ als Teil gesellschaftlicher Diskurse über ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ untersucht. Gegenstand dieser Studie sind Diskursivierungen von ›altem Handwerk‹, handwerklichem Selbermachen und Handarbeiten von 1990 bis 2020 in deutschen Medien. Untersucht wird, was in unterschiedlichen Artikeln, Berichten, Blogeinträgen, TV-Dokumentationen und Video-Tutorials über ›altes Handwerk(en)‹ gesagt wird, wie es gesagt wird und was dabei verschwiegen und ausgeblendet wird. So wird am Beispiel ›Handwerk(en)‹ das akzeptierte und verstandene gesellschaftliche Wissen über ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ erfasst.

Damit werden in dieser Studie unter dem Begriff ›Handwerk(en)‹ zwei Felder zusammengeführt: Zum einen werden Diskursivierungen des ›alten Handwerks‹ untersucht, worunter Praktiken fallen, die erwerbsmäßig oder teilerwerbsmäßig ausgeübt werden und auf alten, also vorindustriellen Fertigungsweisen basieren. Zum anderen werden Diskursivierungen des handwerklichen Selbermachens in den Blick genommen. Darunter werden Handarbeiten wie Stricken, Häkeln oder Weben sowie Praktiken des Do It Yourself (DIY) verstanden, wie das freizeitliche Herstellen bzw. Aufbereiten von Objekten, insofern dabei vorindustrielle, manuelle Techniken angewendet werden.³ Dabei richtet sich der Fokus dieser Studie auf mediale Diskurse zu zwei besonders populären Praktiken: Erstens Handarbeiten wie Spinnen, Weben und Stricken sowie zweitens das freizeitliche Tischlern.

Lässt sich ein Porträt über einen handwerklichen Betrieb mit einem Strick-Blog vergleichen und als Teil eines Handwerk(en)sdiskurses untersuchen? In dieser Studie wird gezeigt, dass dieses Vorgehen erforderlich und ertragreich ist. Es ist aus vier Gründen sinnvoll, die Diskursivierungen von sowohl erwerbsmäßigem als auch nichterwerbsmäßigem ›Handwerk(en)‹ als zusammenhängenden Komplex zu untersuchen: Erstens sind beide diskursiv eng miteinander verknüpft. Dies wird

3 In den untersuchten Medien werden ab Mitte der 2000er-Jahre auch die englischen Wörter ›Craft‹ oder ›Crafting‹ für Handarbeiten und Bastelarbeiten, aber auch für erwerbsmäßig hergestellte handwerkliche Produkte verwendet. Mit dem Begriff DIY wird in Mediendiskursen eine Vielzahl von Praktiken bezeichnet. So gilt in vielen Handarbeitsblogs beispielsweise das Handarbeiten selbst als DIY-Praktik oder wird als ›Craft‹ bezeichnet, DIY wird jedoch häufig als Oberbegriff für Bastelarbeiten, Renovierungsarbeiten oder kleinere handwerkliche Tätigkeiten verwendet. Solche Praktiken, wie das Bekleben von Teelichtern, das Anbringen eines Regals oder das Lackieren eines Hockers fallen nicht unter das hier betrachtete ›alte Handwerk(en)‹.

etwa ersichtlich, wenn die Popularisierung des freizeithlichen Heimwerkens⁴ in den 1970er-Jahren als Gefahr für die Erwerbssituation von Berufshandwerker*innen angesehen wird (vgl. Voges 2017, S. 126-150; Kreis 2020, S. 346) bzw. der erwerbsmäßige Handwerker als Leitfigur für Heimwerker*innen dient (vgl. Schulze 2012, S. 38). Auch die festgestellte zunehmende Professionalisierung des freizeithlichen Selbermachens ist ein Indiz (vgl. Voges 2017, S. 317).

Zweitens kann so die Annahme untersucht werden, wonach die Unterscheidung zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ seit 1990 zunehmend diffizil ist. Insbesondere mit Bezug auf ›Crafting‹ als Teil der Kreativökonomie werden die Unterscheidungen zwischen ›Amateur*innen‹ und etablierten Designer*innen als Stufen innerhalb eines »Kontinuums« beschrieben (Luckman 2015, S. 55, Übersetzung FS).

Der dritte Grund wird deutlich, wenn man überlegt, weshalb Kretschmann in dem Wahlwerbespot als Holzhandwerker inszeniert wurde und nicht etwa mit einer Handarbeit wie dem Stricken, das lange als typisch für die Grünen galt. Die Konnotationen von ›weiblicher‹⁵, häuslicher Handarbeit und ›männlicher‹ Erwerbsarbeit sind entscheidend für die Diskursivierung, die nur dann umfassend untersucht werden kann, wenn ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender als aufeinander bezogene Konzepte verstanden werden.

Damit schließt die vorliegende Studie viertens eine Lücke in der interdisziplinären Forschung, die bisher lediglich auf Teilbereiche und Einzelfälle im hier erstmals zusammenhängend untersuchten Komplex ausgerichtet ist.

1.1. Fragestellungen und Ziel

Handwerkliches Selbermachen und erwerbsmäßiges ›altes Handwerk‹ werden in verschiedenen Medienprodukten in unterschiedlichen Formaten thematisiert. ›Altes Handwerk(en)‹ erscheint in Berichten über einen kleinen Handwerksbetrieb im

4 Der Begriff ›Heimwerken‹ gilt als Ergebnis der west-deutschen Adaption des US-amerikanischen Do It Yourself in den 1950er- bis 1970er-Jahren, vgl. Voges 2017, S. 11. Im Untersuchungszeitraum dieser Studie tritt er zunehmend in den Hintergrund und wird durch ›DIY‹ bzw. ›Craft/ing‹ ersetzt bzw. lediglich ironisch gebrochen verwendet, wie etwa von dem YouTube-›Heimwerkerking‹ Fynn Kliemann, vgl. Hof 2019.

5 Damit wird deutlich, dass Diskursivierungen von ›Handwerk(en)‹ maßgeblich an der Konstruktion von Gender als binärer Kategorie beteiligt sind. Dass es mehr als zwei Geschlechter gibt, bleibt davon unbenommen. Da dieser Umstand aber in den hier untersuchten Texten fast ausnahmslos ignoriert wird und stattdessen Geschlechtsbinarität als Konstrukt einen enormen Einfluss darauf hat, wie ›Handwerk(en)‹ diskursiv hergestellt wird, werden hier die analytischen Kategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹ verwendet. Insofern läuft auch diese Studie Gefahr, Geschlechtsbinarität als Norm zu reproduzieren, sodass die Verwendung von einfachen Führungszeichen zumindest die Reflexion darüber sichtbar macht.

Wirtschaftsteil der Tageszeitung, im Lifestyle-Porträt einer Künstlerin, die handgefertigte Objekte über das Internet verkauft, im Blogbeitrag einer Transperson, die Wolle spinnt, oder im Online-Tutorial eines Werkzeugherstellers, in dem ohne Maschinen ein Möbelstück gefertigt wird. Dementsprechend wird hier eine breite Materialbasis, bestehend aus Print, Online und Fernsehen, herangezogen. Im Detail sind die Zeitungen *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) und *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (FAS), die Monatszeitschriften *Landlust* (LL), *Missy Magazine* (MM), *Flow*, *Wolf/Cord* sowie *Walden*, diverse Handarbeitsblogs und Online-Tutorials sowie die öffentlich-rechtlichen TV-Dokumentationen UNTER UNSEREM HIMMEL (UuH), DER LETZTE SEINES STANDES? (DLsS) sowie HANDWERKSKUNST! (HWK) Teil des untersuchten Korpus.

In diesen vielen verschiedenen Medienformaten wird ›Handwerk(en)‹ überwiegend positiv beschrieben. Doch die These, dass es als ›gute Arbeit‹ dargestellt wird, ist lediglich eine erste Annäherung. Sie trifft zu, wenn ein ›alter‹ Handwerksmeister, ganz ähnlich wie Winfried Kretschmann in der Wahlwerbung, gemütlich in seiner Werkstatt vor sich hinarbeitet und am Ende stolz das fertige Werkstück präsentiert. Wenn jedoch im Verlauf eines solchen Porträts zunächst die kulturelle Bedeutung dieses Handwerksberufs hervorgehoben wird und dann auf den mangelnden Nachwuchs und die schwindende Zahl von Handwerksbetrieben hingewiesen wird, wird der Schutz eines angeblich bedrohten Kulturguts gefordert. Eine andere Version ›guter Arbeit‹ entsteht im Interview mit einer Designerin, die große Erfolge mit dem Verkauf ihrer handgewebten Teppiche erzielt, wobei betont wird, dass sie damit einen ›Lebenstraum‹ verwirklicht habe und ihre ›Kreativität‹ nutze. Implizite Kritik an Erwerbsarbeit wird geübt, wenn in einem Online-Tutorial das Sägen mit der Hand zur Entspannung vom ›Schreibtischjob‹ oder in Blogs das Stricken als Technik zur Stressbewältigung empfohlen wird. Diese Deutungsvarianten zeigen, dass im Handwerk(en)diskurs konkurrierende Annahmen gemacht und unterschiedliche Forderungen erhoben werden. Sie gilt es in dieser Studie zu systematisieren und zueinander in Beziehung zu setzen.

Diese Studie gibt damit Aufschluss über gesellschaftliche Veränderungen und Verschiebungen in Deutschland zwischen 1990 und 2020. Die sozio-ökonomischen Entwicklungen in diesem Zeitraum, die oft mit dem Schlagwort des Neoliberalismus zusammengefasst werden, bilden den weiteren Kontext für die vorliegende Studie. Hier wird jedoch keine genuin soziologische Fragestellung verfolgt. Vielmehr werden Mediendiskurse als Instanzen der Sinn- und Bedeutungsproduktion untersucht, die wiederum gesellschaftlich reguliert sind. Wie genau diese gesellschaftliche Regulation erfolgt und welche Auswirkungen sie auf die Lebenswelt von Menschen hat, ist nicht Gegenstand der hier vorgelegten Studie. Stattdessen wird untersucht, welche Deutungszusammenhänge und Subjektentwürfe im Handwerk(en)diskurs angeboten werden. Inwiefern und in welcher Weise diese dann realisiert werden, ist wiederum nicht Teil der Untersuchung.

Ebenso wenig werden zeitdiagnostische Einschätzungen angestrebt: So ließen sich etwa Abstiegsängste der Mittelschicht (vgl. Koppetsch 2013) oder die These einer gesellschaftlichen *Beschleunigung* (Rosa 2005) als mögliche Ursachen dafür anführen, weshalb in Handwerk(en)sdiskursen häufig mit ›Beständigkeit‹ und ›Langsamkeit‹ operiert wird. Solche Erklärungsmuster werden jedoch im Mediendiskurs selbst offeriert. Sie sind daher ebenfalls zu analysieren. Nach diesem Prinzip werden Krisenphänomene – wie fundiert ihre empirische Grundlage auch sein mag – nicht pauschal als gesellschaftliche Ursache, sondern vielmehr als diskursive Ereignisse gewertet. Gerade deshalb trägt diese Studie dazu bei, gesellschaftliche Veränderungen im Spannungsfeld von ›Arbeit‹ bzw. ›Nicht-Arbeit‹ analytisch zu fassen und näher zu bestimmen.

In Mediendiskursen wird ›altes Handwerk(en)‹ als Thema und Gegenstand jedoch nicht erfunden. Was ›Handwerk(en)‹ ist, entsteht aus dem Zusammenspiel verschiedener Diskurse: Politische Programme und rechtliche Definitionen in Handwerksordnungen und Sozialgesetzen haben daran ebenso Teil wie die Positionierungen von Interessensvertretungen und Betroffenen. Vor allem aber sind Vorstellungen wirkmächtig, die in den Fachdiskursen unterschiedlicher Disziplinen entwickelt wurden und werden. Sie alle bilden ein Deutungsreservoir, auf das in Mediendiskursen zurückgegriffen wird.

Daraus ergibt sich die erste von drei Forschungsfragen, die in dieser Studie verfolgt werden: Wie wird ›altes Handwerk(en)‹ diskursiviert, also auf welche diskursiven und medialen Strategien wird dabei zurückgegriffen, welche diskursiven Traditionen werden in dieser Diskursivierung aktualisiert oder aufgegriffen? Um diese Frage zu beantworten, wird der Ansatz der Wissenssoziologischen Diskursanalyse mit interdiskurstheoretischen Verfahren kombiniert. So wird eine genealogische Untersuchung der Wissensbestände über ›Handwerk(en)‹ in Fachdiskursen mit der Analyse von Mediendiskursen verschränkt.

Dabei ist die zweite Forschungsfrage leitend: Welche normativen Deutungen und Forderungen werden in der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ geäußert und welche Subjektpositionen werden angeboten?

Die dritte Forschungsfrage ermöglicht es, die Erkenntnisse der vorliegenden Studie auf einen größeren Zusammenhang zu beziehen: Wie werden die vorgefundenen Deutungen, Forderungen und Subjektpositionen in Bezug gesetzt zu Konstruktionen von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender? Damit wird die in der Forschung (vgl. grundlegend Hausen 2000) vielfach nachgewiesene diskursive Trennung zwischen ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und deren Kopplung an Geschlechtsbinarität aufgegriffen und an einem konkreten Beispiel untersucht. Die vorliegende Studie hat zum Ziel, Erklärungen für die anhaltende Faszination, die der Diskurskomplex ›Handwerk(en)‹ in der zeitgenössischen Medien- und Arbeitsgesellschaft ausübt, aufzuzeigen.

1.2. Forschungsfeld und Forschungsstand

Eine Vielzahl von Disziplinen beschäftigt sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit ›Handwerk(en)‹. Sozialwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Untersuchungen prägen das Forschungsfeld und bieten eine Orientierung für die Verortung dieser Studie. Einzelstudien zu Handwerksberufen und -praktiken widmen sich jedoch zumeist nicht der in dieser Studie fokussierten diskursiven Ebene, sondern basieren auf Feldforschung und anderen Methoden der empirischen Sozialforschung. Geschichtswissenschaftliche Studien sowie Beiträge aus den Literatur- und Medienwissenschaften entsprechen dagegen stärker der hier angewandten Methodik, unterscheiden sich jedoch im Hinblick auf den Untersuchungszeitraum und die Fragestellung. Disziplinübergreifend wird das Thema ›Handwerk(en)‹ zudem unter dem Aspekt Gender untersucht, wobei meist entweder das ›weibliche‹ Handarbeiten oder das ›männliche‹ Heimwerken bzw. Handwerk eine Rolle spielen. In dieser Studie wird sowohl ›Männlichkeit‹ als auch ›Weiblichkeit‹ als Ergebnis diskursiver Prozesse betrachtet. Damit ist diese Studie ein Beitrag zur gendertheoretisch perspektivierten kultur- und medienwissenschaftlichen Erforschung von Arbeitsdiskursen.

Insbesondere mit Blick auf historische, ethnologische, kulturanthropologische, sozial-philosophische und psycho-medizinische Forschungsbeiträge zum weiten Feld ›Handwerk(en)‹ muss eine Präzisierung vorgenommen werden: In dieser Studie werden einige wissenschaftliche Untersuchungen als Material angesehen und selbst untersucht, weil in ihnen Deutungen vorgenommen werden, auf die in Mediendiskursen zurückgegriffen wird. Das trifft in besonderem Maße auf die Handwerks-geschichtsforschung und die Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu. Dort wird nicht nur am deutlichsten definiert, was ›altes Handwerk(en)‹ ist, sondern bereits seit dem 19. Jahrhundert darüber debattiert, welche Einflüsse für Veränderungen verantwortlich sind. Gleiches gilt für die Forschung zum Kreativitätsdispositiv und zur Unterscheidung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹. In psycho-medizinischen Diskursen werden handwerkliche Tätigkeiten seit dem 18. Jahrhundert empfohlen, um zur ›Ruhe‹ zu kommen. Viele dieser Einschätzungen werden in Mediendiskursen der Gegenwart abgewandelt wiederholt. Daher werden diese Fachdiskurse zum ›alten Handwerk‹ hier nicht als Teil der zu berücksichtigenden Forschungslandschaft betrachtet, sondern für die genealogische Untersuchung herangezogen.

Was als ›Arbeit‹ oder ›Nicht-Arbeit‹ gilt, wie sie bewertet und entlohnt wird und welche konkreten Arrangements damit einhergehen, hat einen hohen Stellenwert für Gesellschaften und Einzelpersonen. Mediendiskurse zu ›Arbeit‹ zu analysieren verlangt, auch ihre sozialen Implikationen fassen zu können. Mit Blick auf die Vielzahl der sozialwissenschaftlichen Publikation zu ›Arbeit‹ lassen sich hier lediglich Tendenzen skizzieren. Zum einen ist eine auf strukturelle Veränderungen fokus-

sierte Makroperspektive relevant, die den Wandel von der Industrie- zur Wissensgesellschaft beschreibt (vgl. grundlegend Bell 1976; Castells 2000). Zum anderen liefern unterschiedlich akzentuierte Fallstudien ein Verständnis dessen, wie dieser Wandel in einzelnen Berufsgruppen bzw. Branchen gestaltet ist. Daran geknüpfte Erkenntnisse und Termini wie Entgrenzung (vgl. Voß 1998; Gottschall und Voß 2005), Flexibilisierung und Deregulierung (vgl. Voß und Pongratz 1998), Prekariisierung (vgl. Brinkmann et al. 2006; Pelizzari 2009; Castel und Dörre 2009) und *Subjektivierung von Arbeit* (Moldaschl 2003) bilden Anknüpfungspunkte für weitere soziologische, aber auch kultur- und geisteswissenschaftliche Forschungen (vgl. etwa Herlyn et al. 2009; Etzold und Schäfer 2011; Brogi et al. 2013; Colin und Schössler 2013; Erdbrügger et al. 2013, 2015; Balint 2017; Balint und Parr 2018; Henkes et al. 2019; Groth et al. 2020). Für die Sozialwissenschaften insgesamt lässt sich feststellen, dass ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ zunehmend zusammengedacht und zusammengebracht werden, etwa wenn private Pflege und Hausarbeit im *Plattformkapitalismus* (Altenried et al. 2021; vgl. Bor 2019, 2020) oder Selbstsorge (vgl. Flick 2013) untersucht werden.

Mit direktem Bezug zum Thema ›Handwerk‹ sind zwei soziologische Monografien zu berücksichtigen. Richard Ocejo (2017) erklärt die Hinwendung akademisch ausgebildeter Männer zu Handwerksberufen in New York mit der Unsicherheit der »gig economy« (S. 16) und den Entfremdungserfahrungen in Wissensberufen (vgl. S. 148f.). Das gestiegene Prestige ›alter‹ Handwerksberufe wie Barbier, Bartender, Destillateur und Metzger führt er auf kulturelle Umkodierungen zurück: Neben der Gentrifizierung und einer Aneignung der Konsumgewohnheiten der Arbeiterklasse durch bessergestellte »cultural omnivores« (Ocejo 2017, S. 6) sei entscheidend, dass die Quereinsteiger ihr Bedürfnis nach einer sinnstiftenden Erwerbsarbeit an Handwerksberufe herantrügen. Ocejo (2017) kommt zu dem Schluss, dass sie ihre Berufswahl nicht als »downward social mobility« (S. 136) wahrnahmen, sondern vielmehr Kompetenzerwerb, soziale Anerkennung und letztlich Aufstiegsmöglichkeiten damit verknüpften (vgl. S. 254).

Während Ocejo sich auf handwerkliche Dienstleistungen bzw. die handwerkliche Erzeugung von Luxus-Nahrungsmitteln konzentriert, legt Philipp Lorig (2018) den Fokus auf gering qualifizierte Handwerker. Er untersucht die prekären Erwerbsbedingungen ostdeutscher Handwerker, die ihre Arbeitskraft auf einer Internetplattform anbieten. Lorig weist die Arbeitsmarktreformenten von 2004 als zentralen Erklärungszusammenhang aus: In deren Rahmen wurde sowohl die Soloselbstständigkeit als Erwerbsform gefördert als auch die Handwerksordnung novelliert, woraufhin etliche Handwerksberufe zulassungsfrei wurden. Diese Differenzierung zwischen prestigeträchtigen, aus freier Überzeugung und prekärem, aus ökonomischer Not betriebenen ›Handwerk(en)‹, die sich ergibt, wenn man Ocejos und Lorigs Studien zueinander in Beziehung setzt, ist hilfreich für diese Studie.

Kulturwissenschaftliche Zugänge zu ›Handwerk(en)‹ nehmen ›Handwerk(en)‹ als Praktik bzw. Medium in den Blick, in dem Zeichen und Bedeutungen generiert werden. Dies geschieht etwa im Falle des Strick-Graffiti oder Yarn-Bombing, was bedeutet, dass der öffentliche Raum mit gestrickten Objekten verändert wird, die häufig Botschaften oder politische Forderungen enthalten (vgl. Wallace 2012). Zwar wird in dieser Studie der Auffassung gefolgt, dass ›Handwerk(en)‹ im Wechselspiel zwischen diskursiven und nichtdiskursiven Praktiken entsteht (vgl. dazu Keller et al. 2005), ihr Gegenstand sind jedoch ausschließlich Diskursivierungen von ›altem Handwerk(en)‹ in Massenmedien und Fachdiskursen. Die Analyse von künstlerisch-aktivistischen, politischen und gesellschaftlichen Äußerungen, die im Rahmen des ›weiblichen‹ Handarbeitens entstehen (vgl. Kuni 2008; Critical Crafting Circle 2011; Emery 2019; Held 2021), liegt folglich nicht im Fokus dieser Untersuchung. Dies gilt auch für Forschungen, die sich aus post-kolonialer Perspektive kulturellen Aneignungsprozessen, Authentisierungen und Exotisierungen indigenen Kunsthandwerks widmen (vgl. Spooner 1986; van der Grijp 2009; Wilkinson-Weber und DeNicola 2016; Alexiou 2020). Deren Erkenntnisse sind zwar in Teilen übertragbar, etwa wenn der Stellenwert von Expert*innen, die Objekte als ›authentisch‹ markieren, sowie die Rolle von Vorstellungen der Tourist*innen und Konsument*innen über ›authentisches‹ Handwerk hervorgehoben wird. Jedoch werden in dieser Studie fast ausschließlich Diskurse über Handwerker*innen und handwerkliche Praktiken aus dem globalen Norden untersucht.

Nähere Hinweise für diese Studie ergeben sich aus einer Vielzahl von ethnografischen Forschungen, in denen freizeithandwerkende Personen nach ihren Motiven befragt werden (vgl. Hitzler und Honer 1988; Honer und Unseld 1988; Honer 2011; Langreiter und Löffler 2013; Sylla 2016; Hilsberg 2017). Anne Honer entwirft auf der Grundlage ihrer Erhebungen aus den 1980er-Jahren drei verschiedene Legitimationsmuster für Heimwerken: Es werde »als gute[r] Ausgleich zum beruflichen Stress« konzipiert, aus ästhetischer Überzeugung durchgeführt sowie mit Kostenersparnissen begründet und als Konsumpraktik betrieben (vgl. Honer und Unseld 1988, S. 223). Diese Ambivalenzen in der Motivlage bestätigen knapp zwanzig Jahre später Nikola Langreiter und Klara Löffler in Bezug auf das DIY der 2000er- und 2010er-Jahre (vgl. Langreiter und Löffler 2013; Löffler 2012, 2017).

Ihre Ergebnisse liefern zu vertiefende Ansätze für die Erforschung der Subjektpositionen und Deutungsmuster, wie sie im Handwerk(en)sdiskurs angeboten werden. In den ethnografisch erhobenen Selbstbegründungen für freizeithandwerkendes werden Aspekte benannt, die für die mediale Diskursivierung ebenfalls konstitutiv sind: So werden die Ansprüche an das zu erzielende Ergebnis im freizeithandwerkenden Selbermachen mit jenen im Erwerbsberuf gleichgesetzt (vgl. Löffler 2012, S. 284); ferner werden die Prägung durch Kindheitserfahrungen (vgl. Löffler 2012, S. 282) sowie das Erleben von Autonomie (vgl. Löffler 2012, S. 285f.) oder »therapeutische Effekte« betont (Langreiter und Löffler 2013, S. 166). Davon ausgehend

bemerken die Ethnologinnen jedoch, dass die konkreten Arrangements freizeithlich Handwerker*innen komplexer sind, als zeitdiagnostische Annahmen über ›Handwerken‹ als Ausgleich zur digitalen Arbeitswelt suggerieren. Diese Annahmen entstünden vielmehr als »Projektionen [...] akademischer Milieus« (Löffler 2017, S. 312). Dementsprechend sei auch die gängige Einordnung des Phänomens als ›Renaissance‹ oder ›Trend‹ fragwürdig (vgl. Löffler 2017, S. 309-312).

Eine weniger kritische Reflexion von Vorannahmen ist dagegen in ethnografischen Studien festzustellen, die ökologische Gründe bzw. identitätsstiftende Funktionen überbetonen (vgl. Sylla 2016; Hilsberg 2017). Ähnliche Tendenzen weisen empirische Erforschungen des erwerbsmäßigen Handwerks auf, in denen festgestellt wird, dass handwerkliche Tätigkeiten positiv affiziert werden, weil sie konstruktiv, kooperativ bzw. sinnstiftend seien (vgl. Harper 1987; Marchand 2016; Hemme und Blankenburg 2020).

Eine solche, bisweilen enthusiastische Sicht auf ›Handwerk(en)‹ wird auch in populären, (sozial-)philosophischen Schriften vertreten, wie sie Matthew Crawford mit *Shop Class as Soulcraft* (2009) und Richard Sennett mit *The Craftsman* (2009b) vorgelegt haben.⁶ Beiden ist gemein, dass explorativ auf einzelne Abläufe in handwerklichen Herstellungsprozessen eingegangen wird und diese mit der Diskursgeschichte von ›Handwerk(en)‹ verknüpft werden. In beiden Büchern wird ›Handwerk(en)‹ als positiv zu bewertendes Arbeitsethos entworfen. Dies stützt die Annahme, dass ›Handwerk(en)‹ in zeitgenössischen Theorien zu ›Arbeit‹ eine zentrale Referenzgröße ist (vgl. Bies 2017b, S. 193). Da sich Crawford auf das Reparieren von Motorrädern konzentriert und so auf die berühmte Schrift der Counter-Culture *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (Pirsig 2006) zurückgreift, wird sein Buch, anders als Sennetts, in dieser Studie nicht zur Auswertung herangezogen.

Auf die Funktion des ›Handwerk(en)‹ in der Ideengeschichte von Ästhetik und Design gehen auch einige Publikationen ein, die dabei vorwiegend auf ästhetische Interpretationen einzelner Objekte und Produktlinien abzielen. Fallstudien nehmen die DIY-Ästhetik in den Blick (vgl. Eisele 2011) und konstatieren, diese habe sich in der Produktion von Designobjekten durchgesetzt (vgl. Hackenschmidt 2017). Zudem werden der Konsum und die Vermarktung handwerklich gefertigter Objekte, wie sie vom Versandhandel Manufactum ausgehen, als Distinktionspraktiken untersucht (vgl. Bönisch-Brednich 2002). Für diese Studie sind vor allem Hinweise auf die genealogischen Differenzierungen zwischen ›Handwerk‹ und ›Kunst‹ (vgl. Adamson 2007, 2010, 2018) bzw. Design (vgl. Kurz 2015) hilfreich.

Wichtig sind zudem unterschiedlich disziplinär verortete Forschungsperspektiven auf Konnotationen des ›weiblichen‹ Handarbeitens. Als Grundlagen sind drei Anfang der 1980er-Jahre erschienene Studien zu nennen, die sich der Kopplung von

6 Für eine ausführliche philosophisch perspektivierte Diskussion zu Handwerk und DIY, ausgehend von Sennetts *Craftsman*, vgl. Karafyllis 2013.

Handarbeiten und ›Weiblichkeit‹ in verschiedenen Kontexten widmen. Dagmar Ladj-Teichmann (1983) betrachtet das ›weibliche‹ Handarbeiten als Erziehungs- und Disziplinierungsmaßnahme des 19. Jahrhunderts, die jedoch gleichsam Raum für Eigenständigkeit geboten habe. Eine ähnliche Perspektive eröffnet die 1984 erschienene Monografie von Roszika Parker (2010). Parker zeigt am Beispiel der Geschichte des britischen Kunststickens die Unterscheidung zwischen männlich gegenderter Kunst und weiblich gegenderten ›crafts‹ auf. Gerburg Treusch-Dieter (1985) geht dagegen stärker auf das Verhältnis von ›Arbeit‹ und ›Weiblichkeit‹ ein, indem sie das ›weibliche‹ Spinnen in der griechischen Mythologie, bei Platon und in deutschen Märchen als Geschichten der Ausbeutung und Marginalisierung interpretiert. Ihrer Lesart folgend hat die vollständige Maschinisierung des Spinnens dazu geführt, dass ›Frauen‹ aus der Produktion verdrängt wurden. Diese Studien sind ein Anknüpfungspunkt für die Einschätzung, wonach das Wiedererlernen ›weiblicher‹ Handarbeitstechniken in den 1990er- und 2000er-Jahren eine emanzipatorische Wiederaneignung sei.

Die Zusammenhänge zwischen ›Weiblichkeit‹ und Handarbeiten werden auch in der jüngeren Forschung mit Blick auf die sozialen Implikationen des ›Crafting-Revivals‹ aufgegriffen (vgl. Dawkins 2011; Luckman 2013; Langreiter 2014; Bose 2018). Ohne dass hier eine umfassende Diskussion der Vielzahl deutsch- und englischsprachiger Einzelstudien möglich wäre, lassen sich exemplarisch zwei Interpretationslinien ausmachen: Während Dawkins (2011) die klassistischen und rassistischen Kodierungen des Craftings betont und es als privilegierte und post-feministische Praktik identifiziert, ist Luckman optimistischer und sieht in Plattformen wie Etsy eine Möglichkeit für Frauen, Familie und (Neben-)Erwerb zu vereinbaren (vgl. 2013, S. 265). Die Vereinbarkeit von Kinderbetreuung und handwerklichem Nebenerwerb werde jedoch in den Biografien von Etsy-Shop-Inhaberinnen standardmäßig als Begründung für ihre Hinwendung zur Selbstständigkeit im DIY-Bereich verwendet und gelte hauptsächlich für Angehörige der Mittelschicht (vgl. Luckman 2015, S. 101). Zudem würden in den Kurzbiografien auf Etsy Bezüge zur Kindheit sowie zu einer eingrenzbaaren Lokalität hergestellt und Kritik an Erwerbsarbeit außerhalb der »Handmade-Nischenökonomie« geübt (vgl. Langreiter 2014). Dass dabei prekäre Arrangements von Selbst- und Familienmanagement entstehen (Luckman 2015, S. 123-128) und die erzielten Einkommen von solselbstständigen DIY-Künstler*innen keinesfalls hoch sind (vgl. Luckman und Andrew 2020, S. 112), legt nahe, dass unklar ist, was ein erfolgreiches ›Handwerk(en)‹ für weiblich kodierte Personen bedeutet.

Insgesamt lässt die Debatte darüber, ob »[w]eibliches‹ Handarbeiten [...] (anti-)feministisch« sei (Langreiter 2017) bzw. emanzipatorisch oder neoliberal kooperiert (vgl. Kuni 2008, S. 178), nur den Ausweg der Binnendifferenzierung offen. So wird abermals deutlich, dass im Handwerk(en)sdiskurs ambivalente Vorstellungen und Forderungen zusammenfließen. Für diese Studie ist daraus abzuleiten, dass

im Handwerk(en)sdiskurs genderspezifische sowie kulturelle und soziale Ein- und Ausschlüsse vorgenommen werden, etwa indem überwiegend weiße, ältere ›Männer‹ als Vertreter des ›alten Handwerks‹ präsentiert werden oder plausibilisiert wird, dass Akademikerinnen ohne entsprechende Ausbildung mit Handwerkstechniken Geld verdienen.

Schließlich sind kulturgeschichtliche Ansätze zu berücksichtigen, die sich dem Thema ›Handwerk(en)‹ auf ähnliche Weise nähern wie die vorliegende Studie. Zwei geschichtswissenschaftliche Monografien befassen sich ausführlich mit der medialen Darstellung von handwerklichem Selbermachen bis in die 1980er-Jahre. Diese Studien basieren u.a. auf Auswertungen der Zeitschriften *Selbst ist der Mann* (Voges 2017) bzw. *Selbst ist der Mann* und *Brigitte* (Kreis 2020). Eine diskursanalytische Betrachtung von *Selbst ist der Mann* liegt zudem einem Aufsatz von Mario Schulze (2012) zugrunde, der zu dem Schluss kommt, dass das handwerkliche Selbermachen »in den Diskursen der Arbeit gerahmt« sei (S. 22).

Des Weiteren ist die Alternativbewegung der 1970er-Jahre eine wichtige Referenzgröße für historische Forschungen zu ›Handwerk(en)‹. Jonathan Voges (2017, S. 265-283) und Reinhild Kreis (2017b, 2020, S. 164-190) gehen ausführlicher auf die ökologisch und konsumkritisch motivierten Aneignungen von Handwerks- und Handarbeitstechniken durch sogenannte alternative Milieus ein. Ines Peper (2017) vergleicht in ihrem Beitrag zur Geschichte des Handspinnens historische Spinnzirkel mit einem neuen Interesse für das Phänomen auf Blogs sowie in Online-Foren und Podcasts der Gegenwart. Sie stellt fest, dass trotz einiger Referenzen die historischen Vorbilder und Symboliken keine relevante Bezugsgröße in den Äußerungen heutiger Spinnerinnen sind (vgl. Peper 2017, S. 95f.).

Zudem untersucht Peper genderspezifische Implikationen des Handspinnens. Ihre Analyse fokussiert dabei einige queer-feministische Blogs und Podcasts und attestiert daher dem Handarbeiten ein emanzipatorisches Potenzial (vgl. Peper 2017, S. 101-104). Voges geht in seiner Dissertation zu Heimwerken in *Selbst ist der Mann* kursorisch auf ›Männlichkeit‹ ein. Im Wesentlichen bezieht er sich dabei jedoch auf die Vereinbarkeit von Heimwerken mit Männlichkeitskonzeptionen der Nachkriegszeit (vgl. Voges 2017, S. 221-264). Kreis (2020) bestätigt, dass sich in der Anfangszeit der Vermarktung des Heimwerkens das »Bild einer domestizierten Männlichkeit« (S. 95) als prägend erwiesen habe.

Die Ergebnisse dieser vier Studien fungieren als Vorgeschichte(n) der hier näher untersuchten Diskurse. Relevant ist vor allem die Einschätzung, dass die Akzeptanz und Popularisierung des Heimwerkens als Hobby, vor allem für männlich kodierte, aber auch – verspätet und mit Einschränkungen – für weiblich kodierte Personen (vgl. Kreis 2020, S. 327f.) auf den steigenden Wohlstand und die Reduzierung der Arbeitszeit zurückzuführen sei (vgl. Voges 2017, S. 61). Zudem zeigt die von Voges (2017, S. 12-14) und besonders von Kreis (2019, 2020, S. 100-102) vorgenommene Einordnung des häuslichen Selbermachens als Teil der Konsumge-

schichte bzw. als »Regulativ moderner Konsumgesellschaften« (Kreis 2020, S. 12), dass die Einschätzung, wonach das freizeitliche ›Handwerk(en)‹ pauschal als Alternative zum Konsum anzusehen sei,⁷ irreführend ist. Die in dieser Studie untersuchte Frage, wie sich ab 1990 die mediale Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ außerhalb von Fachzeitschriften und Handarbeitsblogs in massenmedialen Formaten darstellt, bleibt also offen.

Zuletzt sind Untersuchungen zu ›Handwerk(en)‹ aus dem Fächerspektrum der Medien- und Literaturwissenschaft wichtig. Klaus Türks *ikonographische Anthologie* (2000) geht ausführlich sowohl auf Darstellungen von Handwerksberufen als auch von ›weiblicher‹ Handarbeit in der bildenden Kunst ein. Seine Studie ist hilfreich, um zu verstehen, dass in der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ jeweils zeitgenössische Vorstellungen von ›Arbeit‹ zum Ausdruck kommen. Insofern sind vermeintlich ›historische‹ Darstellungen vielmehr als Dokumentationen des Wandels aufzufassen, wie Türk am Beispiel von Handwerksfolgen des 16. und 17. Jahrhunderts belegt (vgl. Türk 2000, S. 130f.).

Die Forschung von Michael Bies zum ›Handwerk‹ in fiktionalen und nichtfiktionalen Texten ist in der germanistischen Literaturwissenschaft anzusiedeln. In seinen Aufsätzen weist Bies auf die Brüchigkeit der Diskursivierung des ›Handwerks‹ in Texten der Romantik hin (Bies 2016, S. 57f., 2017a, S. 186f.) und relativiert so die Annahme einer einseitigen, nostalgischen Verklärung. Obwohl Parallelen zur vorliegenden Studie bestehen, da Bies beispielsweise auch auf die Figurationen des ›Handwerks‹ bei Marx eingeht (Bies 2020) und sowohl Sennetts *Craftsman* (2009b) als auch das ›Crafting-Revival‹ als Belege für die Relevanz des Gegenstands anführt (vgl. Bies 2017b, S. 193f.), unterscheidet sich sein Anliegen jedoch gänzlich von dem dieser Studie: Bies' Ziel ist es, die Bedeutung des ›Handwerks‹ für die und in der Literatur aufzuzeigen. Damit liefert er zum einen ein Verständnis davon, wie in literarischen Texten am Beispiel von Handwerkserzählungen gesellschaftliche Veränderungen reflektiert werden. Zum anderen geht es ihm darum, Handwerksbezüge als Mittel zur Verständigung über ästhetische Probleme innerhalb der Literatur zu analysieren (vgl. Bies 2017b, S. 197). Der Fokus dieser Studie ist hingegen darauf gerichtet, ›Handwerk(en)‹ als Gegenstand und Bezugsgröße von medialen Diskursen zum Themenfeld ›Arbeit‹ zu untersuchen.

Dabei spielen zahlreiche Überlegungen zu internetbasierten Medienformaten wie Foren, Blogs und Social Media eine Rolle, um produktionsbezogene Einflüsse berücksichtigen zu können (vgl. Myers 2011; Kim 2012; Stainton und Iordanova 2017; Gunkel 2018; Schwemmer und Ziewiecki 2018). Eine dezidiert medien- bzw. kommunikationswissenschaftliche Untersuchung von Handwerk(en)sdiskursen liegt jedoch bisher nicht vor, obwohl die Relevanz der neuen Medien für das

7 Zu einer kultursoziologischen Perspektive auf die Konsumgeschichte vgl. einschlägig Schrage 2009; eine Genealogie des alternativen Konsums erarbeitet Heinze 2019.

Thema unstrittig ist (vgl. Kuni 2008, S. 176f.; Löffler 2017, S. 323). Einzig der Medienwissenschaftler David Gauntlett parallelisiert in seiner Studie (2011) das *Web 2.0* mit der ›Renaissance‹ des DIY. Er erkennt zwar den Einfluss von internetbasierten Foren für die Verbreitung von Handarbeitstechniken an (vgl. Gauntlett 2011, S. 61f.), untersucht jedoch nicht die mediale Darstellung von ›Handwerk(en)‹ selbst. Vielmehr geht er davon aus, dass sowohl das Selbermachen von Online-Inhalten auf Blogs und YouTube als auch Handarbeiten und DIY gemeinschaftliche Aktivitäten sind, die Menschen ›glücklich‹ machen. Online-Tutorials als populäre Instanzen der Wissensvermittlung thematisiert Gauntlett nicht näher und es gibt auch sonst keine einschlägige Publikation dazu. Zu den meisten der in dieser Studie ausgewerteten Lifestylezeitschriften gibt es überhaupt keine einschlägige Fachliteratur, mit Ausnahme einer kulturgeografischen Analyse von *Landlust* (vgl. Baumann 2018), die jedoch nicht auf ›Handwerk(en)‹ eingeht. Gleiches gilt für die Tagespresse und Fernsehen: Das Genre der TV-Handwerksdokumentation ist ebenso unerforscht wie das (handwerksbezogene) Firmenporträt in Printmedien. Es existieren lediglich Presseauswertungen einzelner Handwerkskammern und Bibliografien aus den 1990er-Jahren (vgl. etwa Dittmer 1990; Handwerkskammer Konstanz 1993).

Einen hilfreichen Einblick in cross-mediale Vermarktungslogiken von ›Handwerk(en)‹ am Beispiel kompetitiver DIY-Shows im US-amerikanischen Fernsehen ermöglicht ein Aufsatz von Hambleton und Quail (2020). Obwohl es in diesen Shows eher um Dekorations- und Bastelaktivitäten als um ›altes Handwerk(en)‹ geht, sind drei Erkenntnisse ihrer Analyse für diese Studie erhellend: Erstens wird dort ›Handwerk(en)‹ als Arena einer privilegierten, weißen Mittelschicht präsentiert. Zweitens sind Kreativität und affektive Prägung entscheidender als erworbenes Wissen. Drittens ist die Ökonomisierung des Selbst und der Selbstfindung Teil der medialen Diskursivierung.

1.3. Aufbau der Studie

Was ist ›Handwerk(en)‹? Der Gegenstand wird in dieser Studie mit Rückgriff auf diskurstheoretische Überlegungen nicht vorab definiert, es werden vielmehr forschungsleitende Konzepte vorgestellt und Kriterien entwickelt, mit denen der Gegenstand eingegrenzt werden kann. Diese Konzepte und Kriterien dienen dazu, die in Mediendiskursen vorgenommenen Deutungen analysieren zu können. Erste Kriterien werden im zweiten Kapitel mit Hilfe der Unterscheidung zwischen ›Arbeiten‹ und ›Herstellen‹ hergeleitet, wie sie Hannah Arendt (1981) vorgelegt hat. Zudem werden die *Geschichtlichen Grundbegriffe* (Brunner et al. 1972) sowie weitere Theorien zu ›Arbeit‹, ›Nicht-Arbeit‹ und Gender herangezogen.

Der methodische Rahmen wird im dritten Kapitel vorgestellt. Dabei wird genauer auf die diskurstheoretische Fundierung der Studie eingegangen und der Forschungsprozess mit den Methoden der Wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Reiner Keller und der Interdiskurstheorie nach Jürgen Link, Ursula Link-Heer und Rolf Parr erläutert. Das untersuchte Korpus und die einzelnen Medienformate werden in diesem Zuge näher bestimmt.

Um eine Orientierung zu erhalten, welche Veränderungen im Untersuchungszeitraum bedeutsam sind, werden im vierten Kapitel die Ergebnisse der Auswertung der FAZ und FAS von 1990 bis 2020 zunächst chronologisch dargestellt. Anschließend wird in drei weiteren Analyse-Kapiteln diskutiert, wie ›altes Handwerk(en)‹ medienübergreifend erzeugt wird und welche Deutungen dabei vorgenommen werden.

Die drei wichtigsten Deutungsmuster – ›kulturelles Erbe‹ (Kapitel 5), ›kreative Selbstverwirklichung‹ (Kapitel 6) und ›Therapie‹ (Kapitel 7) – bilden den Kern der Untersuchung. In jedem Kapitel werden zunächst Aufbau, Forderungen und Subjektpositionen der einzelnen Deutungsmuster ausgehend von den Mediendiskursen erläutert. Anschließend werden für jedes Deutungsmuster Bezüge zu Fachdiskursen aus verschiedenen Wissensbereichen eröffnet, indem die Ergebnisse der genealogischen Untersuchungen diskutiert werden. Die chronologische Ordnung ist dabei bewusst vertauscht, um den Eindruck zu vermeiden, hier würden linearer Entwicklungen beschrieben. Tatsächlich erfolgte die Untersuchung von Mediendiskursen und Fachdiskursen parallel und wechselseitig vergleichend. In Zwischenfazits werden die Erkenntnisse im Hinblick auf die Fragestellungen zusammengeführt.

Im Schlussteil werden die Erkenntnisse verdichtet und auf weitere Zusammenhänge hin überprüft. Zudem wird auf Anschlussfelder und -fragen für weitere Forschungsstudien eingegangen.

Theoretische Perspektivierungen

2. ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender

In dieser Studie geht es um Diskursivierungen von ›altem Handwerk‹, Handarbeiten und DIY. Je nach Kontext und Deutung kann ein und dieselbe Tätigkeit als Erwerbsarbeit oder als Freizeitbeschäftigung aufgefasst werden; zuweilen kann sie auch als ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ gleichermaßen gelten. Die Untersuchung des Handwerk(en)sdiskurses erfordert es also herauszustellen, dass es sich bei ›Arbeit‹, ›Nicht-Arbeit‹, ›Muße‹, ›Freizeit‹, ›Entgrenzung‹, ›Reproduktionsarbeit‹ und ›Care‹ ebenfalls um diskursiv erzeugte und zeitlich gebundene Konzepte handelt. Zu diesem Befund kommen Vertreter*innen verschiedener Fachrichtungen, plausibel ist er bereits mit dem Verweis auf die Diskurstheorie. Daher wird hier das breite Forschungsfeld zu ›Arbeit‹ lediglich mit Verweis auf einige Schlüsseltexte und deren Erkenntnisse aufgegliedert. Dies ist erforderlich, um die Konzepte und Gegenkonzepte zu ›Arbeit‹ begrifflich einzuführen und aus ihnen Kriterien für die Untersuchung zu entwickeln: Wie lässt sich ›Handwerk(en)‹ als Gegenstand näher bestimmen? Welche Konnotationen und Bedeutungen liefern Hinweise darauf, wo ›Handwerk(en)‹ im Feld von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ verortet wird? Welche Konzepte sind für die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ relevant?

Zudem wird unter Rückgriff auf die theoretischen Überlegungen der Genderstudies die dritte Forschungsfrage untersucht, nämlich inwiefern ›Arbeit‹ und Gender im Handwerk(en)sdiskurs ko-konstruiert sind. So lässt sich die diskursive Trennung zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ auch als Trennung zwischen ›männlich‹ und ›weiblich‹ beschreiben. Für den Kontext dieser Untersuchung sind von der soziologischen Geschlechterforschung ausgehende Erkenntnisse zur Herstellung von ›Weiblichkeit‹ in ›Arbeit‹ sowie Perspektiven der Männlichkeitsforschung entscheidend.

2.1. Konzepte und Kriterien

Dass es sich bei ›Arbeit‹ um ein Konzept handelt, das nicht nur in vielen Diskursen behandelt wird, sondern auch politische Systeme, Gesellschaftsbereiche und den Alltag der Menschen prägt, ist unbestritten. Aber was ist unter ›Arbeit‹ zu ver-

stehen und was wird in dieser Studie darunter verstanden? Ebenso wenig, wie ›Handwerk(en)‹ als diskursives Phänomen vorab definiert werden kann, geht es hier darum, ›Arbeit‹ als Begriff aus- und festzulegen. Stattdessen wird aufgezeigt, dass es sich bei ›Arbeit‹ um ein Konzept handelt, das erstens diskursiv (re-)produziert wird und zweitens in Abgrenzung zu und im Zusammenspiel mit anderen und ähnlichen Konzepten wie ›Nicht-Arbeit‹, ›Reproduktionsarbeit‹, ›Care-Arbeit‹, ›Selbstsorge‹ ›Muße‹ und ›Freizeit‹ entsteht.

2.1.1. ›Handwerk(en)‹ als ›Herstellen‹: Eingrenzung des Gegenstands mit Hannah Arendt

Zunächst ist zu klären, wie der Gegenstand, also die diskursive Konstruktion von ›Handwerk(en)‹, so bestimmt werden kann, dass eine konzise, aber ergebnisoffene Untersuchung erfolgen kann. Als ein Ausgangspunkt bietet sich Hannah Arendts *Vita activa* (1981) an. Arendt unterscheidet darin – mit Rekurs auf die Antike und in Opposition zu Marx – zwischen Arbeiten, Herstellen und Handeln. Diese Unterscheidung basiert auf der Kategorie ›Zeitdauer‹, die auch im Mediendiskurs eine zentrale Rolle spielt. Dabei misst Arendt den durch ›Arbeit‹ erzeugten Gütern eine geringere Haltbarkeit zu als jenen, die ›hergestellt‹ werden. Zudem konzipiert sie das ›Herstellen‹ als abschließbaren Vorgang, der »zu Ende ist, wenn der Gegenstand die ihm angemessene Gestalt erhalten hat und nun als fertiges Ding der vorhandenen Dingwelt eingefügt werden kann« (Arendt 1981, S. 90). Im Gegensatz dazu werde »das Arbeiten niemals ›fertig‹, sondern dreht sich in unendlicher Wiederholung in den immer wiederkehrenden Kreisen, den der biologische Lebensprozess ihm vorschreibt« (Arendt 1981, S. 90). Ihre kritische Bezugnahme auf Naturalisierungen und Biologiemetaphern in der Genealogie von ›Arbeit‹ legen nahe, dass Arendts ›Arbeiten‹ mit dem ›Konsumieren‹ verbunden ist und Überschneidungen zum Konzept der Reproduktionsarbeit aufweist (vgl. Arendt 1981, S. 91).

Arendts Ausführungen zum ›Herstellen‹ betonen den Aspekt der Dauerhaftigkeit der hergestellten Objekte und ihre »relative Unabhängigkeit von der Existenz der Menschen, die sie herstellen und in Gebrauch nehmen« (Arendt 1981, S. 125). Obwohl dies durch ihren Bezug auf Heidegger eine argumentative Grundlage für Überhöhungen des ›Handwerk(en)s‹ liefern könnte, sind Arendts Theoretisierungen vor allem von Skepsis geprägt. So hält sie etwa das Konzept des »Stolzes auf eine Leistung« für dubios (Arendt 1981, S. 128) und äußert Verständnis für die Degradierung der Handwerker in der Antike (vgl. S. 143). Im Kontext der ›atomaren Bedrohung‹ und mit Fokus auf die Figur des Homo faber stellt Arendt die zerstörerische und gewalttätige Komponente des ›Herstellens‹ heraus und übt Kritik an der dabei entstehenden »anthropozentrisch geordneten Welt« (Arendt 1981,

S. 142).¹ Diese kritische Position ist sicherlich auch dem argumentativen Aufbau ihrer Schrift geschuldet, in dem das ›Handeln‹ den zivilisatorischen Höhepunkt im Dreischritt aus ›Arbeiten‹, ›Herstellen‹ und ›Handeln‹ bildet. Dies gilt ebenso für die Analogie, die Arendt zwischen dem ›Herstellen‹ von Kunstwerken und Gebrauchsobjekten zieht, wovon sie jedoch das »sinnende Denken« als Grundlage des politischen Handelns ausnimmt (Arendt 1981, S. 156).

Im Rahmen der vorliegenden Studie wird Arendts Differenzierung zwischen ›Herstellen‹ und ›Arbeiten‹ übernommen, um einzugrenzen, was unter ›Handwerk(en)‹ zu verstehen ist. Damit wird eine Reihe von Phänomenen ignoriert, die zwar entsprechend der politisch-ökonomischen Definition, wie sie etwa in Handwerksordnungen zu finden ist, als ›Handwerk‹ bezeichnet werden, jedoch unter ›Arbeiten‹ und nicht unter ›Herstellen‹ fallen. Als ›Arbeiten‹ wird somit die Lebensmittelherstellung, aber auch dienstleistungsähnliche Berufe wie Frisör*in oder der Bereich der Reinigung von Textilien und Gebäuden ausgeklammert. Von dieser Verengung sind jedoch lediglich ein kleiner Teil der ›alten Handwerksberufe‹ betroffen. So wird dadurch beispielsweise das Bierbrauen, das sowohl als ›alter Handwerksberuf‹, zunehmend aber auch als DIY-Aktivität betrieben wird, ausgeschlossen.

Trotz der Nähe von ›Arbeiten‹ zum Konzept der Reproduktionsarbeit ist Arendts Differenzierung auch für den Bereich des handwerklichen Selbermachens und des Handarbeitens hilfreich. So fasst sie zwar »Haushaltsarbeiten« als ›Arbeit‹, grenzt aber »Abgenutztwerden« als Merkmal des ›Herstellens‹ vom »Verzehrtwerden« als Zielbestimmung der durch ›Arbeit‹ erzeugten Güter ab (Arendt 1981, S. 126). Folglich werden die großen Bereiche der heimischen Nahrungsmittelproduktion wie Kochen, Backen, Einmachen etc. nicht beachtet. Stattdessen sind all jene Objekte, die in ›weiblicher‹ Handarbeit oder im handwerklichen Selbermachen entstehen, als »Gebrauchsgegenstände[]« (Arendt 1981, S. 125) dem ›Herstellen‹ zuzuordnen. Auch für die Tatsache, dass privat gefertigte Objekte in Blogs und sozialen Medien sichtbar gemacht werden, sind Arendts Ausführungen hilfreich, obwohl sie sich auf den »Tauschmarkt« beziehen: Sie hält es für ein menschliches Bedürfnis, die »in Isolierung von anderen« hergestellten Objekte zu zeigen und zu tauschen (Arendt 1981, S. 147). In diesem Zusammenhang räumt sie auch dem Bemühen um Wissensvermittlung einen zentralen Stellenwert ein (vgl. Arendt 1981, S. 147). Beide Aspekte spielen eine konstitutive Rolle für den ›DIY-Boom‹ in den 2000er-Jahren.

1 Mit Arendts Kritik am Homo faber setzt sich fünfzig Jahre nach der Erstveröffentlichung der *Vita activa* ihr Schüler Richard Sennett in *The Craftsman* (2009b) auseinander und fordert eine Aufwertung des ›Herstellens‹.

2.1.2. ›Mühsal‹, ›Ruhe‹ und ›Muße‹: Kriterien aus der Begriffsgeschichte

In der zeitgenössischen Arbeitsforschung hat sich durchgesetzt, ›Arbeit‹ in einen Zusammenhang mit ›Nicht-Arbeit‹ zu stellen (vgl. etwa Etzold und Schäfer 2011; Herlyn et al. 2009). So soll verdeutlicht werden, dass Erwerbstätigkeit keine hinreichende Definition von ›Arbeit‹ ist, und zugleich der wachsenden ›Entgrenzung‹ Rechnung getragen werden. Im Rahmen dieser Studie werden ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ als Pole eines Spannungsfelds angesehen, innerhalb dessen ›Handwerk(en)‹ verortet wird. Solche Verortungen erfolgen nicht eindeutig, vielmehr ist von Zwischenstadien auszugehen, etwa wenn ein erwerbstätiger Handwerker seine ›Arbeit‹ als ›Leidenschaft‹ bezeichnet oder wenn nach Feierabend ein Schal gestrickt wird, die Fortschritte online im Hobby-Blog dokumentiert werden und damit für einen Wollfabrikanten geworben wird. Daher sind weitere Kriterien notwendig, um Hinweise auf ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ identifizieren zu können. Diese werden hier zunächst mit Hilfe der Begriffsgeschichte von ›Arbeit‹ entwickelt.

Den Blick dafür, dass ›Arbeit‹ in unterschiedlichen historischen Epochen unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen einnimmt und daher auch in der Gegenwart nicht als fixes Konstrukt gelten kann, hat Werner Conze (1972) in seinem Aufsatz zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen* geöffnet. Von seinen Ausführungen sind zwei Aspekte forschungsleitend für diese Studie. Erstens gilt ›das Handwerk‹ als ›typische Arbeit‹ und scheint unvereinbar mit modernen Konzeptionen von ›Arbeit‹ zu sein. Bei allen wechselnden Semantisierungen, die der Begriff seit der Antike durchläuft, lässt sich festhalten, dass ›das Handwerk‹ durchgängig als ›Arbeit‹ klassifiziert wird. In antiken Schriften wird es deshalb abgewertet, im Christentum als ›ehrbare Arbeit‹ anerkannt (vgl. Conze 1972, S. 156, 159). In mittelalterlichen Arbeitsdiskursen werden ›Arbeit‹ und ›Handwerk‹ synonym gebraucht (vgl. Ehmer 2016, S. 98). Diese Nähe zwischen ›Handwerk‹ und vormodernen Konzeptionen von ›Arbeit‹ erweist sich im Zuge der Erweiterung des Arbeitsbegriffs als problematisch: Da ›Arbeit‹ ab dem 18. Jahrhundert explizit mit Vorstellungen von ›Freiheit‹ und sozialer Mobilität verknüpft wird (vgl. Conze 1972, S. 177), ist ›das Handwerk‹ als Idealtypus eines ständischen und durch das Zunftwesen geregelten ›Berufs‹ zunehmend schwerer in das moderne Begriffsfeld und die darin geäußerten Erwartungen einzugliedern. Zwar wird trotz der nachfolgenden Fokussierung von Fabrik- und Industriearbeit ›das Handwerk‹ weiterhin als ›Arbeit‹ beschrieben, jedoch bleiben die vormodernen Verbindungen zwischen ›Arbeit‹ und ›Handwerk‹ bestehen. Diese Tendenz, ›Handwerk‹ in der Vormoderne zu verorten und als Beispiel für ›typische‹, ›ehrliche‹, geregelte und eher unflexible Erwerbsarbeit zu verwenden, ist daher auch im Deutungsrepertoire der Gegenwart zu vermuten.

Zweitens erfolgt die Konzeption von ›Arbeit‹ im Verhältnis zu den Konzepten ›Mühsal‹, ›Muße‹ und ›Ruhe‹. Conzes Eintrag thematisiert vor allem die unterschiedlichen Kriterien, die zur Definition von ›Arbeit‹ seit der Antike verwendet

werden. Dabei ist die Konnotation von ›Mühsal‹ entscheidend für die Diskursivierung von ›Arbeit‹ bis ins 18. Jahrhundert. ›Arbeit‹ bedeutet ›Mühe‹, aber auch ›Werk‹ (vgl. Conze 1972, S. 154). Auf dieser Doppelbedeutung basiert auch Arendts Unterscheidung zwischen dem mühseligen ›Arbeiten‹ und dem ›Herstellen‹ von ›Werken‹. In der Begriffsgeschichte wird die Überbetonung von ›Mühsal‹ und die Kopplung an ›die Notwendigkeit‹ im modernen Arbeitsbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts durch ›Macht‹, ›Freiheit‹ und ›Glück‹ abgelöst (vgl. Conze 1972, S. 168). Für den Fokus dieser Studie werden Verweise auf ›Mühsal‹ untersucht und als mögliche Belege für eine Verortung im Feld der ›Arbeit‹ angesehen.

Zudem sind insbesondere Gegenkonzepte aufschlussreich, die bis ins 18. Jahrhundert für Bestimmungen ex negativo herangezogen werden. Dies sind vor allem ›Ruhe‹ und ›Muße‹. Dabei liefert Conze einen wichtigen Hinweis für die Unterscheidung zwischen ›Ruhe‹ und ›Muße‹: Während erstere als christlich-jüdisches Konzept der Pause als Unterbrechung angelegt ist und folglich von der Wiederaufnahme von ›Arbeit‹ ausgeht (vgl. Conze 1972, S. 160), wird ›Muße‹ als dauerhafte Beschäftigung von Adelligen und Geistlichen verstanden. Dass ›Muße‹ nach wie vor für (und von) sozial privilegierte(n) Gruppen gedacht wird, ist auch Konzeptionalisierungen anzumerken, die ›Muße‹ als Instanz »eines wachen Innehaltens, eines reflektierenden Zu-Sich-Kommens, einer Selbst-Vergewisserung und [...] gesteigerte[n] Möglichkeit der Selbstbestimmung« definieren (vgl. Gimmel und Keiling 2016, S. 2). Dabei wird ›Muße‹ als durchaus in ›Arbeit‹ erfahrbares Phänomen konzipiert, sodass deutlich wird, dass dem die moderne Konzeption von ›Arbeit‹ zugrunde gelegt wird, dass also gefordert wird, ›Arbeit‹ müsse »selbst-gestaltbare« Instanzen enthalten (Dobler 2014, S. 67). Zudem wird ›Muße‹ häufig als Voraussetzung für künstlerisches Schaffen angesehen. Jörg Martin Schäfer legt dar, dass zwischen ›Muße‹ und ›Müßiggang‹ unterschieden wird, sodass auch »Nichtarbeit meist in eine gute und eine schlechte, in eine produktive Version und eine unproduktive aufgespalten« werde (vgl. Schäfer 2013, S. 20f.). Trotz der weit verbreiteten Assoziation von ›Muße‹ mit Zweckfreiheit (vgl. Winker 2015, S. 19; Gimmel und Keiling 2016, S. 2) ist vorstellbar, dass ›Handwerk(en)‹ eben wegen jenes Bezugs zu Produktivität (vgl. Dobler 2014, S. 54) als ›Muße‹ konzipiert wird. Dabei ist nicht anzunehmen, dass ›Handwerk(en)‹ mit Zweckfreiheit verknüpft wird, sondern die Zweckausrichtung relativiert wird. Als Kriterien sind zudem Verweise auf eine veränderte Zeitwahrnehmung entscheidend, insofern ›Muße‹ als Inszenierungen von »Lebensformen einer Freiheit, die in der Zeit nicht der Herrschaft der Zeit unterliegt« bzw. als »freie[s] Verweilen in der Zeit« beschrieben wird (Hasebrink und Riedl 2014, S. 3).

Dies gilt vor allem für die Bereiche des handwerklichen Selbermachens und des Handarbeitens, die sich im Laufe der Nachkriegszeit als Freizeitaktivitäten etablieren. ›Freizeit‹ und ›Hobby‹ sind also ebenfalls Konzepte, die für die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ ausschlaggebend sind. Der Widerspruch, dass beim Ende der

1950er-Jahre entstehenden Heimwerken in der erwerbsfreien Zeit »Konsumgüter« hergestellt werden, hat Mario Schulze dazu bewogen, es als »FreiZeitArbeit« zu bezeichnen (Schulze 2012, S. 37). Weil beim häuslichen Selbermachen zunehmend vorgefertigte Produkte weiterverarbeitet werden und Zubehör und Maschinen be- und erworben werden, wird es als erweiterte Konsumpraxis untersucht (vgl. Voges 2017, S. 12-14; Kreis 2020). Dass Konsumtion und Produktion im handwerklichen Selbermachen zusammenfallen, ließe sich auch mit der von Alvin Toffler (1980) skizzierten Vision der Prosumption beschreiben. Tofflers Konzept wird häufig auf die Inhalt erzeugenden Online-Nutzer*innen der Sozialen Medien bezogen (vgl. Hellmann 2009), aber auch auf den Bereich des handwerklichen DIY (vgl. Kreis 2019; Voges 2019). Zwar werden beide Bereiche in dieser Studie untersucht, jedoch ist Prosumption hier kein forschungsleitendes Konzept.

Dies ist damit begründet, dass in Tofflers Vision »Prosumption« als Schlüssel zu einer besseren Gesellschaft angelegt ist und damit Missstände in der Arbeitswelt, der Freizeit und in sozialen Beziehungen behoben werden sollen. Auch wenn seine Skizze einer besseren Zukunft einige Entwicklungen voraussieht, handelt es sich nicht um ein theoretisches Konzept. Implizit basiert die Idee der Prosumption ebenfalls auf der Annahme, dass »Arbeit« und »Nicht-Arbeit« getrennt sind. Dies gilt gleichsam für das Stichwort »Entgrenzung«, das verwendet wird, um das Auflösen der Konturen zwischen »Arbeit« und »Freizeit« analytisch zu fassen. Dies betrifft nicht nur die angeglichenen Zielbestimmungen und die Abnahme zeitlicher und räumlicher Trennungen, sondern vor allem auch die ähnlicher werdenden emotionalen und affektiven Voraussetzungen. So werden Motive für Erwerbsarbeit aus der Sphäre der »Freizeit« generiert, etwa wenn »Leidenschaft« als Kriterium für die Berufswahl und als Anforderung an Bewerber*innen verwendet wird. Die Vorstellung, »Arbeit« – und zwar dezidiert auch handwerkliche Tätigkeiten – aus Vergnügen zu betreiben, wird bereits im 17. Jahrhundert prominent von Gottfried Wilhelm Leibniz geäußert (vgl. Conze 1972, S. 169). Dabei setzt er voraus, dass keine Notwendigkeit zur »Arbeit« besteht (vgl. Leibniz 1671?, zit.n. Conze 1972, S. 169). Dies gilt weiterhin als ein zentrales Definitionsmerkmal für das »Hobby« als »nicht-notwendige Leidenschaft[]« (Wöhrle 2015). Darüber hinaus lässt sich das Wort »Entgrenzung«, das meist zur Kritik an einer Ausweitung von »Arbeit« verwendet wird, als positiv konnotiertes Konzept denken, etwa wenn von vormodernen Zusammenhängen ausgegangen wird, in denen »Arbeit« und »Nicht-Arbeit« noch nicht getrennt waren.

Wie werden diese Überlegungen operationalisiert? Für diese Studie fungieren Semantisierungen von »Mühsal« als Verweise auf das Feld der »Arbeit« – ungeachtet dessen, ob es sich um Erwerbstätigkeit handelt oder nicht. Bezüge auf »Ruhe« und »Muße« verweisen auf das Feld der »Nicht-Arbeit«, auch wenn damit Geld verdient wird oder Arbeitsfähigkeit wiederhergestellt werden soll.

2.1.3. Reproduktionsarbeit, Care-Arbeit und Immaterielle Arbeit

Mit ›Entgrenzung‹ und ›Prosumption‹ wird deutlich, dass das Spannungsverhältnis zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ Gegenstand weiterer theoretischer Überlegungen ist. Drei Theoretisierungen von ›Arbeit‹, die auch ›Nicht-Arbeit‹ miteinbeziehen, werden vorgestellt und auf den Kontext der Studie bezogen: Reproduktionsarbeit, Care-Arbeit und Immaterielle Arbeit. Das Konzept der Reproduktionsarbeit wurde von der feministischen Kritik des Marx'schen *Kapital* entwickelt. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass im kapitalistischen System (und dessen Analyse durch Marx) mit dem Fokus auf Lohnarbeit der Bereich der reproduktiven, unbezahlten Arbeit vernachlässigt wird, weil er als nicht produktiv gilt. Damit blieben Funktion und Funktionsweise von Reproduktionsarbeit lange nicht nur theoretisch unterbelichtet, sondern auch gesellschaftlich marginalisiert. Feministinnen wie Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici, Barbara Duden und Gisela Bock haben diese Lücke ab den 1970er-Jahren besetzt und auch als folgenreichen Schwachpunkt der Marx'schen Argumentation identifiziert:

Wenn Marx erkannt hätte, dass der Kapitalismus angewiesen ist auf eine ungeheure Menge unbezahlter Hausarbeit, durch die die Arbeiter_innenschaft reproduziert wird, sowie auf die Abwertung dieser reproduktiven Tätigkeiten zwecks Senkung der Arbeitskosten, dann hätte er möglicherweise weniger stark dazu geneigt, die kapitalistische Entwicklung als unvermeidbar und fortschrittlich anzusehen. (Federici 2015, S. 22)

Vor dem Hintergrund post-operaistischer Einflüsse formuliert Federici eine pointierte Kritik an Marx' Konzept der ursprünglichen Akkumulation und den damit einhergehenden Naturalisierungen (und Rassifizierungen) der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung sowie der damit verbundenen Trennung in bezahlte und unbezahlte Arbeit (vgl. Federici 2014). Insofern bildet auch in der feministischen Theoretisierung die Zeit vor und während der Industrialisierung eine Referenzgröße: Innerhalb des gegenderten Hierarchieverhältnisses »der haushaltszentrierten Wirtschaft« seien ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ vor allem räumlich, aber auch inhaltlich weniger klar getrennt gewesen (vgl. Hausen 2000, S. 348). Der Verweis auf ›das Patriarchat‹ als Gesellschaftsform der vorkapitalistischen Zeit und ihre Hoffnung, durch die Entlohnung von Reproduktionsarbeit die fortbestehende Ungleichheit aufzuheben, ist zwar bei materialistischen Feminist*innen deutlich (vgl. Dalla Costa 1973, S. 27). Dennoch bildet den Kern ihrer Analyse, dass mit der Industrialisierung Reproduktionsarbeit und ›Weiblichkeit‹ abgewertet werden – sodass hieran auch Verlustnarrative anschlussfähig sind, welche die Vorstellung einer häuslichen Selbstversorgung sowohl als ›feministisch‹ als auch als ›anti-kapitalistisch‹ konzipieren (vgl. Matchar 2013).

Für den Kontext dieser Studie ist relevant, dass ein großer Teil des ›weiblichen‹ Handarbeitens meist als unbezahlte Reproduktionsarbeit angesehen wird. Als solche findet sie im Verborgenen statt und gilt als isolierte Tätigkeit (vgl. Bock und Duden 1977, S. 119; Dalla Costa 1973, S. 34). Dennoch ist Hausarbeit – wie die Erwerbsarbeit auch – im 20. Jahrhundert von Rationalisierung, Effizienzsteigerung und Maschinisierung betroffen (vgl. Bock und Duden 1977, S. 155-169). Diese Professionalisierung der Hausarbeit gilt gleichzeitig als Ursache für den Wissensverlust über ›weibliches‹ Handarbeiten, der in den 1990er- und 2000er-Jahren den Ausgangspunkt für eine verstärkte Hinwendung zum Handarbeiten bildet (vgl. Matchar 2013, S. 76). Ebenso werden Phänomene wie Handarbeitsblogs oder Strickobjekte im öffentlichen Raum (Urban Knitting, Strickgraffiti, Yarn Bombing) als Möglichkeiten der Sichtbarmachung ›weiblichen‹ Wissens verstanden (vgl. Eismann und Zobl 2011, S. 194).

Das Feld der Reproduktionsarbeit wird aus Perspektive der Genderstudies, aber auch von Vertreter*innen des materialistischen Feminismus unter dem Oberbegriff ›Care‹ untersucht. Care umfasst neben der ›häuslichen‹ Sphäre auch Sorge- und Pflegeberufe sowie Erziehung (vgl. Winker 2015, S. 17), also jene Erwerbsfelder, die sukzessive aus dem häuslichen Bereich ausgelagert und kapitalisiert wurden. Dass diese Berufe überwiegend schlecht bezahlt sind und häufig von ›Frauen‹ und Migrant*innen ausgeübt werden, gilt dabei als Fortführung der Verknüpfung und Abwertung von ›Weiblichkeit‹ und Reproduktionsarbeit.² Mit Blick auf die Begriffsgeschichte von ›Arbeit‹ weist Care-Arbeit Parallelen auf zum christlichen Konzept des »Dienst[es] an Gott und an den Menschen« (Conze 1972, S. 159). In diesem Zusammenhang wird ›Arbeit‹ nicht aus Eigennutz, sondern für andere betrieben und kann dabei sowohl »Pflicht« als auch »Berufung« sein (Conze 1972, S. 159).

Jedoch ist die Konzeption von Care-Arbeit feministisch perspektiviert. Ziel ist, die Care-Arbeit als gesellschaftlich notwendig herauszustellen sowie angemessen zu gestalten und zu entlohnen. Kern der Argumentation ist, dass alle Menschen auf Care-Arbeit angewiesen sind und deren Organisation daher kein feministisches, sondern ein ethisches Anliegen sei (vgl. Tronto 1987). Insofern wird mit dem Konzept von Care und Care-Arbeit differenzfeministischen Ansätzen widersprochen und stattdessen die Entkopplung von ›Weiblichkeit‹ und ›Fürsorge‹ anvisiert. Zugleich wird die von den Feminist*innen der 1970er-Jahre aufgezeigte gesamtgesellschaftliche Dimension von Care mitgedacht und als Teil der »Logik des kapitalistischen Systems« analysiert (Winker 2015, S. 13).

2 Die globale Verlagerung von Care-Arbeit wurde von Arlie Russell Hochschild 2000 und Rhacel Salazar Parreñas 2007 als »care-chain« problematisiert und bildet den Ansatzpunkt weiterer Studien, die diese These kritisch überprüfen, vgl. dazu etwa Lutz und Palenga-Möllnbeck 2011; Lutz 2018.

Joan Tronto unterscheidet fünf Dimensionen von Care: »caring about«, »caring for«, »care-giving« und »care-receiving« sind intersubjektiv, »caring with« wird auf politisch-institutioneller Ebene angesiedelt (Tronto 2013, S. 22f.). Dabei sind insbesondere die Dimensionen des ›caring about‹ und ›caring for‹ für diese Studie hilfreich: Sich um andere zu sorgen, etwa im Rahmen ökologischer Bedenken, ist als ›caring about‹ ein Äußerungsmodus, der häufig im Handwerk(en)sdiskurs auftritt. Die Dimension des ›caring for‹ betrifft das konkrete sorgende Handeln für andere. Dies ist im Diskurs der Handarbeitsblogger*innen eine wichtige Referenz, etwa wenn Objekte als Geschenke gefertigt werden. Zudem gilt die Dimension des ›caring for‹ auch für den Bereich der Selbstsorge oder Self-Care, der in den meisten Ansätzen ebenfalls als Teil von Care-Arbeit angesehen wird (vgl. Winker 2015, S. 26). Dies umfasst sowohl das eigene (oder an andere ausgelagerte) Pflegen des eigenen Körpers, aber auch mentale und psychische Selbstfürsorge. Dabei wird die reproduktive Funktion bzw. die generelle Funktionalität von Selbstsorge betont (vgl. Winker 2015, S. 19).

Auch Michel Foucault beschäftigt sich in seinen späteren Schriften ausführlich mit Selbstsorge in der antiken Ethik. Dabei zeigt Foucault auf, dass im modernen Rückgriff auf die Antike Praktiken der Selbstsorge durch das Primat der Selbsterkenntnis verdrängt wurden (vgl. Foucault 2004, S. 35-49). Diese Praktiken der Selbstsorge konzipiert Foucault gleichsam als »Selbsttechniken« oder »Technologien des Selbst« (Foucault 1993, S. 24f.). Während Foucault hier eher darauf abzielt, Brüche in der Ausrichtung und Ausgestaltung dieser Selbsttechnologien zu identifizieren, ist sein Konzept grundlegend für zeitgenössische Subjekttheorien. Ulrich Bröckling (2016) perspektiviert Selbsttechniken im Rückgriff auf Foucault stärker in Bezug auf ›Arbeit‹. Zum einen konzipiert er die Subjektwerdung als »Arbeit am Selbst« (Bröckling 2016, S. 41), zum anderen verwendet er als Beispiel Managementliteratur, sodass deutlich wird, dass Subjektwerdung im Kontext von Arbeitsdiskursen erfolgt. Dabei gelten die Anforderungen an Subjekte in der ›New Economy‹ und ›dem Neoliberalismus‹ als besonders umfassend und zugleich als generalisiert (vgl. Bröckling 2016, S. 77f.).

Auch wenn in dieser Studie keine dezidierte Subjektivierungsforschung unternommen wird, sondern lediglich die im Diskurs angebotenen Subjektpositionen analysiert werden, ist davon auszugehen, dass diese mit Forderungen verknüpft werden, die mit einer ›Besserung‹ der Subjekte durch ›Handwerk(en)‹ argumentieren. Versprochen wird sowohl, einen ›besseren‹ Gemütszustand zu erreichen, als auch, eine ›Arbeit‹ zu finden, die den Neigungen der Subjekte entspricht. So wird das ›Handwerk(en)‹ häufig mit Meditation und Entspannung verglichen oder Handwerker*innen werden als ›ruhige‹ Persönlichkeiten vorgestellt. Auch die Bezugnahme auf ›Liebe‹ und ›Leidenschaft‹ ist Teil des Handwerk(en)sdiskurses. Daher sind die Konzepte ›Selbstsorge‹ und ›Selbsttechnologien‹ hilfreich für die Analyse.

Dass Gefühle durch ›Arbeit‹ erzeugt bzw. gebunden werden, betonen Theorien zu affektiver und emotionaler Arbeit. Aus neomarxistischer Perspektive werden unter dem Oberbegriff der ›immateriellen Arbeit‹ auch Bestandteile von Reproduktionsarbeit und Care untersucht. Maurizio Lazzarato (1996) analysiert die Wissens- und Kulturproduktion in ›neoliberalen‹ Arbeitsverhältnissen. Er macht daneben deutlich, dass dazu »activities that are not normally recognized as ›work‹« zählen (Lazzarato 1996, S. 133). Ähnlich wie Bröckling kommt Lazzarato zu dem Schluss, dass das Produkt dieser immateriellen Arbeit das Subjekt ist (Lazzarato 1996, S. 140). Während diese Komponente für die häufig auftretende Betonung einer subjektiven Neigung und damit begründeten Eignung zum ›Handwerk(en)‹ hilfreich ist, geht die Konzeption von ›immaterieller Arbeit‹ durch Michael Hardt und Antonio Negri (2000) noch stärker auf das Erzeugen von Gefühlen ein. Mit dem Konzept der ›affektiven Arbeit‹ greifen sie auf, was prominent die Soziologin Arlie Russell Hochschild (2012, S. 7) als »emotional labor« beschrieben hat, nämlich, wie in Dienstleistungsberufen Gefühle hergestellt und veräußert werden.

Beides spielt im Handwerk(en)sdiskurs eine Rolle: Dass sich im handwerklichen Selbermachen positive Gefühle einstellen, wird ebenso häufig angemerkt wie das ›Glück‹, dass beim Herstellen und Erwerben eines handwerklich gefertigten Objekts hervorgerufen werde. Obwohl dies nicht die Hauptfunktion von ›Handwerk(en)‹ ist, werden die affektiven Bezüge zu ›Handwerk(en)‹ genau untersucht. Darüber hinaus ließe sich das Fertigen von Geschenken oder das ›meditative‹ ›Handwerk(en)‹ auch als affektive bzw. emotionale Arbeit bezeichnen. Letzteres wird hier jedoch mit den Konzepten der Care-Arbeit bzw. Self-Care analysiert; zum einen, weil diese im Diskurs selbst verwendet werden. Zum anderen, weil die Theorie zur ›immateriellen Arbeit‹ die Funktion von ›Geschlecht‹ unterbetont (vgl. Federici 2015, S. 34), welche für die Untersuchung der Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ eine zentrale Rolle spielt.³

Welche Konzepte und daraus abgeleitete Kriterien für diese Studie forschungsleitend sind, zeigt zusammengefasst folgende Tabelle. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die darin vorgenommenen Trennungen zwischen den Konzepten der Übersichtlichkeit dienen sollen und nicht analytisch zu verstehen sind. Vielmehr sind Konzepte, die sich unter ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ subsumieren lassen, vielfach miteinander verknüpft und lediglich graduell zu unterscheiden. Zudem liefern die hier aufgeführten Kriterien nur erste mögliche Hinweise für die Untersuchung. Die eigentlichen Kategorien, die das diskursive Phänomen ›Handwerk(en)‹ konstituieren, werden aus dem Primärmaterial entwickelt.

3 Für ein Beispiel, wie DIY als immaterielle Arbeit theoretisiert wird, vgl. Bratich 2010.

Tabelle 1: Konzepte und Kriterien für ›Handwerk(en)‹

Konzepte		Kriterien	
›Ar- beit‹/ ›Nicht- Arbeit‹	Erwerbsarbeit	traditionelle Arbeit	›Mühsal‹
		moderne Arbeit	›Freiheit‹, ›Glück‹
	Care-Arbeit	Reproduktionsarbeit	Affekte
		Selbstsorge/Selbsttechnologie	›Ruhe‹/Affekte
	Muße	Hobby/Kunst/›Muße in Arbeit‹	relativierte Zweckausrichtung, veränderte Zeitwahrnehmung
Freizeit	Hobby/(Prosumption)	Affekte, Nicht-Notwendigkeit	

2.2. Die Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender

Die zentralen theoretischen Konzepte, die in dieser Studie aufgegriffen werden, weisen bereits darauf hin, dass die diskursive Konstruktion von ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ viel mit Vorstellungen von Geschlechterrollen zu tun hat. Dementsprechend sind, wie ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹, auch ›weiblich‹ und ›männlich‹ keinesfalls klar trennbare Phänomene, obwohl sie als solche reproduziert werden. Hier wird davon ausgegangen, dass im Handwerk(en)sdiskurs ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender ko-konstruiert werden, dass also über geschlechtliche Zuschreibungen ›Arbeit‹ oder ›Nicht-Arbeit‹ erzeugt wird und umgekehrt. Grundlage für diese Annahme ist, dass ›Geschlecht‹ performativ – und diskursiv – erzeugt wird (vgl. Butler 1990). Dabei nimmt ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ als zentrale gesellschaftliche Bezugsgröße eine entscheidende Funktion ein; zudem wird die Herstellung von ›Geschlecht‹ selbst als ›Arbeit‹ angesehen (vgl. Lorenz und Kuster 2007, S. 153). Dies lässt sich aus zwei Perspektiven herleiten.

Erstens mit Blick auf die historische Trennung zwischen Erwerbsarbeit und Hausarbeit, die zugleich, vor allem im Normen erzeugenden Konstrukt des Bürger-tums, eine Trennung zwischen Geschlechtersphären darstellt (vgl. Bock und Duden 1977, S. 150-152). Dadurch werden die Hierarchisierungen von Tätigkeiten innerhalb der segregierten Sphären zunächst nivelliert: Ebenso wie das unsichtbare Leisten von ›schmutziger‹ Hausarbeit und das Anfertigen von ›feinen Nadelarbeiten‹ im Privaten als konstitutive Elemente von ›Weiblichkeit‹ (und ›Nicht-Arbeit‹) angesehen werden, gehört es bis in die 1950er-Jahre zur Konzeption von ›Männlichkeit‹, dass ›der Mann‹ durch seine außerhäusliche Erwerbsarbeit die Familie ernährt – gleichgültig in welchem Berufsbereich (vgl. Parker 2010, S. 2; Hausen 2000, S. 349). Dennoch ist zu berücksichtigen, dass innerhalb der getrennten Bereiche Hierarchien bestehen bleiben, die jedoch weniger in Bezug auf geschlecht-

liche Zugehörigkeit, sondern vielmehr im Hinblick auf soziale Statusgruppen zu verstehen sind. Die Abgrenzung erfolgt also zum jeweils anderen Feld: So war Erwerbsarbeit für weniger privilegierte und nichtweiße ›Frauen‹ eine Realität, die jedoch als Gefährdung ihrer ›Weiblichkeit‹ und als drohender Wissensverlust über Praktiken der häuslichen ›Nicht-Arbeit‹ problematisiert wurde (vgl. Bock und Duden 1977, S. 150-152; Federici 2015, S. 28f.).

Stefan Hirschauer weist mit Rekurs auf Marcel Mauss (1997), Cornelia Koppetsch (1998) und Jean-Claude Kaufmann (1995) darauf hin, dass innerhalb der diskursiv und sozial getrennten Bereiche mit unterschiedlichen Codes operiert wird. Dieser Hinweis ist für diese Studie enorm wichtig. Denn nicht nur die ›schmutzige Nicht-Arbeit‹ des Reinigens, Kochens und Kinderversorgens wird als »Liebesgabe« kodiert (vgl. Hirschauer 2008, S. 27), sondern auch das ›weibliche Handarbeiten‹:

Die Liebesgabe hat einen symbolischen Wert, sie soll wie andere Geschenke Dankbarkeit und Bringschuld erzeugen, auf den Beziehungssinn verpflichten und Bindungen erneuern. Ihre besondere Funktionsweise verlangt nicht nach Äquivalenz, sondern gerade nach Ungleichheit. Ein Geschenk wird entwertet, wenn es sogleich ›in gleicher Münze‹ entgolten wird. (Hirschauer 2008, S. 27)

Dies erzeugt ein Dilemma, nicht nur im Hinblick auf das Äquivalenzprinzip der außerhäuslichen, ›männlichen‹ Sphäre der Erwerbsarbeit, sondern auch auf zeitgenössische Vorstellungen von Partnerschaft, die auf Reziprozität basieren (vgl. Koppetsch 1998, S. 112f.). Für diese Studie stellt sich daher die Frage, welche Rolle diese genealogische Kopplung des ›weiblichen Handarbeitens‹ an die ›Liebesgabe‹ und das Feld der ›Nicht-Arbeit‹ im Mediendiskurs der Gegenwart spielt und welche Funktion ›Weiblichkeit‹ dabei einnimmt.

Die zweite Perspektive geht vom Feld der Erwerbsarbeit aus und der im 20. Jahrhundert zunehmenden »Entdifferenzierung« der geschlechtlichen und arbeitsbezogenen Segregation (Hirschauer 2008, S. 30). Der Eintritt von ›Frauen‹ in den Arbeitsmarkt stellt die dominante Ordnung und das Determinationsverhältnis von ›Männlichkeit‹ und ›Erwerbsarbeit‹ in Frage. Das Ergebnis sind »geschlechtsdifferenzierte Berufe« und Stereotype, zu denen sich arbeitende Subjekte positionieren müssen (Hirschauer 2008, S. 31). Insofern wird die Unterscheidung zwischen den Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ innerhalb des Feldes der Erwerbsarbeit möglich, wobei jedoch das hierarchisierte Verhältnis zwischen beiden reproduziert und eine inhaltliche »Passung von Frau und Beruf« vorgenommen wird (Hirschauer 2008, S. 33, vgl. auch S. 35). Die Argumentation, dass ›Frauen‹ für ein Berufsfeld (besonders) geeignet seien, erfolgt mit Rückgriff auf Weiblichkeitskonzepte (vgl. Hirschauer 2008, S. 33). Gleichzeitig wird von einer Gefährdung männlicher Geschlechtsidentität durch den Eintritt von ›Frauen‹ in ›typische Männerberufe‹ ausgegangen und längerfristig die sozio-ökonomische Abwertung dieser Berufe verzeichnet (vgl. Hirschauer 2008, S. 32f.).

In der Männlichkeitsforschung wird die steigende Zahl berufstätiger ›Frauen‹ zusammen mit den gesamtgesellschaftlichen Bestrebungen nach Gleichberechtigung und der Erosion des Normalarbeitsverhältnisses unter dem Stichwort der ›Krise der Männlichkeit‹ untersucht (vgl. Meuser 2010, S. 325). Als zentrale Bezugsgrößen traditionaler Männlichkeiten gelten neben Berufstätigkeit Heteronormativität, Autonomie, körperliche Leistungskraft und Kompetitivität (vgl. Connell 2000, S. 55f., 66-68, 99, 126-129, 206-209). Diese Bezugsgrößen sind historisch unterschiedlich und variieren vor allem auch in Bezug auf soziale Stratifikation und Zuschreibungen ethnischer Zugehörigkeit (vgl. Connell 2000, S. 95), sodass unter ›hegemonialen Männlichkeiten‹ diejenigen Konzepte zu verstehen sind, die zeitweilig besonders integrativ wirken und akzeptiert werden (vgl. Connell 2000, S. 98). Es zeigt sich, dass ›hegemonialen Männlichkeiten‹, die mit traditionaler Männlichkeit verknüpft sind, unter Legitimationsdruck stehen, jedoch weiterhin als Orientierungskonzept fungieren (vgl. Connell 2000, S. 99-102).⁴

So entwickeln ›Männer‹ Strategien, die ihre Betätigung in einem ›Frauenberuf‹ legitimieren und zudem die eigene ›Geschlechtszugehörigkeit‹ (Hirschauer 2008, S. 369) bestätigen bzw. Geschlechtlichkeit ›neutralisier[en]‹ (Heintz et al. 1997, S. 204). Eine mögliche Reaktion auf das Infragestellen traditionaler Männlichkeit wird in der deutschsprachigen Männlichkeitsforschung insbesondere mit Bezug auf die Nachkriegszeit unter dem Stichwort der ›Remaskulinisierung‹ diskutiert (vgl. Poiger 2001; Gotto und Seefried 2016). Bei der Wiederherstellung der durch Verwundung, Niederlage und weibliche Erwerbstätigkeit gefährdeten Maskulinität im westdeutschen Wertegefüge des ›Wirtschaftswunders‹ wird ›männlicher‹ Erwerbsfähigkeit im Alleinernährermodell eine integrative Funktion zugesprochen (vgl. Moeller 2001, S. 422; Poiger 2001, S. 232, 237). Insofern gilt das ›Heimwerken‹ ebenfalls als Inszenierungsmöglichkeit einer zivilen, versorgenden und zugleich dominanten ›Männlichkeit‹ (vgl. Voges 2017, S. 221-264). Im Gegensatz dazu werden populäre ›rebellische‹ Männlichkeitskonfigurationen im Film und in der Jugendkultur als unerwünscht zurückgewiesen bzw. ›entpolitisiert‹, wobei der Verlust traditionaler Männlichkeit als (legitime) Ursache für Aggressivität und Misogynie betrachtet wird (vgl. Poiger 2001, S. 256, 258).

Wie lassen sich diese Überlegungen auf die ›Krise der Männlichkeit‹ in den 1990er-Jahren übertragen? Ist der Verlust traditionaler Männlichkeit ein Thema und welche Strategien zur ›Remaskulinisierung‹ werden im heutigen Diskurs akzeptiert? Welche Rolle spielt dabei die (angenommene) Zugehörigkeit zu sozialen Statusgruppen? Inzwischen wird davon ausgegangen, dass neue, komplexe Modelle von Männlichkeit dominant sind und zugleich Geschlechterrollen insgesamt

4 Raewyn Connells Konzept der ›hegemonialen Männlichkeiten‹ prägt die Männlichkeitsforschung bis heute, ist aber auch punktueller Kritik ausgesetzt, vgl. Dinges 2005, Meuser 2010, S. 328, Böhnisch 2018, S. 73-75.

vielfältiger konzipiert werden. Die sinkenden Chancen auf eine dauerhafte Erwerbskarriere bei ›Männern‹ ändert zunächst nichts an dem Umstand, dass prekäre Beschäftigung ›weiblich‹ konnotiert bleibt, bis sie in den 2000er-Jahren auch als ›männliches‹ ›Abenteuer‹ umgedeutet und aufgewertet wird (vgl. Scholz 2008, S. 112). Als eine neue ›hegemoniale Männlichkeit‹ gelten dagegen die lokalen Ausprägungen einer ›transnational business masculinity‹ (Connell 1998, S. 16), eine Art ›unternehmerisches Selbst‹ in globalisierten Erwerbszusammenhängen (vgl. Lengersdorf und Mokatef 2010, S. 89). Diese setze eine ›fragile Sicherheit‹ voraus, da Bindungen an Nationen, Arbeitgeber oder Familienzusammenhänge aufgegeben und durch permanente subjektive Anpassungsleistungen ersetzt würden (Meuser 2010, S. 332). Diese Anpassungsleistungen beinhalten affektive ›Arbeit‹ und integrieren demnach weiblich kodierte Fähigkeiten (vgl. Connell 2005, S. 84; Meuser 2010, S. 332; Scholz 2009). Zudem werden körperliche Fitness und die Kontrolle über das äußere Erscheinungsbild als Voraussetzungen für den beruflichen Erfolg von ›Männern‹ angesehen (vgl. Lengersdorf und Meuser 2017).

Dagegen werden Attribute traditionaler Maskulinität, wie sexuelle und soziale Aggressivität, als ›toxische Männlichkeit‹ problematisiert, und in Verbindung mit Kritik an der Wachstumsökonomie, Umweltzerstörung und sozialer Ungleichheit werden alternative Modelle vorgeschlagen, wie die *Caring Masculinities* (Scholz und Heilmann 2019). Dass ›Männer‹ nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere sorgen sollen, wird als positiver Effekt auf Subjekte und Gesellschaft, aber auch auf ›Männlichkeit‹ herausgestellt. Dabei wird insbesondere die andauernde Wirkmächtigkeit des wechselseitigen Determinationsverhältnisses zwischen ›Männlichkeit‹ und ›Erwerbsarbeit‹ als Hindernis betrachtet: ›Männlichkeit und Mann-Sein sind [...] in verschiedenen Entsprechungen an das ökonomische System gebunden, sodass die soziale Modernisierung von Männlichkeit immer wieder blockiert war und ist‹ (Böhnisch 2018, S. 40). Fortschrittliche und traditionale Konzepte von Männlichkeit werden demzufolge je in unterschiedlichen Lebenszusammenhängen und Diskursen wirksam (vgl. Böhnisch 2018, S. 199).

Insofern bilden die Diagnose von der ›Krise der Männlichkeit‹ und die damit in Zusammenhang gebrachten Pluralisierungen und Strategien einen wichtigen Kontext für diese Studie. Es ist davon auszugehen, dass ›Handwerk(en)‹ auch als ›traditioneller Männerberuf‹ nicht automatisch als eine Form von Remaskulinisierung und Retraditionalisierung angesehen wird. So zeigen bereits Studien zu Männermagazinen der 1990er-Jahre, dass eine Bezugnahme auf klischierte Geschlechterrollen lediglich ironisch gebrochen möglich ist (vgl. Meuser 2001, S. 233). Analog dazu ist also zu vermuten, dass im Handwerk(en)sdiskurs Aspekte traditionaler Männlichkeiten aktiviert werden, dabei jedoch in Verbindung mit gegenläufigen Konzepten gebracht oder mit Distanzierungen versehen werden. Zugleich ist zu berücksichtigen, dass einige Handwerksberufe mit geringem sozialen Prestige einhergehen und wenig materielle Sicherheit bieten (vgl. Scholz 2009, S. 90-92; Lorig

2018), sodass traditionale Maskulinität kompensatorisch eingesetzt werden könnte. Konkret stellt sich die Frage, ob und wie ›Handwerk(en)‹ ›Arbeit‹ und ›Männlichkeit‹ aneinanderkoppelt. ›Handwerk(en)‹ könnte als Möglichkeit in Stellung gebracht werden, einen ›typisch männlichen‹ Beruf bzw. ein ›typisch männliches‹ Hobby auszuüben und zugleich Familienarbeit zu leisten oder für eine umweltbewusste, naturnahe Lebensweise einzutreten. Dabei bietet ›Handwerk(en)‹ ein Gegenmodell zur ultraflexiblen Subjektkonstruktion der ›transnational business masculinity‹, etwa indem Handwerksbetriebe als örtlich gebundene und autonom gesteuerte Arbeitszusammenhänge dargestellt werden. Daher wird hier insbesondere darauf geachtet, wie ›männliche‹ Körper und Autonomie als mögliche Bezugsgrößen traditionaler Männlichkeit thematisiert werden und welche Abgrenzungen gegenüber anderen ›Männlichkeiten‹ und zu ›Weiblichkeit‹ vorgenommen werden.

Aus diesen Perspektivierungen ergeben sich zusammengefasst zwei Punkte: Erstens werden in der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ zwangsläufig Geschlechterrollen konstruiert. Dabei ist ›Handwerk(en)‹ als ›typisch männliche‹ Erwerbsarbeit bzw. ›typisch weibliche‹ ›Nicht-Arbeit‹ eine potenzielle Ressource, um geschlechtliche Identität herzustellen. Im Falle von geschlechtlicher Unbestimmtheit oder Transitionen kann ›Geschlecht‹ also auch durch ›Handwerk(en)‹ »erworben« werden (Hirschauer 2008, S. 38). Gleichzeitig gefährdet ›Handwerk(en)‹ den Status konventionalisierter geschlechtlicher Zugehörigkeit. Daher ist zu erwarten, dass strickende ›Männer‹ und ›weibliche‹ Handwerksmeisterinnen problematisiert werden. Dabei ist insbesondere zu berücksichtigen, dass Erwerbsarbeit nach ›männlichen‹ Bezugsgrößen diskursiviert wird, sodass es nicht nur für männlich kodierte Subjekte eine Gefahr darstellen kann, ›typisch weibliche‹ Tätigkeiten öffentlich auszuüben, sondern auch für ›Frauen‹, die beruflich erfolgreich sein wollen (vgl. Parker 2010, S. 213f.). Für den Bereich der ›Nicht-Arbeit‹ im häuslichen Setting gilt außerdem, dass das »Modell männlicher Autonomie« als Folie für die Subjektwerdung von ›Männern‹ und ›Frauen‹ gleichermaßen verwendet wird (Koppetsch 1998, S. 124). Insofern werden weiblich kodierte Tätigkeiten im Haushalt »zum Symbol von Unterlegenheit bzw. zum Gegenstand männlicher Herablassung« (Koppetsch 1998, S. 124). Diese Konstellation ist insbesondere für die Diskursivierung des ›weiblichen‹ Handarbeitens relevant.

Zweitens sind die zunehmende Infragestellung von fixen Geschlechterrollen und die Entdifferenzierung von ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ im Untersuchungszeitraum ein Indiz dafür, dass ›Handwerk(en)‹ für kompensatorische Funktionen herangezogen wird. Folglich ist zu erwarten, dass in der Sphäre der ›Nicht-Arbeit‹ ›Handwerk(en)‹ zur diskursiven Herstellung traditioneller Geschlechterrollen genutzt wird – die Frage ist dann, ob dabei die Zuordnung zu ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ gemäß stereotyper Darstellungen erfolgt oder nicht. Also: Wird das ›weibliche Handarbeiten‹ als Liebesdienst und Sorgearbeit perspektiviert oder als mühselige Erwerbsarbeit? Wird das handwerkliche Selbermachen eines ›typischen‹ ›Mannes‹

als ernsthafte ›Arbeit‹ oder als ›Hobby‹ vorgestellt? Diese Fragen sowie die skizzierten Konzepte und Kriterien für die Erforschung von ›Handwerk(en)‹ bilden den Rahmen für den theoretisch-methodischen Ansatz dieser Studie.

Methodischer Zugang und Material

3. Interdiskurstheorie und Wissenssoziologische Diskursanalyse

Um die Fragestellungen dieser Studie zu untersuchen, werden die Forschungsansätze der Interdiskurstheorie nach Jürgen Link, Ursula Link-Heer und Rolf Parr mit dem Forschungsprogramm der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (WDA) nach Reiner Keller kombiniert. Das methodische Vorgehen beider Ansätze zusammenzuführen, ist für die Bearbeitung der Forschungsfragen notwendig. Die erste Frage nach der Art und Weise der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ und den aufgegriffenen diskursiven Vorläufern ist mit dem interdiskurstheoretischen Ansatz zu ermitteln. Für die zweite Frage nach den vorgenommenen Deutungen, implizierten Forderungen und angebotenen Subjektpositionen ist der Ansatz der WDA sinnvoll, wobei Analyseinstrumente der Interdiskurstheorie ergänzend hinzugezogen werden. Auf bestehende theoretisch-methodische Differenzen zwischen Interdiskurstheorie und WDA wird ebenfalls kurz eingegangen und erläutert, wie sich diese Studie dazu positioniert.

Die im Anschluss an Michel Foucault entstandenen diskursanalytischen Ansätze umfassen sowohl theoretische als auch methodische Überlegungen. In Foucaults Schriften wird das Diskurskonzept mit unterschiedlichen Schwerpunkten entwickelt. Zusammengefasst beginnt Foucault mit einem stärker sprachlich-textlich konzipierten Diskursbegriff und fokussiert in seinen späteren Schriften soziale Praktiken und gesellschaftliche Machtverhältnisse, jedoch ohne beides methodisch voneinander zu trennen (vgl. Parr 2011, S. 237). Für die methodisch-theoretische Fundierung dieser Studie sind insbesondere Foucaults Diskurskonzeptionen in *Die Archäologie des Wissens* (1981) sowie deren Erweiterungen in *Die Ordnung des Diskurses* (1991) wichtig. Foucault fasst in der *Archäologie des Wissens* Diskurse als Ensembles von Aussagen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Wissensbestände und -ordnungen evozieren, konstituieren und vermitteln. Kernelement von Diskursen ist die »Aussage«, die Foucault beschreibt als »Funktion, die ein Gebiet von Strukturen und möglichen Einheiten durchkreuzt und sie mit konkreten Inhalten in der Zeit und im Raum erscheinen läßt« (Foucault 1981, S. 126). Diskurse werden demnach zusammengefügt aus »eine[r] Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören« (Foucault 1981, S. 156). Folglich stehen in der *Archäologie*

des Wissens die Formationsregeln *innerhalb* von Diskursen bzw. zwischen einzelnen Diskurselementen oder Äußerungen im Vordergrund (vgl. Parr 2011, S. 234f.). Damit liefert Foucault wichtige, auch begriffliche Grundlagen für spätere methodologische Entwicklungen seiner Theorie durch andere Forschende.

In seinen späteren Schriften geht Foucault stärker auf die Wechselwirkungen zwischen Diskursen und Gesellschaft ein. In *Die Ordnung des Diskurses* (Foucault 1991) beschreibt Foucault die gesellschaftlich regulierende Funktion von Diskursen von *außerhalb* von Diskursen selbst (vgl. Parr 2011, S. 234f.). Sagbarkeiten und Nicht-Sagbarkeiten werden demnach durch die Funktionsweise externer »Ausschließungssystemen« und »Verknappungssysteme« (re)produziert (Foucault 1991, S. 18). Dazu gehöre etwa die »Verknappung [...] der sprechenden Subjekte«, also die Frage, wer sich überhaupt an welchem Diskurs beteiligen darf, was wiederum rituell organisiert sei (Foucault 1991, S. 26-28). So ist die mediale Darstellung von »Handwerk(en)« beispielsweise daran gekoppelt, welchen Aufmerksamkeitsökonomien die Produzent*innen von Medieninhalten folgen. Ebenso wird entschieden, welche Subjekte als »Handwerk(en)s«-Darsteller*innen legitimiert sind, im medialen Diskurs über diesen Gegenstand zu sprechen und porträtiert zu werden.

Wie genau können Diskurse untersucht werden? Welche Analysekategorien werden herangezogen? Wie sind die sozialtheoretisch sehr unterschiedlich situierten Ansätze der Interdiskurstheorie und der WDA sinnvoll zu kombinieren? Wie wird konkret vorgegangen und wie ist das Korpus zusammengesetzt?

3.1. Interdiskurse, Spezialdiskurse und Elementardiskurs

Jürgen Link konzipiert den Begriff der Interdiskurse auf Basis seiner Auseinandersetzung mit entsprechenden Überlegungen Foucaults, Michel Pêcheuxs und Julia Kristevas. Dabei grenzt Link seinen Interdiskursbegriff von dem Foucaults ab: Foucault habe sich auf die Verflechtungen »ganze[r] Texte« bezogen, während Link sich nur Teilelementen widme (Link 1983, S. 16). Link zieht darüber hinaus Parallelen zu Kristevas Konzept der Intertextualität, also der inhaltlichen, referentiellen Verknüpfung verschiedener Texte bzw. kultureller oder medialer Erzeugnisse (vgl. Link 1983, S. 16). Damit ist das Element der partiellen Kopplung unterschiedlich positionierter und produzierter Diskurse als zentrale Funktion von Interdiskursen benannt. Daraus ergibt sich die Annahme, dass Diskurse als um Wissen oder Wahrheiten konkurrierende Instanzen aufzufassen sind, deren Positionierung stets in Abgrenzung zu anderen Diskursen entsteht (vgl. Link 2011, S. 446f.). Die grundlegende Annahme der Interdiskurstheorie ist also, dass verschiedene Spezialdiskurse mit unterschiedlichen Funktionen und Operativitäten existieren. Diese unterschiedlichen Spezialdiskurse und dasjenige Wissen, das sie produzieren, können wiederum miteinander gekoppelt werden. Solche Kopplungsverfahren werden als

interdiskursive bezeichnet. Diskurse, wie etwa der Literatur oder der Medien, die besonders viele Kopplungsinstanzen zu anderen Diskursen aufweisen, gelten als »institutionalisierte Interdiskurse« (vgl. Link und Link-Heer 1990, S. 93). Mediale Diskursivierungen von »Handwerk(en)« haben also interdiskursive Funktionen, auf die in dieser Studie eingegangen wird.

Dies wird besonders deutlich, wenn das Verhältnis von Interdiskursen in Abgrenzung zu zwei weiteren Konzepten betrachtet wird: Dem der Spezialdiskurse und dem des Elementardiskurses. Interdiskurse sind als vermittelnde Instanzen zwischen spezialisiertem Wissen und Allgemeinverständlichkeit angesiedelt. Link bezeichnet die von Foucault selbst analysierten Diskurse als Spezialdiskurse, da sie »als eng begrenzte Sagbarkeits- und Wißbarkeitsräume Objekte und Subjekte eines jeweils sehr speziellen Wissens generieren« (2011, S. 437). Darüber hinaus hebt Link hervor, Spezialdiskurse konstituierten sich in »Abschließung gegen arbeitsteilig »externes« Diskursmaterial« (1997, S. 50). Spezialdiskursen gelänge es dadurch, in sich möglichst konsistent zu bleiben (vgl. Link 1997, S. 50).

Wie funktioniert die gesellschaftliche Verständigung über diskursiv getrennt (re-)produziertes Wissen? Elemente der Spezialdiskurse, etwa verschiedener Wissenschaftsdisziplinen, der Politik, des Rechts oder des Sports, werden durch interdiskursive Elemente integriert. Durch die zunehmende Ausdifferenzierung in gesellschaftliche Spezialsysteme und ihre Diskurse sei auch die Verwendung von interdiskursiven, integrativ wirkenden Symbolen stark gestiegen (vgl. Link und Parr 1997, S. 123). So würden in Interdiskursen »Grundbegriffe[], Exempel, symbolische Modelle, systematische und narrative Schemata« der Spezialdiskurse verwandelt in »netzartige Konnotationsnetze, die sich typischerweise mit Kollektivsymbolen kombinieren« (Link 2011, S. 437f.). Neben der für Jürgen Links Studien zentralen Kategorie des Kollektivsymbols als allgemeinverständliches, diskursübergreifend integrierendes Element gelten aber auch Weltanschauungen, Darstellungsweisen, Narrative, Stereotype, Mythen etc. als aus Spezialdiskursen integrierbare Einheiten (vgl. Link 1983, S. 6). Da im hier untersuchten Handwerk(en)sdiskurs Kollektivsymbole nicht signifikant auftreten, sind stattdessen die letztgenannten Elemente zentrale Analyseeinheiten, die in dieser Studie herangezogen werden: Welche Argumentationsmuster, welche Vorstellungen, Erzählformen, Topoi und Inszenierungsweisen aus wissenschaftlichen Spezialdiskursen lassen sich im medialen Interdiskurs wiederfinden? Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Integrationsleistung von Interdiskursen stets »in selektiv-symbolischen, exemplarisch-symbolischen, also immer ganz fragmentarischen und stark imaginären Brückenschlägen über Spezialgrenzen hinweg« erfolgt (Link 2011, S. 437f.). Es gilt also, von Verkürzungen, Ungenauigkeiten und Widersprüchen auszugehen, die sich beim interdiskursiven Rückgriff auf Spezialdiskurse ergeben.

Eine weitere wichtige Größe bei dieser Konzeption von Interdiskursen als Vermittlungsinstanzen ist der Elementardiskurs. Diesen bezeichnet Link auch als

»Alltagsdiskurs« (1997, S. 50). Er steht als Träger der Elementarkultur und ihres »Alltagswissen[s]«, wie Link mit Rekurs auf die Wissenssoziologen Peter Berger und Thomas Luckmann formuliert, in der von Link beschriebenen Diskursordnung auf der untersten Stufe (vgl. Link 2011, S. 440). Dies sei allerdings nicht als soziale Hierarchisierung zu verstehen:

Vielmehr sind beide [die ›elaborierte‹ und ›elementare‹ Stufe, FS] gleichermaßen funktional notwendig, weil die Elementarkultur nicht in erster Linie als Kultur sozialen Defizits, sondern vor allem als Kultur intensivster Subjektivierung des Wissens fungiert. In der Elementarkultur kombiniert sich das stark komplexitätsreduzierte historisch-spezifische Wissen [...] mit dem sogenannten anthropologischen Alltagswissen. (Link 2011, S. 444)

So ist Link zufolge auch eine Wissensspeisung aus »nicht hegemoniale[n] Elementardiskurse[n]« in den »elaborierte[n] Interdiskurs« im Rahmen des »Kreativzyklus von elaborierter und elementarer Kultur« möglich (vgl. 2005, S. 91-93). Die dominierende Richtung der Vermittlung ist für Link und in seinen Analysen jedoch top-down: Mit welchen literarischen bzw. sprachlichen Mitteln werden nun Wissensselemente der Spezialdiskurse in Interdiskursen integriert und dadurch subjektivierbar? Mediendiskurse als »institutionalisierte[] Interdiskurse[]« sind bei der Verfolgung dieser Frage ein wichtiger Untersuchungsgegenstand (vgl. Link und Link-Heer 1990, S. 93). Dieser Richtung folgt auch die vorliegende Untersuchung. Allerdings mit einer Erweiterung der Perspektive durch die WDA und ihren Rückgriff auf den Ansatz der Cultural Studies, wonach durchaus auch subkulturelles Spezialwissen aus dem Elementardiskurs bottom-up in den Interdiskurs eingespeist und dort vermittelt wird. Insbesondere beim ›Crafting Revival‹ der 1990er- und 2000er-Jahre wird ein solcher Einfluss aus Subkulturen des Punk beobachtet (vgl. Langreiter 2017, S. 332).

Mit der Konzeption des Elementardiskurses ist ein wichtiges Bindeglied zur WDA hergestellt, die sich mit diskursiv geprägtem Alltagswissen befasst. Jedoch wird in dieser Studie keine Rezeptionsforschung betrieben, sodass der Elementardiskurs als Untersuchungsebene ausgespart wird. Stattdessen werden Spezialdiskurse zu ›Handwerk(en)‹ analysiert. In den Abschnitten zur Genealogie des Handwerk(en)sdiskurses wird erforscht, welche Diskursivierungen aus Spezialdiskursen in den medialen Interdiskurs eingespeist werden. Hintergrund dafür ist die Überlegung, dass Spezialdiskurse maßgeblich beeinflussen, wie ›Handwerk(en)‹ medial und gesellschaftlich bewertet wird. Sie liefern ›wissenschaftlich bewiesene‹ Deutungen und Argumentationsmuster für wiederkehrende Annahmen über ›Handwerk(en)‹, die mit Handlungsaufforderungen versehen werden können, wie etwa, dass ›Handwerk(en)‹ eine ›grundlegend menschliche‹ Tätigkeit sei, die daher als Erbe oder ›Kulturgut‹ bewahrt werden müsse. Diese These lässt sich sowohl in kulturalanthropologischen Diskursen wie auch in nationalökonomischen Texten

und in der Volkskunde finden. Auf sie wird in zahlreichen Fragmenten im Mediendiskurs rekurriert, teilweise wird sie als Spezialwissen markiert und dabei mit unterschiedlichen Forderungen verknüpft, etwa ›Handwerk(en)‹ als museales Erbe zu bewahren, handwerkliche gefertigte Objekte zu erwerben oder Wissen und Praktiken frei verfügbar zu machen und so zu bewahren.

Im Vordergrund steht jedoch die Analyse der Mediendiskurse. Spezialdiskurse werden lediglich punktuell untersucht, dabei wird mit Hilfe von Sekundärliteratur ermittelt, welche Primärtexte relevant für die Diskursivierung im jeweiligen Fachgebiet sind und in welchen Fragmenten signifikante Deutungen von ›Handwerk(en)‹ vorgenommen werden. Obwohl die zentralen spezialdiskursiven Vorläufer für die im Mediendiskurs vorgefundenen Deutungen betrachtet werden, kann eine umfängliche Genealogie von ›Handwerk(en)‹ im Rahmen dieser Studie nicht geleistet werden.

3.2. Grounded Theory und Deutungsmuster

Das seit den 1990er-Jahren steigende Interesse der Sozialwissenschaften an Diskursanalyse als einer Form von Gesellschaftsanalyse hat auch dazu geführt, dass die Diskurstheorie im Anschluss an Foucault für die Zwecke sozialwissenschaftlicher Forschung operationalisierbar gemacht wurde (vgl. Keller et al. 2011). Diskurse als gesellschaftlich wirkmächtige Orte der Wissensproduktion befanden sich bis dahin lange außerhalb des Fokus der Sozialwissenschaften. Über die Integration der an Foucault anschließenden Diskursanalyse in wissenssoziologische Forschungsmethoden werden explizit auch Mediendiskurse in sozialwissenschaftliche Untersuchungen einbezogen. Einen Ansatz liefert Reiner Keller, indem er sozialwissenschaftlich-hermeneutische Interpretationsmethoden mit sozialkonstruktivistischen wissenssoziologischen Annahmen sowie mit Ansätzen des symbolischen Interaktionismus und den diskursanalytischen Überlegungen Foucaults kombiniert. Kellers »Wissenssoziologische Diskursanalyse« will er als »Kürzel« für eine »wissenssoziologisch-hermeneutische[] Diskurstheorie und Diskursanalyse« verwenden (Keller 2011c, S. 187). Insgesamt bietet die Wissenssoziologische Diskursanalyse Kellers keine fixierte Methode an, sondern vielmehr eine Forschungsperspektive (vgl. Keller 2011b, S. 149). Wie die vorliegende Studie bezieht sich Keller dabei auf Foucaults Ausführungen zum Diskurs sowohl in seinen archäologischen als auch in seinen genealogischen Schriften (vgl. Keller 2011c, S. 149).

Das Verfahren der Wissenssoziologischen Diskursanalyse orientiert sich an der gegenstandsbezogenen Theoriebildung, der Grounded Theory. Die Grounded Theory, vorgestellt von Barney Glaser und Anselm Strauss (2005), nimmt ihren Ausgangspunkt am zu analysierenden Material und entwickelt ihre theoretischen Annahmen ergebnisoffen aus den erhobenen Daten. Für die Untersuchungen in die-

ser Studie werden Texte und Filme kodiert, das heißt, einzelne Passagen werden mit abstrahierenden Kategorien versehen, die unterschiedliche Eigenschaften haben können und sukzessive präzisiert und gebündelt werden. Die Kodierung und Analyse des Materials erfolgen dabei parallel zur Datenerhebung, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung: Im Laufe des Forschungsprozesses wird zu Beginn mehr erhoben, am Ende fast ausschließlich analysiert (vgl. Glaser und Strauss 2005, S. 79). Glaser und Strauss legen dem eine »Methode des ständigen Vergleichens« zugrunde (2005, S. 113). Dazu gehört auch, den Forschungsprozess selbst zu unterbrechen, etwa um weiterführende Gedanken während des Kodierungsprozesses in Form von Forschungsmemos festzuhalten, um später auf sie zurückkommen zu können (vgl. Glaser und Strauss 2005, S. 112).

Während das Ziel der Grounded Theory die Genese einer formalen Theorie ist, die Gültigkeit für verschiedene Sachbereiche beanspruchen kann (vgl. Glaser und Strauss 2005, S. 86f.), zieht Keller die Methode vor allem für die Korpusbildung und das Kodieren heran (vgl. Keller 2011a, S. 90, 98). So hat auch diese Studie nicht das Ziel, eine abstrahierbare Sozialtheorie zu formulieren. Das »ständige Vergleichen« lag hier zum einen in der Kontrastierung von erwerbsmäßigem »alten Handwerk« und freizeitleichem »Handwerken«, Handarbeiten und DIY. Zum anderen wurden mittels der vorgenommenen genealogischen Untersuchungen und durch Bezugnahme auf verschiedene Medienformate und den Untersuchungszeitraum von dreißig Jahren ständig einzelne Fragmente miteinander vergleichen. Zudem wurden theoretische Fundierungen in die Analyse und Kodierung miteinbezogen, die aber nicht eine im Vorfeld bereits feststehende Struktur bilden, in die die Interpretation »hineingebogen« werden muss. Tatsächlich standen zu Beginn der Untersuchung die Vorannahmen über die Beschaffenheit und Funktion von Diskursen. Die Einschränkung des Gegenstandes und die Ermittlung von sinnvollen Kriterien aus Theorien und Begriffsgeschichte zu »Arbeit«/»Nicht-Arbeit« und Gender erfolgten im Wechselspiel mit Datenerhebung und -analyse.

Das zentrale analytische Vorgehen der WDA liegt darin, relevante, also typische Aussagen zu identifizieren, die den Diskurs konstituieren. Dabei wird im Hinblick auf die verfolgte Fragstellung davon ausgegangen, dass Aussagen zu »Handwerk(en)« in diesen Diskursen mit wiederkehrenden Deutungsmustern versehen werden. Mit dem Analyseinstrument der Deutungsmuster können die für die Interdiskurstheorie ebenfalls als zentral geltenden Elemente wie Narrationen, Stereotype, Mythen etc. in ihrer Komplexität erfasst und verglichen werden. Keller zufolge werden mehrere, unterschiedliche Deutungsmuster diskursiv zu »Deutungsarrangements« verbunden (vgl. 2011c, S. 243). Keller und Truschkat definieren Deutungsmuster als

allgemeine Deutungsfiguren, die in konkreten Deutungsakten zum Einsatz kommen und dabei in unterschiedlicher sprachlich-materialer Gestalt manifest wer-

den. Darüber hinaus meint die Rede von einem Muster auch, dass hier mehrere, durchaus verschiedene Wissens- bzw. Deutungselemente, Argumentationsbausteine und bewertende Bestandteile verknüpft werden. Und natürlich muss ein Weltbezug oder Sachverhalt bestehen, auf die eine solche Deutungsfigur rekurriert. (Keller und Truschkat 2015, S. 303)

Diese Verwendung des Deutungsmusters greift zum einen das Konzept des Framings aus dem Symbolischen Interaktionismus auf, orientiert sich aber im Vorgehen an wissenssoziologischen Ansätzen (vgl. Keller 2011a, S. 108). Es gilt also, ähnlich wie in der »objektiven Hermeneutik« Ulrich Oevermanns (Oevermann et al. 1979), mittels Hypothesenbildung die jeweils plausibelste Bedeutung für zentrale Sinneinheiten des Diskurses herauszuarbeiten.¹ Dies geschieht mithilfe einer Sequenzanalyse, wobei Aufbau und Funktion der Deutungsmuster erschlossen werden. Insofern ist das Konzept des Deutungsmusters einerseits eine heuristische Kategorie, mit der Diskurse untersucht werden, und zugleich erhält sie einen ontischen Status, insofern die WDA annimmt, »dass in Diskursen mehr oder weniger spezifische Kombinationen von Deutungsmustern prozessiert werden, bzw. dass die Gegenstandskonstitution in Diskursen auf der Aussageebene in Gestalt von Deutungsmustern wissensanalytisch beschrieben werden kann« (Keller und Truschkat 2015, S. 303).

In dieser Studie wird der Deutungsmusteransatz verwendet, um die wichtigsten Deutungen, Forderungen und Subjektpositionen des Handwerk(en)diskurses zu erschließen. Insofern richtet sich der Blick auf diskursiv erzeugte oder benannte Kausalzusammenhänge, Wertvorstellungen, Verantwortlichkeiten, Lösungsansätze, Selbst- und Fremdbilder, mit denen im Rahmen der Deutungsmuster operiert wird. Beispielsweise wird im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ das ›Aussterben‹ alter Handwerksbetriebe problematisiert. Es wird in einen Kausalzusammenhang mit mangelndem Interesse von Auszubildenden, aber auch mit einer geringen Nachfrage gebracht. Das heißt, für die Dimension der ›Ursache‹ lassen sich zwei inhaltliche Ausführungen feststellen: Nachwuchsmangel und geringe Nachfrage. Daran werden Verantwortlichkeiten und Forderungen gekoppelt, etwa das geringe Durchhaltevermögen von Jugendlichen und die zunehmende Akademisierung bzw. ein Mangel an ästhetischem Wissen und Qualitätsbewusstsein bei den Konsument*innen. Wie in diesem Beispiel ersichtlich, entstehen dabei auch (hier implizite) Subjekt- und Diskurspositionen, also etwa ›die desinteressierten Jugendlichen‹ oder ›die unwissenden Konsument*innen‹. Die Untersuchung dieser

1 Allerdings distanziert sich Keller von der Auffassung Oevermanns, Deutungsmuster seien als kollektiver Vorrat in Form von »latenten Sinnstrukturen« von Individuen in Alltagssituationen abrufbar, Keller 2011c, S. 241, und stärkt dagegen die diskursive Produktion von Deutungsmustern als »grundlegende bedeutungsgenerierende Schemata«, wobei er auch die Invention neuer Bedeutungsmuster einschließt, Keller 2011c, S. 243.

Subjektpositionen und ihr Vergleich erfolgen in dieser Studie als Teil der Analyse der Deutungsmuster.

3.3. Konvergenzen und Differenzen: Interdiskurstheorie und WDA

Die Ansätze der WDA und der Interdiskurstheorie wurden für die Untersuchungen dieser Studie kombiniert. Dabei zeigt sich, dass beide Verfahren kompatibel sind, sodass bestehende Unterschiede in der Terminologie und im methodischen Vorgehen aufgehoben werden können. Beispielsweise fungiert die Erweiterung des Korpus um Spezialdiskurse wie das kontrastierende Vergleichen, das die WDA vorschlägt. Obwohl bei Keller die Differenzierung zwischen Spezial- und Interdiskursen nicht forschungsleitend ist, ist die Analyse von Fachdiskursen aus Perspektive der WDA ebenfalls zielführend. Zudem stellt die WDA mit der Kategorie des Deutungsmusters eine Analyseeinheit vor, welche die von Link, Link-Heer und Parr angesprochenen Elemente wie Argumentationsmuster, Narrative, Mythen etc. integriert. Umgekehrt liefert die Interdiskurstheorie mit ihren sprachwissenschaftlich fundierten Methoden eine Möglichkeit, die Feinanalyse der WDA zu erweitern. Außerdem ist die Interdiskurstheorie offener für medienwissenschaftliche Analysemethoden (vgl. Parr 2007), die in dieser Studie herangezogen wurden, um die TV-Dokumentationen und Video-Tutorials zu untersuchen. Prinzipiell ist die WDA mit ihrem modifizierbaren methodischen Leitfaden und ihren ausgeprägten Reflexionen über theoriegeleitete Forschung anschlussfähig auch für andere diskurstheoretische Ansätze.

Ein weiteres Argument für eine Kombination stellt die in dieser Studie analysierte Materialbasis dar, die durch ihre empirische Breite und den Untersuchungszeitraum von dreißig Jahren eine Methode erfordert, mit der aus der Menge der Untersuchungsmaterialien ein handhabbares Korpus erzeugt werden kann. Hier ist der Fokus auf Deutungsmuster als materialübergreifende Perspektive hilfreich. Die Analyse von Deutungsmustern wurde mit semanalytischen Verfahren der Interdiskursanalyse ergänzt.

Trotz der starken Bezugnahme auf Foucault in beiden Ansätzen lassen sich drei zentrale theoretische Differenzen benennen, die gegen eine Kombination von Interdiskurstheorie und WDA eingebracht werden könnten. Alle drei wurden jedoch für den Rahmen der vorliegenden Studie vorläufig gelöst bzw. umgangen. Die erste Differenz ist die Frage nach handelnden Subjekten bzw. Akteur*innen in der Diskursproduktion und -rezeption. In Kellers WDA wird von Akteur*innen ausgegangen, die Diskurse herstellen und zwar im Rahmen des Repertoires, das in Diskursen bereitgestellt wird; Akteur*innen sind demnach »[i]ndividuelle oder kollektive Produzenten der Aussagen; diejenigen, die unter Rückgriff auf spezifische Regeln und Ressourcen durch ihre Interpretationen und Praktiken einen Diskurs

(re-)produzieren und transformieren« (Keller 2011c, S. 234). Link wendet sich in einem programmatischen Beitrag zur Subjekt-Frage deutlich gegen die Vorstellung, diskursive Positionen seien ein Resultat intersubjektiver Aushandlungsprozesse. Vielmehr sieht er das Entstehen neuer Diskurspositionen als in den Diskurs eingebettet an, z.B. in Form von diskursiven Ereignissen (vgl. Link 2005, S. 82, 92). Angenommen wird also, dass das Handeln von einzelnen Menschen oder Gruppen nach bestimmten Mustern verläuft, was wiederum an Foucaults Subjektivitäten-Begriff zurückgebunden werden kann, der Individuen in Gesellschaften eine eher begrenzte Wirkmächtigkeit zuschreibt (vgl. Bublitz 2011, S. 293).

Die Position dieser Studie ist etwas näher an der Auffassung der WDA: Diskurse können von Akteur*innen beeinflusst und auch verändert werden, dabei liefern Haltungen, Erwartungen und Zwänge, die wiederum diskursiv konstruiert sind, den entscheidenden Rahmen und meist auch Vorgaben, unter denen Diskurspositionen entstehen. Allerdings ist der erste Teil dieser Annahme nicht Untersuchungsgegenstand dieser Studie; sie kann in ihrem Rahmen nicht überprüft werden. Dies wäre mit einer stärkeren wissenssoziologischen Betonung oder – in terdiskurstheoretisch formuliert – mit der Fokussierung des Elementardiskurses zwar möglich, aber nicht zielführend, da die Fragestellungen auf Mediendiskurse bzw. Spezialdiskurse konzentriert sind. Die Ebene und Relevanz von Akteur*innen wird in dieser Studie zwar anerkannt, jedoch in der Analyse ausgeblendet. Stattdessen werden Subjektpositionen analysiert, die für die jeweiligen Deutungsmuster relevant sind. Unter Subjektpositionen werden hier relativ fixe diskursive Konstrukte verstanden, die zur Identifikation oder Abgrenzung angeboten werden. Um diese Konstrukte zu untersuchen, werden ihre Eigenschaften betrachtet, etwa wenn ›der bodenständige alte Handwerker‹ mit seinem Erfahrungswissen als Personifizierung des ›Handwerk(en)s als kulturelles Erbe‹ konzipiert wird. Nicht untersucht wird dagegen, wie diese Subjektposition realisiert wird oder welche Funktionen und Positionen am Diskurs beteiligte Akteur*innen einnehmen, wie etwa der jeweilige Vorsitzende des Zentralverbands des Deutschen Handwerks, Politiker*innen oder Gewerkschaftsvertreter*innen.

Die zweite Differenz liegt in der unterschiedlichen Positionierung von WDA und Interdiskursanalyse gegenüber der Hermeneutik. Die Debatte um die Hermeneutik kann und soll hier nicht detailliert nachgezeichnet werden, zentrale Punkte weisen mit der Frage nach dem Subjekt als Gegenstand und Verursacher von Textanalysen jedoch auf die erste Differenz zwischen Akteur*innen und Subjektivitäten.² Während Link sich in seiner frühen Beschreibung einer »generativen Diskursanalyse« dezidiert gegen hermeneutische Verfahren der Textauslegung wendet (vgl. 1983, S. 157-174), bezeichnet Keller seinen Ansatz knapp dreißig Jahre spä-

2 Zur (Un-)Vereinbarkeit von Strukturalismus und Hermeneutik in diskursanalytischen Ansätzen vgl. Wrana 2014.

ter ebenso dezidiert als hermeneutisch (vgl. 2011a, S. 76). Links frühes Plädoyer für eine »generative Textanalyse« als »prinzipielle Alternative zur Hermeneutik« und ihren politischen Vereinnahmungen und metaphysischen Glaubenssätzen ist von der Überzeugung geprägt, strukturalistische Textanalysen würden nach dem Vorbild der Naturwissenschaften exakt und verifizierbar objektive bzw. »rationale« Ergebnisse liefern (Link 1983, S. 157, 164). Die Auseinandersetzung des frühen Link mit der Hermeneutik lässt sich an einer Debatte mit Jochen Hörisch und Hans-Georg Pott nachzeichnen, denen Link – nicht unbegründet – eine hypostasierende Interpretationsweise vorwirft und belegt, dass Interpretationen insbesondere literarischer Texte durch strukturalistische Methoden gestützt werden können (vgl. Link 1983).

Reiner Kellers Vorgehen würde ein solcher Vorwurf auch seitens des frühen Link kaum treffen. Ziel von Kellers rekonstruktiv verfahrenender Interpretation ist weder die Entdeckung der von der Autorin intendierten ›Bedeutung‹ eines Textes noch die Formulierung von allgemeingültiger und objektiver ›Wahrheit‹. Kellers Hermeneutik-Auffassung entspricht also nicht der (vom frühen Link kritisierten) klassischen philosophischen und literaturwissenschaftlichen Textauslegung, sondern sieht sich einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik verpflichtet, welche »die systematische Reflexion der eigenen Deutungsprozesse der Forschenden« einfordert (Keller und Truschkat 2015, S. 296). Insofern geht Keller davon aus, dass Forschung generell nicht vom forschenden Subjekt zu trennen ist; dies bezieht er auch auf Strukturanalysen, die »nur als hermeneutische Auslegearbeiten zu begreifen [seien]« (2011c, S. 133). Folglich würde Keller auch die strukturalistisch verfahrenende Semanalyse der Interdiskursanalyse als hermeneutisch bezeichnen, was für Link mit Verweis auf sein Subjektverständnis wohl nicht annehmbar wäre. Dennoch erscheinen die skizzierten Positionen zur Hermeneutik gerade mit Kellers Verweis auf die sozialwissenschaftliche Hermeneutik-Schule eher als Pseudodifferenz. Für den Rahmen dieser Studie ist wichtig, Diskursanalyse methodisch so kontrolliert zu betreiben, dass am Ende valide Ergebnisse stehen. Dabei ist weder die strukturalistische Überzeugung, wiederkehrende, relativ stabile Strukturen vorzufinden, noch der Prozess des Kodierens unabhängig von der Interpretationsleistung der Forscherin zu denken. Da aber die subjektive Interpretation durch einen reflektierten und dokumentierten Kodierungsprozess nachvollziehbar gemacht wird, lösen sich für den Rahmen dieser Studie die skizzierten Widersprüche zwischen (Post-)Strukturalismus und (Post-)Hermeneutik zumindest vorläufig auf.

Eine dritte Differenz liegt in den sozialtheoretischen Verortungen beider Ansätze. Die Interdiskurstheorie ist als sprach- und literaturwissenschaftlicher Ansatz keiner soziologischen Theorie zuzuordnen, ihr werden jedoch Schnittmengen mit der Systemtheorie von Niklas Luhmann attestiert (vgl. Link 2003; Parr 2003; Reinhardt-Becker 2004; Stäheli 2004). Dagegen orientiert sich die WDA neben ih-

rer wissenssoziologischen Ausrichtung lose an Anthony Giddens' Strukturations-
theorie (vgl. Keller 2011c, S. 205) und versucht im Sinne der Grounded Theory sozi-
altheoretische Vorannahmen auszuschließen. Giddens (1984) geht davon aus, dass
gesellschaftliche Realitäten aus dem Zusammenspiel von Akteur*innen (z.B. Indi-
viduen oder Institutionen) und Strukturen konstituiert werden. Akteur*innen er-
zeugen und reproduzieren Strukturen, die wiederum die Handlungsräume für Ak-
teur*innen eröffnen oder eingrenzen. Diese Idee der Dopplung ist durchaus kom-
patibel mit Foucaults Vorstellung des Dispositivs, das »immer auch an eine oder
an mehrere Wissensgrenzen gebunden [ist], die daraus hervorgehen, es aber ge-
nauso auch bedingen« (Foucault 2003, S. 395). Dieser Einschätzung folgend, basiert
die vorliegende Studie auf dem Verständnis, dass Diskurse Teil gesellschaftlicher
Realität sind und diese mitkonstituieren, aber auch verändern.

Ebenfalls auf Foucaults Dispositiv-Konzept fußt die Annahme der Interdis-
kurstheorie, wonach Gesellschaften arbeitsteilig organisiert und zudem sozial strati-
fiziert sind (vgl. Link 2011, S. 446). Dabei wird implizit eine Engführung vorge-
nommen, da die Bedeutung von sozialen Hierarchien für die Durchsetzungsfähig-
keit von Diskursivierungen überbetont wird. Der Fokus auf die gesellschaftliche
Position der im Diskurs angesprochenen Personen oder Gruppen und ihre Privile-
gien impliziert sehr starke Vorannahmen für die Untersuchung und birgt das Ri-
siko eines Zirkelschlusses: So könnte man anzunehmen, dass die Diskursivierung
»Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung« von gesellschaftlichen Eliten und
für sie vorgenommen und daher gehört wird, sich deshalb als dominante Deutung
etabliert und fortan auch von anderen, weniger privilegierten Gruppen rediskur-
siviert wird.

Als verkürzte Darstellung mag diese Einschätzung zunächst überzeugen. Zwei
Probleme ergeben sich jedoch unmittelbar: Die soziale Positionierung lediglich
entlang von Einkommenskategorien muss als zu stark vereinfachend zurückgewie-
sen werden. Stattdessen ist davon auszugehen, dass die Inszenierung als »kreative«
»DIY-Unternehmerin« nicht zwangsläufig mit hohem Einkommen korrespondiert.
Ist sie also als »Elite« einzuordnen oder als »unterprivilegiert«?³ Für diese Studie ist
durchaus von Interesse, welche Stellung der »DIY-Unternehmerin« im Vergleich zu
anderen Subjektpositionen zukommt, dabei führt jedoch ihr vermuteter sozialer
Status womöglich zu einer Fehleinschätzung: Um zu erfahren, ob (und zu welcher
Zeit und in welchem Kontext) die »DIY-Unternehmerin« eine angesehenere Sub-
jektposition ist als etwa der »bodenständige, alte Handwerker«, ist vielmehr ent-

3 Zu dieser Frage ermöglichen Untersuchungen über das subkulturelle Kapital aus den Cul-
tural Studies ein differenziertes Bild, vgl. Thornton 1995; McRobbie 2016; mit Blick auf die
sozio-ökonomische Verortung von Kreativberufen vgl. Basten und Sigurt 2020 sowie auf die
Debatte um die empirische Evidenz der »neuen Mittelklasse« bei Andreas Reckwitz vgl. Kum-
kar und Schimank 2021 sowie Reckwitz 2021.

scheidend, welches Wissen und welche Kompetenz den Subjektpositionen jeweils zugeschrieben werden. Zweitens ist das hier untersuchte Korpus, wenn man die Zielgruppen der Medien vergleicht, relativ homogen: Adressiert werden überwiegend Personengruppen, die ›der Mittelschicht‹ bzw. der ›gehobenen Mittelschicht‹ zuzuordnen sind, zudem weiß und gebildet sind. Folglich ist zu vermuten, dass soziale Stratifikation auf die hier untersuchten Diskursivierungen zwar einen Einfluss hat, dessen Wirkungsweise jedoch nicht vorab bestimmt werden kann. Es gilt also zu berücksichtigen, ob und in welcher Form Verdienst, soziale Absicherung und Prekarität angesprochen werden, beispielsweise wenn ›Handwerk(en)‹ als selbstständige Arbeit thematisiert wird.

Daher orientiert sich die vorliegende Studie stärker an der Prämisse der WDA, möglichst wenig sozialtheoretische Vorannahmen in die Analyse miteinzubeziehen. Zusammenfassend zeigt sich, dass die Ausrichtung an der Diskurstheorie im Anschluss an Foucault zusammen mit den Erweiterungen im Hinblick auf die Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender den notwendigen Rahmen liefert, um das theoretisch-methodische Vorgehen der Interdiskurstheorie und der WDA kombiniert umzusetzen.

3.4. Analysekategorien und Vorgehen

Die Vorgehensweise lässt sich in einzelne Analyseschritte strukturieren, die jedoch nicht streng sequenziell erfolgen. Vielmehr handelt es sich um einen Prozess, bei dem Sichtung, Auswahl, Auswertung, Analyse und Verschriftlichung parallel vorgenommen wurden. Dabei wurden Verfahren der WDA mit jenen der Interdiskurstheorie kombiniert. Die eigentliche Untersuchung beginnt mit der Erfassung des äußeren Kontexts eines für relevant erachteten Diskursfragments; dieses Vorgehen schlagen beide methodischen Ansätze vor. Den Kern bildet eine Feinanalyse: Mit Hilfe eines software-gestützten Kodierungsverfahrens (MAXQDA) wurden die häufigsten Deutungsmuster von ›Handwerk(en)‹ ermittelt, deren jeweiliger Aufbau und Funktionsweise abstrahiert dargestellt werden. Dieser Ansatz wird von der WDA vorgeschlagen, das Konzept des Deutungsmusters enthält jedoch Analysekomponenten der Interdiskursanalyse. Fragmente, in denen besonders viele Komponenten der Deutungsmuster enthalten sind, wurden zusätzlich auf ihre binäre Opposition und verwendete Semantiken untersucht, was sich auf das sprachwissenschaftlich fundierte Verfahren der Interdiskursanalyse stützt.

Für die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ sind drei besonders häufig auftretende und komplexe Deutungsmuster ausschlaggebend: ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹, ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ und ›Handwerk(en) als Therapie‹. Ihre Reihenfolge entspricht ihrer Häufigkeit und ihrer Relevanz, so ist das ›Handwerk(en) als Therapie‹ am wenigsten häufig vergeben und auch deut-

lich weniger komplex als ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹. Einige weitere Deutungen, wie etwa diejenige, dass ›Handwerk(en)‹ eine Erziehungsmaßnahme sei, sind im untersuchten Sample unterrepräsentiert. Andere erfüllen nicht das Kriterium von Deutungsmustern, komplexe Zusammensetzungen von Deutungen zu enthalten. Solche Deutungselemente und die dazugehörigen Codes wurden entweder obsolet oder sie wurden beim Clustern der Codes neu zugeordnet. So ist etwa die Aussage, dass ›Handwerk(en)‹ eine Alternative zum Konsum sei, als Teil des Autonomietopos im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ aufzufassen.

Eine weitere Analysekategorie sind Subjektpositionen, welche die Analyse der Deutungsmuster erweitern. Dabei werden sechs unterschiedliche diskursive Subjektentwürfe aufgezeigt und zueinander in Beziehung gesetzt. Die Analyse der Subjektpositionen basiert auf den Subjekteigenschaften, die den Positionen zugeschrieben werden und die je nach Deutungsmuster unterschiedlich ausfallen. Als zentrale Kategorien wurden hier ›Einstellungen, Fertigkeiten und Tugenden‹, ›Wissensgefüge‹ sowie ›Erwerb von Wissen‹ und ›Weitergabe von Wissen‹ erfasst. Zudem wurde, um die Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ zu untersuchen, die Beschreibung der Herstellungsprozesse analysiert. Dabei wurden Verweise auf ›Mühsal‹, als aus der Begriffsgeschichte abgeleitetes Kriterium, mit der Kode-Kategorie ›Arbeitsbedingungen‹ erfasst. In diesem Zusammenhang wurde auch die ›Nutzung von Maschinen‹ als Kode-Kategorie vergeben. Zudem wurden sämtliche Passagen, in denen Genderzuschreibungen gemacht werden, kodiert. Eine weitere relevante Kategorie bilden Zeitsemantiken.

Zudem wurden genealogische Einflüsse auf die Konstruktion der Deutungsmuster identifiziert und ihrerseits analysiert. Hierbei waren die Annahmen der Interdiskursanalyse über die Funktionen von Spezial- und Interdiskursen forschungsleitend; dabei wird davon ausgegangen, dass Deutungsmuster in Spezialdiskursen ausführlicher und komplexer vorliegen und im medialen Interdiskurs selektiv auf sie zurückgegriffen wird. Methodisch wurde bei der Analyse der Spezialdiskurse lediglich der Aufbau der Deutungsmuster untersucht, dabei wurden in einzelnen Fällen auch semanalytische Verfahren bemüht. Auf Subjektentwürfe in den Spezialdiskursen wird ebenfalls eingegangen.

3.4.1. Korpusbildung und Kriterienentwicklung

Wie wird ein Diskursfragment als zum analysierenden Korpus zugehörig identifiziert? Die Feinanalyse einzelner Aussageereignisse eines Diskurses sei, so Keller,

ein interpretativer Akt, der auf den Kompetenzen des bzw. der Forschenden beruht. Sie ist ressourcenaufwändig und kann im Regelfall nicht alle Daten des Korpus miteinbeziehen, sondern muss eine systematisch reflektierte und begründete

Auswahl von Texten oder Textteilen innerhalb des Korpus treffen, also das Datenkorpus weiteren Einschränkungen unterziehen, gerade auch im Hinblick auf den Anspruch, Aussagen über einen Diskurs insgesamt zu treffen. (Keller 2011a, S. 91f.)

Die Auswahl der für die Feinanalyse geeigneten Passagen erfolgte entsprechend kriteriengeleitet und mit Bezug auf die Fragestellungen. Zunächst wurden vergleichsweise offene Kriterien herangezogen: Es wurden lediglich diejenigen Fragmente zur Feinanalyse herangezogen, die ausführliche argumentative oder deskriptive Textteile enthalten und dabei auch auf die jeweilige handwerkliche Praktik oder handwerkliches Selbermachen, Handarbeiten oder altes Handwerk eingehen. Es wurden also nur solche Diskursfragmente betrachtet, in denen in irgendeiner Weise Deutungen zum ›Handwerk(en)‹ vorgenommen werden. Besonders knappe Fragmente wie Veranstaltungsankündigungen, Handarbeitsmuster, Bauanleitungen und Produktempfehlungen wurden folglich ausgeschlossen.

Den Kern bilden Porträts über vorindustrielle handwerkliche Berufe, Herstellungstechniken und/oder die sie ausübenden Personen. Dabei ist unerheblich, ob die Techniken als ›alte‹ handwerkliche Techniken beschrieben werden oder nicht. Insgesamt wurde lediglich auf Praktiken eingegangen, die der Definition des ›Herstellens‹ im Sinne Hannah Arendts (1981) entsprechen. Mit dem Fokus auf das Genre des Handwerk(en)sporträts konnte ein homogener Datensatz gebildet werden, der die vergleichende Untersuchung von Diskursivierungen von ›Handwerk(en)‹ gender-, medien- und epochenübergreifend ermöglicht. Den Kernbestand des Korpus machen Firmenporträts aus, wie sie insbesondere in der Wirtschaftsberichterstattung typisch sind, sich aber auch in Lifestylezeitschriften und Wochenendbeilagen etabliert haben. Hier ist zu berücksichtigen, dass Firmenporträts von Unternehmen als PR genutzt werden und insbesondere bei kleinen Betrieben eine kritische Außensicht schwer zugänglich ist, sodass für Journalist*innen »[d]ie Gefahr der Jubelarie« besteht, wie es in einem Handbuch zum Wirtschaftsjournalismus heißt (Frühbrodt 2007, S. 141). Ohne Zweifel sind Berichte über ›alte Handwerksbetriebe‹ oder Selbermachkurse in auflagenstarken Medien wie *Landlust* oder TV-Dokumentationen im Vorabendprogramm ein nicht zu unterschätzender Werbefaktor für die porträtierten Unternehmen.

Das Genre des Porträts wird jedoch weit gefasst: Ein Online-Tutorial zum Tischlern ohne Maschinen wird hier ebenso als Porträt (einer ›alten‹ Handwerks-technik) aufgefasst wie Blogeinträge einer Strickerin, die als Selbstporträt angelegt sind. So sind insbesondere diese Porträtierungen von ›Nicht-Arbeit‹ vergleichbar mit Zeitungs- und TV-Porträts über ›alte Handwerksmeister‹ oder Zeitschriften-Porträts über Designer*innen, die mit ihrem Handarbeitshobby ebenfalls Geld verdienen. Um den jeweiligen Kontext näher analysieren zu können, wurden darüber hinaus auch längere argumentative Fragmente, wie Editorials, Einführungstexte, Kommentare oder Reportagen und Selbsterfahrungsberichte über

handwerkliches Selbermachen und erwerbsmäßiges ›altes Handwerk‹ hinzugenommen. Oftmals sind Anleitungen an Porträts angegliedert oder Teil des Porträts.

Um diese Kriterien für die Korpusbildung im Sinne des »theoretic sampling« zu erstellen (vgl. Keller 2011a, S. 90f.), wurden zahlreiche weitere Fragmente insbesondere aus Zeitschriften gesichtet, digitalisiert und teilweise analysiert, aber nicht in das Korpus aufgenommen. Dabei zeigte sich, dass die offenen Kriterien einen zu großen (nicht digitalisierten) und heterogenen Datensatz ergeben.⁴ Daher wurde mit dem Genreübergreifend des ›Porträts‹ eine Präzisierung vorgenommen, die dazu führte, dass Handarbeits- und Heimwerkerzeitschriften wider Erwarten nicht in das Korpus aufgenommen werden konnten. ›Handwerk(en)‹ wird in Frauenzeitschriften wie *Brigitte* oder monothematischen Zeitschriften wie *Burda Handarbeiten*, *Brigitte Kreativ* oder *Selbst ist der Mann* im Untersuchungszeitraum mit wenig Argumentationsaufwand dargestellt. Das handwerkliche Selbermachen ist insbesondere im Bereich des ›weiblichen‹ Handarbeitens wie Häkeln, Stricken und Nähen eine Praktik, die in diesen Zeitschriften nicht gesondert begründet oder gar porträtiert werden muss. Stattdessen wird auf das zu fertigende Objekt und dessen Vorzüge fokussiert, während die jeweilige Technik und ihre Anwender*innen nebensächlich sind. Dies ist auch dem Umstand geschuldet, dass ›weibliche‹ Handarbeiten als häusliche Freizeitbeschäftigung, Reproduktionsarbeit, Heimarbeit oder Nebenerwerbstätigkeit seit geraumer Zeit etabliert sind. Auch das Genre der Näh-, Häkel- oder Strickanleitung in Zeitschriftenform ist seit Mitte des 18. Jahrhunderts bekannt (vgl. Freiß 2011, S. 33). Anhand der Anleitungen ließen sich zwar ästhetische und technische Veränderungen sowie Veränderungen in der Popularität von Handarbeiten und in den Anforderungsprofilen an die Handarbeitende untersuchen, was jedoch nicht Gegenstand dieser Studie ist. Ganz anders verhält es sich im Diskurs überwiegend ›weiblicher‹ Handarbeitsblogger*innen, deren Passion für Stricken, Spinnen oder Häkeln in Selbstporträts ausführlich begründet wird. Daher wurden ausgewählte kommerzielle und nichtkommerzielle Handarbeitsblogs als Teil des Diskursereignisses des ›Crafting-Revivals‹ ab den 2000er-Jahren untersucht.

Dagegen wird Heimwerken als neue, aus den USA ›importierte‹ Praktik der Nachkriegszeit im Diskurs der Zeitschrift *Selbst ist der Mann* erst erläutert, begründet und gefestigt. Dieser Prozess vollzieht sich in den ersten beiden Jahrzehnten des Erscheinungszeitraums der Zeitschrift, also von 1957 bis in die 1970er-Jahre

4 FAZ/FAS war das einzige untersuchte Printmedium, das in digitalisierter Form vorlag und mittels Schlagwortsuche bearbeitet werden konnte. Bei allen anderen Zeitschriften wurden sämtliche Jahrgänge des Untersuchungszeitraums aus dem Bestand der Deutschen Nationalbibliothek eingesehen, relevante Fragmente digitalisiert und ausgewertet.

(vgl. Voges 2017, S. 190f.). Zu Beginn des Untersuchungszeitraums dieser Studie ist das Heimwerken als Freizeitpraktik also etabliert. Die Wiederentdeckung unter dem Stichwort ›Craft(ing)‹ geht vor allem von Internetdiskursen aus. Jedoch ist es – im Vergleich zum ›weiblichen‹ Handarbeiten – ungleich schwerer, in klassischen Heimwerkerzeitschriften DIY-Praktiken zu identifizieren, die überhaupt als ›altes Handwerk(en)‹ untersucht werden könnten: Renovierungsarbeiten und der Bau von Kleinmöbeln oder Gartenobjekten sind dort die häufigsten Themen. Auch hier liegt der argumentative Fokus auf den Objekten. In der Ausführung wird die Verwendung von Maschinen und vorgefertigten Elementen vorausgesetzt (vgl. Schulze 2012; Voges 2017, S. 196-198), sodass das Kriterium der ›vorindustriellen Techniken‹ nicht erfüllt wird. Am Beispiel von Heimwerkerzeitschriften ließen sich also auch veränderte Anforderungen und Ästhetiken untersuchen, wobei zu vermuten ist, dass zumindest ästhetisch ein zunehmendes Interesse an ›handwerklichen‹ Vollholzmöbeln im Laufe der 2010er-Jahre auch in *Selbst ist der Mann* zu beobachten ist. Um ein ›männliches‹ Heimwerken zu untersuchen, das kompatibel zur vorgenommenen Eingrenzung auf Porträts und ›altes Handwerk(en)‹ ist, wurden hier die DIY-Selbsterfahrungsberichte des ›Männermagazins‹ *Walden* sowie zwei Video-Tutorials zur Fertigung von Kleinmöbeln in Handarbeit ausgewertet.

3.4.2. Feinanalyse

Das von Keller vorgeschlagene Verfahren sieht eine Sequenzanalyse der als relevant erachteten Fragmente bzw. Passagen vor. Dabei werden die zunächst abstrakt vergebenen Kode-Kategorien zu komplexeren Deutungsmustern erweitert und zugleich verdichtet. Erste Hinweise auf vorgenommene Deutungen und die Funktionsweise und Dimensionen des Deutungsmusters wurden bereits während des ersten Sichtens und Kodierens in Forschungsmemos festgehalten. Um die Konstruktion des Deutungsmusters korrekt zu erfassen, wurden möglichst viele Hypothesen darüber gebildet, was in der jeweiligen Passage gemeint sein könnte (vgl. Keller 2011a, S. 109), und in Form von Memos notiert. So wurde das Augenmerk insbesondere auch auf Aussagen gerichtet, die nicht gemacht werden, also nicht sagbar sind. Diese Bedeutungshypothesen wurden anschließend auf die plausibelste reduziert (vgl. Keller 2011a, S. 109). Dies erfolgte stets im Hinblick auf die Fragestellungen.

Was Kellers Deutungsmusteranalyse unbeachtet lässt, sind der sprachlich-symbolische Aufbau, interdiskursive Verflechtungen sowie die mediale Inszenierung der Darstellung, die jedoch ebenso darüber Aufschluss geben, welche Wertungen, Deutungen und Interpretationen ermöglicht und unterstützt werden. Um diese sinngenerierenden Elemente ebenfalls in die hier vorgenommene Diskursanalyse einbeziehen zu können, wurde auf Verfahren der Interdiskursanalyse zurückgegriffen. Binäre Oppositionen bilden das Grundgerüst für die

Isotopieanalyse nach Greimas (1971, S. 63ff.). Es werden zunächst Äquivalenzen für eine Isotopie gebildet und deren Denotationen und Konnotationen in einem Zwei-Kolonnen-Schema aufgeführt. Gegenüberstellungen verlaufen oftmals über binäre Isotopieketten, beispielsweise können ›Tradition‹ und ›Fortschritt‹ die binären Isotopien ›Natur‹ vs. ›Technik‹, ›Land‹ vs. ›Stadt‹, ›Hand‹ vs. ›Maschine‹ ausbilden. In Filmen können die Isotopien auch auf Ebene der Tonspur, des Bildes und ggf. auf der eines eingeblendeten Textes erscheinen (vgl. Parr 2007). Dieses Vorgehen wurde sowohl für Fragmente des Mediendiskurses als auch insbesondere für längere Fragmente der Spezialdiskurse angewandt. So konnte die Argumentationsweise in Fragmenten relativ schnell und umfassend analysiert werden. Auch Positionierungen, also die Konstruktion von Diskurs- und Subjektpositionen wurden so erfasst.

Um TV-Dokumentationen und Video-Tutorials zu analysieren und zu vergleichen, wurden für ausgewählte Episoden Sequenzprotokolle erstellt. Diese fassen Handlungsinhalte zusammen, weisen auf Besonderheiten hin und wurden ebenfalls kodiert. Dabei wurde für einzelne Szenen auf weitere Analyseeinheiten der Film- und Fernsehanalyse (vgl. Hickethier 2012) eingegangen, also etwa die Einstellungsgrößen, eingespielte Musik sowie Kameraaktivitäten. Durch die Verschriftlichung in Form von Tabellen werden das komplexe Geschehen und die Inszenierungsweise, die entscheidend dafür ist, welche Deutungsinhalte transportiert werden, vergleichbar. So konnten beispielsweise Unterschiede in der Diskursivierung im Untersuchungszeitraum herausgestellt werden. Da jedoch die meisten der analysierten Videos online verfügbar sind, wurde auf eine umfassende Transkription und die Anlage der Protokolle verzichtet.

Die Feinanalyse gilt mit Keller dann als abgeschlossen, wenn »das Material erschöpfend analysiert ist, sich also in Bezug auf die Forschungsfragen keine neuen Erkenntnisse mehr ergeben« (Keller 2011a, S. 114). Ziel der gesammelten Feinanalysen ist, die relevanten Deutungsmuster und zugehörigen Subjektpositionen des Handwerk(en)diskurses zu rekonstruieren und aufeinander zu beziehen. Dies geschah auch im Hinblick auf Verschiebungen und Veränderungen.

3.5. Korpus

Um die Übersicht über die analysierte Materialvielfalt und den zeitlichen Rahmen zu erleichtern, wurden für die einzelnen Medienprodukte die Produktionskontexte erfasst. Dabei sind Art und Verbreitung des Dokuments, politische Ausrichtung und Zielgruppen ausschlaggebend. Hier wird darüber hinaus auf Veränderungen eingegangen, die sich mit Blick auf die untersuchten Fragestellungen im Untersuchungszeitraum ergeben.

3.5.1. Print

3.5.1.1. Frankfurter Allgemeine Zeitung und Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung

Die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) erscheint seit 1949 und ist, gemessen an den Zahlen der verkauften Auflagen, nach der *Bild-Zeitung* und der *Süddeutschen Zeitung* die drittstärkste überregionale Tageszeitung in Deutschland und zählt zur ›Qualitätspresse‹ (vgl. Statista 2020b, S. 17). Wie bei allen Tageszeitungen ist auch bei der FAZ ein Rückgang der verkauften Auflagen im Untersuchungszeitraum festzustellen (vgl. Statista 2020b, S. 14). Im Vergleich zu 1990 hat sich die Auflage der FAZ halbiert, im dritten Quartal 2020 erzielte die FAZ eine verkaufte Auflage von annähernd 200.000 Exemplaren (vgl. IVW 1990, S. 21; Statista 2020b, S. 17). Herausgegeben wird die Zeitung von einem wechselnden Team (bislang ausschließlich ›männlicher‹) Herausgeber. Die politische Ausrichtung der FAZ gilt als konservativ, was sich jedoch insbesondere auf Auswertungen politischer Kommentare stützt (vgl. Eilders 2004; Scherer 2020); das Feuilleton und der Regionalteil der Zeitung treten dagegen pluralistischer auf (vgl. Reus und Hardin 2005, S. 169; Hoeres 2019, S. 358, 429). 2007 modernisiert die Zeitung ihre grafische Gestaltung, eine farbige Fotografie erscheint auf der Titelseite und sie übernimmt weitestgehend die Schreibweise der Rechtschreibreform (vgl. Hoeres 2019, S. 315f., 395). 2001 wird, vergleichsweise spät, eine Internetausgabe publiziert, die sukzessive erweitert wird (vgl. Hoeres 2019, S. 400f., 445).

Von 2001 an erscheint zudem die zuvor lediglich als Regionalzeitung aufgelegte *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (FAS) bundesweit. Diese ist redaktionell eigenständig, wird jedoch als Sonntagsausgabe der FAZ publiziert und kooperiert eng mit dieser (vgl. Hank 2017, S. 149). Die Haushalte der Leser*innen beider Zeitungen verfügen über ein hohes monatliches Nettoeinkommen von im Jahr 2020 durchschnittlich über 4.000 Euro, wobei dasjenige der FAS- noch über dem der FAZ-Leser*innenschaft liegt (vgl. Statista 2020a, S. 12). Folglich wird bei der FAS von einer finanziell abgesicherten Zielgruppe ausgegangen, die als »bürgerliche Elite« imaginiert wird (Hank 2017, S. 149). Die FAS wird 2015 grundlegend umgestaltet; beispielsweise wird das Ressort »Gesellschaft«, in dem viele Handwerk(en)sporträts erscheinen, in »Leben« umbenannt und prominenter platziert. Dabei ist – im Vergleich zur FAZ – ein stärkerer Fokus auf ›Lifestyle‹-Themen wie Mode, Ernährung und Einrichtung auszumachen. Auch die Auflagen der FAS sind rückläufig, und sanken zuletzt auf etwas über 200.000 Exemplare (vgl. Statista 2020a, S. 18).

Mit dem Medium der überregionalen Tageszeitung FAZ konnte der gesamte Untersuchungszeitraum kontinuierlich betrachtet werden, da alle Ausgaben der

FAZ und FAS⁵ seit den 1990er-Jahren vollständig digitalisiert als einzelne Zeitungsseiten abrufbar sind, sodass Kontext, Satz und Bilder ersichtlich sind. Bei der Recherche relevanter Fragmente wurde auf die Datenbank der FAZ zurückgegriffen, die den Zugang zu sämtlichen digitalisierten Ausgaben seit 2001 und zu über 1,6 Millionen Artikeln seit 1993 sowie zu über 2,6 Millionen Artikeln von 1960 bis 1993 ermöglichte. Die Eingabe der Schlagworte »alt + Handwerk« und die Eingrenzung auf den Untersuchungszeitraum sowie einen Artikelumfang von mehr als 700 Wörtern ergab über 10.000 Treffer für beide Zeitungen, die dann mit Hilfe zusätzlicher Eingrenzungen nach Ressort⁶ gesichtet wurden. Zusätzlich wurden mit dem Schlagwort »Handarbeiten« für beide Zeitungen rund 150 Artikel mit mehr als 700 Wörtern identifiziert und gesichtet und aus beiden Samples zusammen über vierzig Artikel für die Feinanalyse ausgewählt. Zusätzlich wurden Fragmente gesichtet, in denen sich Vertreter*innen des Zentralverbands des Deutschen Handwerks äußern oder in denen die Reformen der Handwerksordnung thematisiert sind. Diese Diskursereignisse sind als Hintergrundinformationen relevant und liefern den Kontext für die Analyse der Fragmente aus der FAZ, die als Teil einer wirtschaftspolitischen Berichterstattung anzusehen sind. Dies gilt weniger für die Wochenzeitung FAS, wo etliche Porträts im Ressort »Gesellschaft« bzw. »Leben« erscheinen.

Da FAZ/FAS das einzige Medienprodukt ist, mittels dessen Veränderungen im gesamten Untersuchungszeitraum festgestellt werden konnten, wurde die Untersuchung stärker auf Veränderungen, diskursive Ereignisse und Deutungsverschiebungen fokussiert. Insofern liefert die Auswertung von FAZ/FAS einen Überblickskontext für die Analyse der Deutungsmuster. In diesem Zusammenhang wird auch auf die historisch-soziale Situation eingegangen, die für die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ relevant ist. Diskursereignisse wie die Wiedervereinigung, die Reform der Handwerksordnung im Rahmen der Agenda 2010 und die internetbasierte ›Renaissance‹ des ›weiblichen‹ Handarbeitens werden in dieser Diachronie berücksichtigt.

3.5.1.2 Landlust

Die Zeitschrift *Landlust* (LL) erscheint erstmals 2004 als Ergebnis eines internen Projekts des Deutschen Landwirtschaftsverlags Münster mit dem Ziel, eine Publikumszeitschrift über das Landleben herauszugeben und sich damit neue Zielgruppen abseits des Fachpublikums zu erschließen (vgl. Baumann 2018, S. 156f.). Dieses

5 Die FAS erscheint erst ab 2001 überregional, zuvor lediglich als Regionalausgabe für die Rhein-Main-Region.

6 Zuvor hatte eine Sichtung erster Jahrgänge ergeben, dass die relevanten Porträts in den Ressorts »Wirtschaft«, in »Bilder und Zeiten«, »Technik und Motor« und im »Reiseblatt« veröffentlicht sind. Gegenstandsfremde Artikel aus dem Feuilleton und dem Politikteil waren somit ausgegliedert.

Ergebnis wird als Erfolgsgeschichte während der Krise der Printmedien bewertet; *Landlust* gilt als stilprägend für ein ganzes Segment ähnlicher Landmagazine zum Ende der 2000er-Jahre. Die Verkaufszahlen des sechsmal im Jahr erscheinenden Magazins erreichen in den 2010er-Jahren über eine Million pro Ausgabe (vgl. Baumann 2018, S. 9f.). Seit 2017 sind die Verkaufszahlen etwas zurückgegangen und haben sich zwischen 2018 und 2020 bei um die 800.000 verkauften Exemplaren pro Auflage eingependelt (vgl. IVW 2020b). Damit bleibt die Zeitschrift auch über ihr Segment hinaus marktführend und hat deutlich höhere verkaufte Auflagen als etablierte Publikumszeitschriften wie *Stern* oder *Der Spiegel*. Hinzu kommen Nebenprodukte wie *Landkind*, *Landgenuss* oder *Landlust Zuhause* (ab 2018) sowie diverse Sonderhefte (z.B. zu Reisen, Kochen oder Weihnachten); kurzzeitig wird im NDR zudem LANDLUST TV ausgestrahlt.

Wie *Flow* lässt sich auch *Landlust* dem Genre der Lifestylezeitschriften zuordnen, auch wenn sich die Herausgeberschaft von diesem Konzept distanzieren (vgl. Baumann 2018, S. 159). Gelistet wird die Zeitschrift, die nach TV-Programmzeitschriften zu den erfolgreichsten Publikumszeitschriften Deutschlands zählt, jedoch als »Wohn- und Gartenzeitschrift« (IVW 2020b). Insgesamt wird die Marktplatzierung der Zeitschrift von Abgrenzungsbemühungen begleitet: Wie Christoph Baumann in seiner Auswertung der Zeitschrift darlegt, werden der Verweis auf den Fachverlag, entsprechende Qualifikationen der Redakteur*innen und Autor*innen sowie die Vermeidung von Anglizismen und ›Lifestyle-Themen genutzt, um das in *Landlust* hergestellte ›Ländliche‹ zu authentisieren (vgl. Baumann 2018, S. 161). Allerdings wird die Zeitschrift seit 2016 von der Deutschen Medienmanufaktur herausgegeben, eine gemeinsame Tochterfirma von Gruner + Jahr und dem Münsterer Landwirtschaftsverlag. Die damit einhergehende Anpassung an Konventionen wird im Sommer 2020 durch einen Wechsel in der Chefredaktion fortgeführt: Die bisherige Chefredakteurin Ute Frieling-Huchzermeyer gibt im Mai ihren Rückzug in die Herausgeberschaft bekannt, im Juni wird öffentlich gemacht, dass die Chefredakteurin von *Flow*, *Hygge* und *Living at Home* Sinja Schütte ihren Posten übernimmt. Damit geht eine erste Modernisierung einher, beispielsweise werden im Oktober 2020 erstmals Facebook und Instagram als Kommunikationskanäle genutzt (bei Twitter ist *Landlust* seit 2014) und im Editorial wird gegendert: So werden statt ausschließlich »Leser« nun explizit »Leserinnen und Leser« angesprochen (vgl. LL Nov/Dez 2020, S. 3).

Die zuerst angedachte Zielgruppe von Landwirtinnen und Dorfbewohnerinnen wird nach dem großen Erfolg der ersten Jahrgänge erweitert (vgl. Baumann 2018, S. 163). In den Mediadaten wird aus einer vom Verlag beauftragten Leser*innenerhebung eine entsprechende Zielgruppe abgeleitet:

Landlust spricht eine anspruchsvolle, gut situierte Zielgruppe an, die eine Nähe zum naturverbundenen kultivierten Landleben verspürt. Die Leser zeichnen sich durch einen gehobenen Lebensstil und einen überdurchschnittlichen finanziellen Spielraum aus. Neben der hohen Kaufkraft ist ihre Marken- und Qualitätsorientierung bemerkenswert. Landlust-Leser empfinden eine besondere Wertschätzung für das Echte, für die Solidität und Wertigkeit von Dingen. Bereiche mit hoher Ausgabebereitschaft sind das eigene Haus, der Garten und die Einrichtung. Kein Wunder, denn rund zwei Drittel der Landlust-Leser leben im eigenen Haus und 82 % haben einen Garten. Unter den Lesern – darunter 75 % Frauen – stellt die Altersgruppe zwischen 40 und 59 Jahren den Schwerpunkt dar. (Landlust 2012, S. 8)

Diese erklärte »Qualitätsorientierung« (Landlust 2012, S. 8) ist für diese Studie insofern relevant, als in *Landlust* zahlreiche Porträts über Handwerksbetriebe und die dort gefertigten Objekte enthalten sind, bei denen auf eine höhere Qualität und Langlebigkeit abgehoben wird. Auch Berichte über Handarbeitspraktiken und handwerkliches Selbermachen sind ein fester Bestandteil der Zeitschrift und meist mit Informationen versehen, wo Produkte und Zubehör erworben bzw. Praktiken erlernt werden können. Insbesondere Handarbeitsanleitungen, Schnittmuster und Wolle, aber auch Produkte aus einzelnen porträtierten Betrieben werden zudem über den Landlust-Shop vertrieben.

Zugleich wird die Abkehr von nahezu jeglicher Tagesaktualität als Alleinstellungs- und Qualitätsmerkmal bei der Vermarktung und in der Konzeption des Selbstverständnisses von *Landlust* angeführt. Zwar wird auf die Gegenwart Bezug genommen, indem etwa in zahlreichen Editorials der »Zeitgeist« kritisiert wird: Beispielsweise wird moniert, dass »Umgangsformen [...] der Emanzipation und Selbstverwirklichung zum Opfer gefallen« seien (LL Sep/Okt 2012, S. 3), oder der »Lebensstil von heute« mit dem hohen Anteil an »Kopfarbeit« wird als ungesund und widernatürlich bezeichnet (LL Mär/Apr 2014, S. 3). Insofern kann die Zeitschrift als kulturkonservativ bezeichnet werden.⁷ Dennoch folgen die in der Zeitschrift vorgestellten Einrichtungsstile, Produkte und Praktiken je zeitgenössischen Ästhetiken und Trends, betonen jedoch deren »Zeitlosigkeit« oder »Traditionalität«. Beispielsweise werden zahlreiche Strickmodelle als »klassisch«

7 Dies legen auch abgedruckte Zuschriften von Leser*innen nahe, die kritisieren, dass englischsprachige Schriftzüge als Stickerei vorgeschlagen werden (LL Mai/Jun 2006, S. 6) und die neue Rechtschreibung verwendet wird (LL Jan/Feb 2007, S. 6), oder die befürworten, dass im Editorial das generische Maskulinum verwendet wird (LL Jul/Aug 2020, S. 6). Auf offener nationalistiche Leser*innenbriefe, die bemängeln, dass Selbstbauanleitungen »mit einer ausländischen Weinflasche« statt mit einer deutschen bebildert werden (LL Mär/Apr 2006, S. 6), oder Reisereportagen über Österreich statt über eines der »16 Bundesländer« vorgestellt werden (LL Jan/Feb 2008, S. 7), reagieren andere Leser*innen ablehnend und warnen vor einer »faden Deutschtümelei«, was ebenfalls veröffentlicht wird (LL Mär/Apr 2007, S. 6).

bezeichnet, eine Anleitung für ein Hochbeet wird vorgestellt, ohne das Phänomen des Urban Gardenings zu erwähnen (LL Jan/Feb 2007, S. 34-37), oder das Verwerten von gebrauchten Stoffen als Traditionspflege gewürdigt – ohne es als ›Upcycling‹ zu benennen. Zudem ist auffällig, dass Entwicklungen in Politik und Gesellschaft konsequent ignoriert werden, die selbst in vergleichbar ›unpolitischen‹ Publikationen erwähnt werden. Als ein prominentes Beispiel ist hier die Covid-19-Pandemie anzuführen, auf die lediglich in Leser*innenbriefen eingegangen wird. Stattdessen wird in der Vermarktung die Orientierung an »den jahreszeitlichen Rhythmen« (Landlust 2012, S. 2) betont.

Inhaltlich ist die Zeitschrift untergliedert in Rubriken zu Gartenarbeit und -pflanzen, Kochen und Backen, Wohnen und Einrichtung sowie zu »Landleben« und Natur. Zahlreiche Handwerk(en)sporträts erscheinen in der Rubrik »Landleben«. In manchen Ausgaben sind sogar mehrere Porträts über ›alte‹ Handwerksbetriebe enthalten, insgesamt nimmt die Zahl der jährlich porträtierten Betriebe im Verlauf des Untersuchungszeitraums jedoch ab. Es werden zum einen Traditionsbetriebe wie eine Pfannenschmiede (LL Nov/Dez 2008, S. 100-103), eine Glockengießerei (LL Jan/Feb 2011, S. 106-115) oder ein Pinselhersteller (LL Jan/Feb 2015, S. 124-127) vorgestellt. Zum anderen sind zahlreiche Porträts über Personen enthalten, die alte Materialien ver- und aufwerten und als Quereinsteiger*innen (neben-)beruflich oder im Privaten ›alte‹ Techniken anwenden. Solche Berichte, in denen ›alte‹ Handwerks- und Handarbeitspraktiken vorgestellt werden, sind häufig unter dem Stichwort »Ländlich wohnen« veröffentlicht. In den ersten Jahrgängen sind etliche Porträts über Handarbeitsgruppen veröffentlicht, die nach ›altem‹ Vorbild Hausschuhe anfertigen (LL Jan/Feb 2009 S. 82-85), Teppiche weben (LL Mär/Apr 2008, S. 86-89), Decken quilten (LL Jan/Feb 2007, S. 72-79) oder Socken stricken (LL Jan/Feb 2008, S. 76-79). In weiteren Ausgaben sind auch Berichte über Lehrgänge und Kurse enthalten, etwa zum Buchbinden (LL Sep/Okt 2014, S. 122-125), Bootsbau (LL Mär/Apr 2017, S. 140-145) oder Schmieden (LL Jan/Feb 2009, S. 120-125). Hinzu kommt ein fester Bestandteil an Bastel-, Strick- und Häkelanleitungen, die jedoch im Rahmen dieser Studie nicht als Porträt angesehen und daher nicht berücksichtigt wurden. Analysiert wurden insgesamt rund 30 Porträts.

3.5.1.3. Missy Magazine

Die Zeitschrift *Missy Magazine* (MM) erscheint seit 2008 und wird von einem Herausgeber*innen-Kollektiv in wechselnder Besetzung im Eigenverlag publiziert (vgl. Gerdes 2012, S. 13). Zentral bei der Vermarktung ist die Positionierung jenseits etablierter Diskurse, sodass die Zeitschrift als ›sub-kulturell‹ klassifiziert wird (vgl. Seidel 2010). Dies betrifft zum einen den Umstand, dass es sich nicht um eine ›klassische‹ Frauenzeitschrift handelt, zum anderen grenzt sich *Missy Magazine* mit

seiner pop-feministischen Ausrichtung auch von etablierten feministischen Publikationen wie *Emma* ab. In diesem Zusammenhang wird diskutiert, ob *Missy Magazine* als Teil eines ›neuen Feminismus‹ bzw. eines ›Post-Feminismus‹ zu betrachten sei (vgl. Zobl und Reitsamer 2012, S. 42-45; Gerdes 2012). Dagegen ordnen sich die Gründerinnen dem Feminismus der ›dritten Welle‹ zu und betonen den Einfluss des »Do-It-Yourself-Gedanken« bei der Konzeption des Magazins (Eismann et al. 2012, S. 43). Insofern wird auch die Publikation des Magazins selbst als DIY-Praktik gedeutet, was auch ein Verweis auf die feministische Zine-Kultur, also die Selbstherstellung von Zeitschriften ist (vgl. Eismann und Zobl 2011, S. 30-35). Dementsprechend werden queer-feministische, intersektionale Ansätze auf hohem theoretischem Niveau, politische Analysen und pop-kulturelle Themen aus breiten Sparten wie Musik, bildender Kunst, Film, Literatur, Pornografie und Gaming aufbereitet. Im Laufe des Untersuchungszeitraums werden dabei auch verstärkt Ausschließungsmechanismen in der Medienproduktion diskutiert und Wert auf Diversität gelegt. So heißt es im Selbstverständnis:

Feminismus, klar. Haste gehört. Findste gut. Beyoncé ist Feministin und Emma Watson und so. Also, was kann daran nicht geil sein? Geht das überhaupt? Ungeilerweise geht das. Weil unter dem Deckmantel des Feminismus auch großer Mist passiert. Nämlich immer dann, wenn Menschen ausgeschlossen werden: Migrant*innen, Rom*nja, Schwarze Menschen und Menschen of Color, muslimische und jüdische Menschen, Menschen mit Fluchterfahrung – und jep, es geht noch weiter – Menschen mit Be_hinderung, Menschen ohne akademischen Background, Menschen mit wenig Kohle, Sexarbeiter*innen, trans Menschen, queere Menschen, dicke Menschen, Menschen außerhalb des sogenannten Westens. (Missy Magazine 2020)

Mit einer seit 2008 stetig gestiegenen Auflage (von 15.000 auf heute 30.000) und einer ab 2017 von vier auf sechs Ausgaben pro Jahr gesteigerten Frequenz richtet sich an eine »urban[e]«, trendbewusste und »gebildet[e]« sowie bereits politisierte Leser*innenschaft (vgl. Gerdes 2012, S. 10; Missy Magazine 2019). Die Medienproduktion im Selbstverlag und die damit einhergehende prekäre finanzielle Situation werden regelmäßig thematisiert und es wird über Crowd-Funding zu Spenden aufgerufen (vgl. MM 02/2015; 05/2018, S. 3f.)

Für diese Studie wurde *Missy Magazine* ausgewählt, da es mit einer großen Nähe zur Riot-Girl-Bewegung und zu selbst-organisierten feministischen politischen Gruppen als einziges deutsches Printmedium gilt, das die ›Crafting‹-Bewegung kritisch begleitet. Die dabei entstehenden Vermischungen von Medialisierung, Kunst, Forschung und Aktivismus sind eine Besonderheit, die *Missy Magazine* von den anderen untersuchten Medien unterscheidet. So wurde ein Standardwerk zur aktivistischen Handarbeitsszene von einer Mitherausgeberin des *Missy Magazine* publiziert (vgl. Critical Crafting Circle 2011) und die Kulturwissenschaftlerin

und DIY-Forscherin Verena Kuni gibt als Prof. Dr. Ladynerd in der Anfangszeit des Magazins Tipps zum Reparieren von Kleidung (vgl. MM 04/2010, S. 14). Die porträtierten Handarbeits-Künstler*innen sind meist auch Aktivist*innen und zugleich theoretisch versiert. Bis zum Relaunch 2017 sind zwei Rubriken, »Mach es selbst« bzw. »1,2,3«, dem DIY gewidmet. In ihnen wird ein weites Feld unterschiedlichster Selberrmach-Anleitungen präsentiert, wie etwa das Sticken eines Streetart-Wandteppichs (MM 03/2009, S. 70), das Verschlüsseln von Emails (MM 02/2014, S. 47) oder das Fertigen von Sexspielzeug aus Fahrradschläuchen (MM 02/2013, S. 52f.). Die wenigsten porträtierten Praktiken fallen unter das hier untersuchte »alte Handwerk(en)«. Jedoch sind insbesondere in den ersten Jahrgängen Porträts von Künstler*innen vertreten, die Handarbeitstechniken verwenden und entsprechende Anleitungen beisteuern. Insofern wird im *Missy Magazine* mit dem Fokus auf Anwendbarkeit (meist werden herkömmliche Materialien oder Müll verwendet), der Vermittlung und Aneignung von Wissen sowie der Betonung des Kollaborativen ein emanzipatorisches DIY-Ethos verbreitet.

Im Unterschied zu den anderen Zeitschriften werden dabei jedoch auch die finanziellen und sozialen Rahmenbedingungen thematisiert und die Herstellungsdauer von Handarbeiten problematisiert. So werden die porträtierten Künstler*innen immer gefragt, ob sie sich durch ihre »Handarbeit« finanzieren können. Insbesondere die Verknüpfung von feministischem Aktivismus, »neoliberaler« Selbstausbeutung und DIY wird immer wieder und besonders ausführlich in einem Dossier (MM 02/2010, S. 33-41) behandelt. In der Folge ist eine graduelle Abkehr von der emanzipatorischen Darstellung von DIY zu beobachten: So wird 2012 konstatiert, dass »Crafting [...] keine Subkultur mehr« sei (MM 01/2012, S. 54).

Ab 2017 werden in der neuen Rubrik »Work work work« vereinzelt auch Handwerker*innen porträtiert, etwa eine Tischlerin (MM 02/2017, S. 16-17), eine Bierbrauerin (MM 04/2017, S. 12f.) oder eine Fahrradmechanikerin (MM 06/2018, S. 14f.). Insgesamt werden dabei »Frauen« und queere Personen vorgestellt, die in traditionellen »Männer«-Berufen tätig sind, welche jedoch nicht als »altes Handwerk(en)« kategorisiert werden können. Dem DIY wird unter dem Stichwort »Mode und Machen« weniger Platz eingeräumt; ab 2017 sind nur noch selten Anleitungen enthalten. Stattdessen sind längere Berichte über Arbeitsbedingungen in der Modeindustrie, die diskriminierenden Effekte von Modetrends oder über politische Modelabels vertreten. Das Verschönern des Zuhauses im minimalistischen Stil wird als klassistische Praxis kritisiert (vgl. MM 06/2020, S. 98). Auch werden die massenmedialen Tendenzen zur ästhetischen Gestaltung und Inszenierung des Zuhauses in Form von »Life-Hacks« ironisch kommentiert, etwa wenn empfohlen wird, den klebrigen Küchentisch mit einer Zeitung zu bedecken (vgl. MM 02/2017, S. 82).

Insgesamt ist die Diskursivierung im *Missy Magazine* ein Indiz dafür, dass das handwerkliche Selberrmachen im Untersuchungszeitraum von einem Nischen-

thema mit zugesprochenem subversivem Potenzial zu einem ›Massenphänomen‹ wird. Gerade deshalb wird es kaum noch als ›emanzipatorisch‹ angesehen und verliert gegen Ende des Untersuchungszeitraums seine Existenzberechtigung als Thema im *Missy Magazine*. Dennoch ist *Missy Magazine* ein zentrales Beispiel, um die Reflexivität des Diskurses insbesondere im Hinblick auf die Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹ und ›Geschlecht‹ berücksichtigen zu können.

3.5.1.4. Flow

Die Zeitschrift *Flow* erscheint in Deutschland erstmals 2013, nach dem Vorbild einer seit 2008 erscheinenden niederländischen Zeitschrift mit gleichem Titel (vgl. Flow 01/2013, S. 5). *Flow* wird von Gruner + Jahr herausgegeben und seit 2016 zusammen mit weiteren Kulinarik- und Interior-Zeitschriften sowie *Landlust* von der Deutschen Medienmanufaktur, einem Joint Venture von Gruner + Jahr und dem Landwirtschaftsverlag Münster, vertrieben. Die Zeitschrift erzielt in den ersten drei Jahren steigende Auflagenverkäufe von bis zu 120.000 verkauften Heften und erhöht 2015 ihre Frequenz von sechs auf acht Ausgaben jährlich (vgl. IVW 2020a). Die verkaufte Auflage bleibt lange bei rund 90.000 verkauften Heften und ist zuletzt auf ca. 70.000 zurückgegangen (vgl. IVW 2020a). Damit gilt die Zeitschrift mit einem Einzelpreis von ca. 7 Euro⁸ als Beispiel für ein neues, erfolgreiches Genre am Zeitschriftenmarkt, das als »Mindstyle-Magazin« bezeichnet wird (vgl. Zimmermann 2014; Christmann 2017).⁹ Die Verbindung aus Lifestyle und der Beschäftigung mit Innerlichkeit wird umgesetzt, indem längere Erfahrungsberichte und Ratgeberformate mit Porträts über Personen aus der Kultur- und Kreativbranche sowie Bilderstreifen, Kaufempfehlungen und Anleitungen zu Selbstmanagement und Lebensführung, aber auch zu Einrichtung, Basteln, Handarbeiten, Kochen und Backen alternieren. Dabei richtet sich *Flow* an eine ›weibliche‹ Zielgruppe, distanziert sich aber vom Aktualitätsbezug¹⁰ etablierter Frauenzeitschriften:

FLOW ist das Magazin für gebildete, kreative und neugierige Frauen. Es beschäftigt sich nicht mit schnelllebigen Trends, sondern mit Themen, die der Leserin wichtig sind. FLOW zeichnet sich durch liebevolle Gestaltung, viele Illustrationen und eine eigene Leserinnen-Sprache aus. Dabei besticht es durch sein Papier-

8 Zunächst kostet die Zeitschrift 6,95 Euro, ab Ausgabe 28 (2017) 7,50 Euro.

9 »Mindstylemagazine« ist der Untertitel der seit 2012 erscheinenden, ähnlich konzipierten Zeitschrift *Happinez* und wird zwar vom Verlag Gruner + Jahr, nicht aber in *Flow* selbst verwendet. Bei der IVW ist *Flow* als ›Frauenzeitschrift‹ gelistet, vgl. IVW 2020a.

10 Im Unterschied zu *Landlust* geht *Flow* durchaus auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen ein und greift auch politische Themen auf, so etwa Initiativen zur Unterstützung Geflüchteter (Flow 16/2016, S. 46-50), Müllvermeidung (Flow 37/2018, S. 30-35), Feminismus (Flow 39/2019, S. 41-44), Menstruation (Flow 48/2020, S. 30-35) und die Corona-Pandemie (Flow 50/2020).

erlebnis: Aufwendige Ausstattung und Papier-Extras machen das Magazin einzigartig. (Gruner + Jahr 2020b)

Das Verkaufsargument spiegelt sich wider in hochwertigen, unterschiedlichen Papiersorten, umfangreichen Zugaben wie Notizheften, Aufklebern oder Postkarten und vergleichsweise wenig Anzeigen.¹¹ Das auf der ersten Doppelseite jeder Ausgabe befindliche Etikett zum Eintragen des eigenen Namens (»diese Flow gehört«) fasst die Grundkonzeption der Zeitschrift als »langlebige Begleiterin« zusammen. Inhaltlich werden »positive Psychologie« und »Achtsamkeit« in den Vordergrund gestellt. »Achtsamkeit« ist ein Oberbegriff für »Mindfulness Based Stress Reduction«, das als Meditationsprogramm zur Schmerzbehandlung und Stresstherapie in den 1990er-Jahren von dem US-amerikanischen Molekularbiologen Jon Kabat-Zinn entwickelt wurde (vgl. Kabat-Zinn 2006, S. 12f.). Entsprechende Erfahrungsberichte, Interviews und zahlreiche Anleitungen für Achtsamkeitsübungen sind ein fester Bestandteil der Zeitschrift. Hinzu kommen unterschiedlich hergeleitete Lebensratschläge zur Selbstakzeptanz und Entschleunigung. In diesem Zusammenhang wird die Nutzung digitaler Medien kritisch betrachtet und immer wieder ein reduzierter Umgang empfohlen.

Diese Fokussierung auf Strategien der Selbstsorge ist bereits ein Hinweis darauf, wie »Handwerk(en)« in *Flow* diskursiviert wird, nämlich als Möglichkeit, »achtsam« und »kreativ« zum »Selbst« zu finden: Fotografien und Illustrationen von Handarbeitsutensilien und handarbeitenden Personen werden häufig als Bildmaterial für Achtsamkeits-Berichte verwendet. Umgekehrt werden Handarbeiten und der Konsum handwerklich gefertigter »alter« Produkte als Zugänge zu einem achtsamen Lebensstil angesehen. Jedoch ist diese Kontextualisierung nicht ausschließlich auf »Handwerk(en)« beschränkt; in *Flow* werden die verschiedensten Alltagspraktiken, Naturerlebnisse, Musizieren, Lesen oder die Gestaltung sozialer Beziehungen als Möglichkeiten für »Achtsamkeit« betrachtet.

Ästhetisch markiert *Flow* einen Bruch mit der konventionellen Aufmachung von Frauen- und Lifestylezeitschriften, die überwiegend Personen oder Fotografien auf dem Cover zeigen. Stattdessen werden in *Flow* fast ausnahmslos¹² Illustrationen oder Grafiken auf der Titelseite abgebildet. Auch im Hefinneren sind mehrere ganzseitige Illustrationen, Grafiken, stilisierte Schriftzüge mit Sinnsprüchen oder

11 Ab Ausgabe 40/2019 sind erstmals mehrere Seiten mit kommerziellen Kleinanzeigen enthalten.

12 Lediglich zwei Cover (*Flow* 07/2015; 34/2018) zeigen eine Fotografie. In beiden Fällen sind fotografierende »Frauen« zu sehen, 2015 ist das Gesicht des Modells von einer Polaroid-Kamera verdeckt, 2018 ist die Person im Profil zu sehen, wie sie lächelnd mit einer Spiegelreflexkamera mit Teleobjektiv hantiert. Während das Schwarz-weiß-Porträt von 2018 von der üblichen Komposition der Titelbilder abweicht, stellt das Cover von 2015 in der Farbgebung und Ästhetik keinen Bruch zu den sonst üblichen Illustrationen und Grafiken dar.

Fotografien von Objekten und Landschaften als Unterteilungen zwischen einzelnen Rubriken und innerhalb von Beiträgen angeordnet. Grafisch werden stilprägende webbasierte Gestaltungselemente wie die Anordnung in Form von nebeneinander liegenden quadratischen ›Kacheln‹ und die Verwendung von Farbfiltern und Weichzeichnern wie etwa bei Instagram (vgl. Gunkel 2018) aufgegriffen. Dabei wird das Analoge inszeniert (vgl. Luckman 2013), etwa indem Schreibmaschinentypografie und Stempel simuliert werden, Rubriküberschriften und Kästen packpapierfarben unterlegt sind oder Papierclips über Textpassagen montiert sind, sodass der Eindruck entsteht, die Zeitschrift sei ebenfalls mit Papier und Kleber ›handgefertigt‹ worden.¹³

Für diese Studie sind längere und kürzere Porträts über Künstler*innen und ›Kreative‹, die handarbeitliche oder handwerkliche Praktiken anwenden, relevant. Zentral ist dabei die Rubrik »Was machst du gerade?«, in der drei Personen und ihre Berufe, Hobbys oder Nebenerwerbstätigkeiten in Form von kurzen Interviews vorgestellt werden. Daneben sind längere Porträtierungen einzelner Handarbeitstechniken Teil des Korpus. So treten im Untersuchungszeitraum Reportagen über Häkeln, Sticken oder Handweben auf, in denen mehrere Personen porträtiert werden, die diese Praktiken ausüben. Häufig sind auch entsprechende Anleitungen enthalten. Zudem sind in den ersten Jahrgängen Anleitungen zum Basteln ein fester Bestandteil der Zeitschrift, diese konnten jedoch wegen ihres geringen Umfangs meist nicht in die Untersuchung mit einbezogen werden. Auch die Möglichkeit, mit dem handwerklichen Selbermachen Geld (dazu) zu verdienen, wird in *Flow* regelmäßig thematisiert (vgl. etwa *Flow* 21/2016, S. 118-121; 07/2018, S. 124f.). Darüber hinaus gibt es Reportagen über handwerkliches Selbermachen in verschiedenen Kontexten, etwa als Möglichkeit zur Erwerbstätigkeit von Frauen oder Jugendlichen im globalen Süden (*Flow* 05/2014, S. 47-50; 42/2019, S. 54-57), als politischer Aktivismus (*Flow* 36/2018, S. 34-36) oder in Form eines »Retreats« (*Flow* 41/2019, S. 114f.).

Insgesamt wird in *Flow* die flexible Gestaltung von ›Arbeit‹ positiv eingeschätzt, wie in Berichten zur Ausübung zweier Berufe (»Das Beste aus zwei Welten«, *Flow* 27/2017, S. 119), zur beruflichen Umorientierung (*Flow* 45/2019, S. 114-118) und

13 Diese Tendenz, die Zeitschrift als gebastelt zu inszenieren, lässt im Laufe des Untersuchungszeitraums nach. Die Packpapier-Optik und Büttentränder um Fotografien verschwinden nach einem ersten Relaunch: »Wir haben übrigens aufgeräumt, mehr Leere und Klarheit geschaffen auf den Seiten – um auch den Augen eine Ruhepause zu gönnen« (*Flow* 23/2017, S. 5). Die in diesem Zuge eingeführte Papierklammer wird in einem weiteren Relaunch Ende 2018 (*Flow* 38/2018) ebenfalls entfernt. Dabei werden die Rubriken neu geordnet und betitelt. Seit diesem letzten Relaunch sind auch nur noch Vorschläge und ›Inspirationen‹, aber – mit Ausnahme von einzelnen Kochrezepten – keine vollständigen Anleitungen zum Basteln und Selbermachen mehr enthalten. Stattdessen liefert die Rubrik »Achtsamkeit für jeden Tag« Anleitungen in nummerierten Schritten.

Selbstständigkeit (Flow 10/2015, S. 118) oder zum Arbeiten von zu Hause aus (Flow 33/2018, S. 126-129; 39/2019, S. 90-95). Auffällig ist dabei, dass Überforderung und Überlastung problematisiert werden, diese Kritik jedoch integriert wird (vgl. dazu auch Maaß 2019, S. 149f.) und so am Ideal der Selbstverwirklichung im Erwerbsberuf festgehalten wird: Beispielsweise wird mit Verweis auf Marx, »der als Philosoph, Historiker und Wirtschaftswissenschaftler ebenfalls mehrere Berufe ausübte«, empfohlen, »aus einem geliebten Hobby« einen »angenehmen Nebenverdienst« zu machen (Flow 27/2017, S. 119, 121). Damit lässt sich festhalten, dass in *Flow* eine Form der privilegierten Selbstständigkeit¹⁴ vorausgesetzt wird, für die auch und insbesondere ›Handwerk(en)‹ als geeignetes Betätigungsfeld vorgeschlagen wird.

3.5.1.5. Wolf/Cord

Die Zeitschrift *Wolf* erscheint im November 2016 als Versuch eines Spin-Offs von *Flow*. Der Name, ein Palindrom von »Flow«, wird ab der ein Jahr später erscheinenden zweiten Ausgabe (06/2017) in *Cord* geändert. Die Zeitschrift erzielt zunächst eine verkaufte Auflage von ca. 30.000 und soll mit sechs jährlichen Ausgaben fortgeführt werden (vgl. Hein 2018). Jedoch bleiben die Folgeausgaben hinter den Erwartungen von Gruner + Jahr zurück, sodass das Magazin nach vier Ausgaben im Mai 2018 eingestellt wird (vgl. Hein 2018). *Wolf/Cord* versucht, analog zum Vorbild *Flow*, die Themen Achtsamkeit, Lifestyle und Entschleunigung für ein männliches Publikum aufzubereiten. Der Heftpreis liegt mit 8,50 Euro sogar etwas über dem von *Flow*. Bei der Marktpositionierung wird eine Abgrenzung von etablierten »Männermagazinen« vorgenommen, deren Inhalt im Editorial der ersten Ausgabe als »Bullshit« und »Lügendeschichte[]« beschrieben wird (Wolf 01/2016, S. 3). Themen wie »Hochseeangeln in der Karibik« oder »Gin Tonic Gelage mit Super-Models« gingen an der Lebensrealität der Zielgruppe vorbei:

In Wahrheit lebt die aktuelle Generation von Männern ganz anders. Nämlich ein Hochgeschwindigkeitsleben in einer sich beschleunigenden Welt. Ein Leben, in dem wir vieles sein sollen und wollen: Väter, die um 16 Uhr an der Kita stehen, ein Mann mit echten Freunden, der zu sagen schafft, wie es ihm wirklich geht, ohne vorher eine halbe Kiste Bier trinken zu müssen. Einer, der seine Arbeit auf die Kette bekommt und die Schulterbreite hat zu sagen, wenn ihm etwas nicht passt. Und der sich dann mit allem, was er hat, dagegenlehnt. Wir würden hier gern schreiben: Der auf sich achtet. Doch das steht im Verdacht, unmännlich zu sein, oder? Zu durchtherapiert, soft. Und das ist das Problem mit Männermagazinen, oder? Das komisch verkrampfte Harter-Hund-sein-müssen, um keine Klassenkeile

14 Dass diese Ausrichtung auf eine selbstgewählte Selbstständigkeit nicht für alle Handwerksberufe und -diskurse naheliegend ist, zeigt Lorig 2018.

von den anderen Jungs zu bekommen. Der Bullshit. Dieses Heft ist eine Pause davon. (Wolf 01/2016, S. 3)

Aus dem hier skizzierten Anforderungsprofil für ›Männer‹ wird zugleich die Mission der Zeitschrift abgeleitet, Anleitungen zur Selbstsorge zu liefern, die es ›Männern‹ ermöglichen, im »Hochgeschwindigkeitsleben in einer sich beschleunigenden Welt« (Wolf 01/2016, S. 3) bestehen zu können. Zudem soll sich damit gegen die Ansprüche traditionaler Männlichkeitskonzepte gestellt werden können. Diese werden als oberflächlich, unwahr, krankhaft und überholt markiert. Dennoch wird ihnen zugesprochen, als dominantes Bewertungssystem eine konfliktfreie Bezugnahme auf und die gelungene Ausübung von Achtsamkeit und männlicher Selbstsorge zu verhindern. Diese Selbsttechniken werden hier als punktuelle Rückzugsmöglichkeit aus dem geschilderten Anforderungsgeflecht konzipiert, gelehrt und als Applikation verkauft.

Dabei orientiert sich die Zeitschrift inhaltlich an den Themen und Rubriken von *Flow*, weicht jedoch insbesondere in der Gestaltung und Ästhetik vom Vorbild ab. Das Thema Männlichkeit wird in Form von längeren Essays (»Wann ist ein Mann ein Mann?«, Cord 03/2018, S. 11) direkt verhandelt; gleichzeitig wird es in Berichten über Astronauten (Cord 02/2018), Väter (Cord 06/2017) oder ein Cowboy-College (Cord 01/2018) aufgegriffen. Dass dabei eine ›neue Männlichkeit‹ konzipiert wird, ist insofern naheliegend, als in solchen Berichten betont wird, wie wichtig Kommunikation, psychologisches Wissen und Wertorientierung sind. Wie in *Flow* werden Digitalisierung und Konsum kritisch gesehen, insbesondere der zeitweise Verzicht auf das Smartphone und Minimalismus werden empfohlen (vgl. etwa Cord 06/2017, S. 54-58; 02/2018, S. 12-18; 03/2018, S. 78-81).

Die *Flow*-Rubrik »Was machst du gerade?« mit Kurzporträts wird in *Wolf/Cord* unter »Hier und jetzt« geführt; porträtiert werden ausschließlich Männer. Dabei kommt es zu personellen Überschneidungen mit *Flow*: Einige Porträts und Texte werden nahezu identisch in späteren Ausgaben von *Flow* übernommen.¹⁵ Dies gilt fast ausnahmslos für diejenigen Porträts über ›Männer‹, die wegen ihrer Beschäftigung mit ›altem Handwerk‹ vorgestellt werden. Während beide Zeitschriften mit Objekten und Ästhetiken der 1950er-Jahre spielen, sind in *Wolf/Cord* statt Nähmaschinen und Blumen entsprechend Illustrationen oder Fotografien von Rennrädern, Campingbussen oder Radioapparaten eingefügt. Achtsamkeitsübungen werden mit Schwarz-weiß-Collagen von Bowling oder Boxen illustriert (»Dem Stress eine reinhauen«, Wolf 01/2016, S. 63). Beilagen wie Hefte mit Kurzgeschichten und Reportagen und Poster sind ebenfalls beigelegt. Zwar wird auch *Wolf/Cord* auf un-

15 Auch Beiträge aus der niederländischen und französischen Version von *Flow* werden in der deutschsprachigen Ausgabe übernommen und umgekehrt.

terschiedlichen, hochwertigen und festen Papiersorten gefertigt, jedoch spielt das Thema Basteln mit Papier keine Rolle.

Die Zeitschrift ist trotz ihres kurzen Erscheinungszeitraums und der vergleichsweise niedrigen Auflage relevant für diese Studie. Hier wurden vor allem die Kurzporträts der Rubrik »Hier und jetzt« sowie ein längerer Text über Van Bo Le-Mentzel, den Architekten der »Hartz-IV-Möbel«-Serie herangezogen (Wolf 01/2016). Insgesamt bildet der Versuch, »Männlichkeit«, »Handwerk(en)« und Selbstsorge zu verknüpfen, einen Kontrast zum ebenfalls untersuchten Männermagazin *Walden*. Dies ist für die Frage nach der Ko-Konstruktion von »Nicht-Arbeit« und Gender zentral, wobei das Ende des Magazins darauf hindeutet, dass das Thema Selbstsorge – auch über das Vehikel des »Handwerk(en)s« – für eine männlich kodierte Zielgruppe in dieser Form nicht erfolgreich auf dem deutschen Zeitschriftenmarkt etabliert werden konnte.

3.5.1.6. Walden

Seit 2015 erscheint das Outdoor-Männermagazin *Walden* als Ableger des Wissenschaftsmagazins *Geo* also ebenfalls im Verlag Gruner + Jahr. Mit einer nach Verlagsangaben stabilen Auflagenzahl von 25.000 verkauften Exemplaren pro Ausgabe (vgl. Hein 2017; Gruner + Jahr 2020c) wird nach zwei Jahrgängen die Erscheinungshäufigkeit des Magazins von zwei auf vier Ausgaben pro Jahr erhöht; 2020 liegt sie erstmals bei fünf Ausgaben. Ähnlich wie bei *Landlust*, *Flow* und *Wolf/Cord* wird das Magazin als Gegenentwurf zum von Digitalisierung geprägten Alltag der Zielgruppe positioniert (vgl. Hein 2017). Statt den Rückzug in die häusliche Sphäre des selbstgestalteten Zuhauses als Strategie vorzuschlagen, wird in *Walden* zur »Flucht« aus dem Alltag angeregt: Der Titel der Zeitschrift spielt auf Henry David Thoreaus (1972 [1854]) Schrift über ein weitgehend autarkes *Leben in den Wäldern* an. Dabei steht die Integration in den (Berufs-)Alltag der Zielgruppe im Vordergrund; die Erholung in der Natur wird als jederzeit verfügbares, aber gleichzeitig außergewöhnliches Ereignis konzipiert:

in WALDEN geht es ja vor allem um Erlebnisse, die gleich draußen vor der Tür auf uns warten. Um Abenteuer also, für die man weder Profi-Ausrüstung noch Expeditionsbudget, Vorbereitungs-Workshop oder Sabbatical braucht. Sondern einfach nur ein paar Tage Zeit, eventuell ein paar Freunde, vor allem aber den Willen, mal wieder loszugehen. Am besten jetzt gleich. (*Walden* 02/2015, S. 6)

Dementsprechend liegen die Ziele der Reiseberichte und -empfehlungen überwiegend in Deutschland. Das Konzept des »Mikroabenteurers«, also eines kurzen Naturaufenthalts im Nahraum der Stadt, wie etwa das Schwimmen im Fluss, das Übernachten unter freiem Himmel oder einen Berg in der Nähe zu besteigen, ist prägend für die Zeitschrift und wird ab 01/2017 mit dem Claim »Abenteuer vor der Haustür« im Untertitel des Magazins aufgegriffen.

Zudem wird die Outdoor-Thematik für eine männliche Zielgruppe aufbereitet. Damit trägt das Magazin der konstatierten zunehmenden Präzisierung (und damit Neuerschließung) von Zielgruppen im Zeitschriftensegment Rechnung (vgl. Beck 2018, S. 123). Mit Walden soll eine kaufkräftige, berufstätige ›männliche‹ Mittelschicht angesprochen werden:

WALDEN verkörpert die Sehnsucht nach Natur, stilvollem Unterwegssein und ursprünglichen Outdoor-Erlebnissen. [...] WALDEN verknüpft die Ästhetik hochwertiger Gestaltung mit bodenständigen Selbstbauanleitungen. Jede einzelne Ausgabe ist ein inspirierender, unterhaltsamer und kundiger Begleiter für einen Kurztrip mit Rucksack und Zelt – oder einfach für eine Dosis Wildnis auf der Couch. (Gruner + Jahr 2020a)

Davon zeugen auch die mehrseitigen Kaufempfehlungen für hochpreisige Outdoorprodukte und die Anzeigenstrecken. Als Zugabe ist jeder Ausgabe ein heraustrennbares, kleinformatiges Heft, der »Field Guide«, beigelegt. In der Zeitschrift selbst wird neben den Rubriken »Entdecken« mit Reisereportagen und »Wissen« mit Tier- und Pflanzenkunde handwerkliches Selbermachen unter dem Stichwort »Können« vorgestellt. DIY-Projekte sind in Form von Selbsterfahrungsberichten der beiden Chefredakteure Harald Willenbrock und Markus Wolff mit zusätzlichen bebilderten Anleitungen geschildert. Hergestellt werden meist Objekte für den Outdoorbedarf, also etwa ein Kanu (Walden 01/2015 S. 80-86), Messer (Walden 02/2017, S. 110-119), Rucksäcke (Walden 01/2017, S. 64-69), eine Hütte (Walden 02/2015, S. 36-49) oder ein Baumhaus (Walden 04/2019, S. 76-85). Dies erfolgt meist in Zusammenarbeit mit einem professionellen Handwerker, der die beiden Redakteure anleitet. In späteren Ausgaben sind die Textpassagen des Berichts knapper gehalten, stattdessen wird Fotostrecken mit Arbeitsschritten mehr Platz eingeräumt. Zwar wird ›Handwerken‹ in diesen Berichten auch als ›Abenteuer‹ konzipiert, zugleich wird es jedoch in Naturerlebnisse integriert. So werden aus Stöcken »Outdoor Möbel« für das »Walden-Camp« gefertigt (Walden 02/2020, S. 13-19, 92-99) oder das Schnitzen eines Löffels als tägliches Ritual während eines Outdoor-Kurzurlaubs empfohlen (Walden 03/2019, S. 88). Zusätzlich zu den ausführlicheren Berichten sind knappe Anleitungen zu weniger aufwendigen Projekten, wie das Schnitzen eines Wanderstocks (Walden 02/2016, S. 38-39) oder der Bau einer Pflanzenpresse (Walden 04/2018, S. 54-55), unter der Rubrik »Mach's einfach« ein fester Bestandteil der Zeitschrift, die hier jedoch nicht ausgewertet wurden.

Die in den Mediadaten angesprochene »Ästhetik hochwertiger Gestaltung« (Gruner + Jahr 2020c) wird sowohl im Hinblick auf die in den Erfahrungsberichten gefertigten DIY-Objekte umgesetzt als auch in der Grafik des Magazins selbst. So werden in den Berichten vergleichsweise teure Grundmaterialien verwendet oder »japanische[s] Design« imitiert (Walden 04/2019, S. 82). Zudem wird bei der grafischen Gestaltung der Zeitschrift, ähnlich wie in *Flow* und *Wolf/Cord*, mit

Nostalgie-Inszenierungen operiert. *Walden* ist auf mattem und griffigem Papier in Recycling-Optik gedruckt, es werden Typografien verwendet, die Schreibmaschinen und Handschrift nachahmen. Zusätzlich wird die Ästhetik abgenutzter Landkarten und Notizbücher simuliert, indem Flecken und Risse abgebildet sind; seit einem Relaunch 2020 sind einige Texte auf liniertem bzw. kariertem Papier gedruckt und auf Fotografien werden Bilder von Klebestreifen montiert. Längere Bildstrecken mit Landschaftsaufnahmen, gezeichneten Landkarten sowie Kupferstichen oder Illustrationen von Tieren sind ebenfalls ein fester Bestandteil der Zeitschrift. Diese offenkundige Abkehr von digitaler Ästhetik wird zugleich – wie auch in *Flow* – durch die Übernahme digitaler Gestaltungselemente etwa in der Anordnung von Bildern in Form von ›Kacheln‹ unterlaufen. Zudem wird Mediennutzung in Beruf und Freizeit zwar problematisiert, jedoch erfolgt dies wesentlich knapper und weniger psychologisierend als in *Flow* und *Wolf/Cord*. Vor allem aber werden daraus keine Empfehlungen für eine Verhaltensveränderung der Subjekte abgeleitet. Vielmehr ist das Naturerlebnis konzipiert als ›Auszeit‹, nach der eine Rückkehr zum gewohnten Verhalten möglich ist.

Diese Konstruktion einer ›Auszeit‹ vom Alltagsleben lässt sich auch im Hinblick auf die Männlichkeitsthematik aufzeigen. Der Untertitel der ersten Ausgabe lautet »Die Natur will dich zurück« (Walden 01/2015). ›Natur‹ wird in *Walden* als ursprünglicher und zugleich homosozialer Raum konzipiert, der es männlich kodierten Subjekten ermöglicht, frei von Zwängen und Verpflichtungen zu sein. Ein Beleg dafür sind die Inszenierungen von nackten ›männlichen‹ Körpern in der Natur, etwa stehend in einem Bergsee (Walden 04/2018, S. 74) oder gemeinsam auf der Waldtoilette (Walden 02/2020, S. 96). Da es sich hierbei nicht um professionelle Models, sondern um die Redakteure und Autoren handelt, die in Rückansicht gezeigt werden, geht es nicht um die Darstellung des durchtrainierten ›männlichen‹ Körpers als kontrollierbares Lifestyleobjekt und Erfolgsmarker (vgl. Meuser 2001, S. 223-225), sondern vielmehr um eine ›natürliche‹ Männlichkeit.¹⁶

Zudem sind zahlreiche Verweise auf die Kindheit und Jugend als in der Natur partiell wiederherstellbaren, positiv konnotierten Seinsmodus vorhanden. Den Vorstellungen der Kindheit wird andauernde Gültigkeit zugesprochen und sie werden als realisierbar betrachtet, wie in diesem Beispiel über den Selbstbau einer Blockhütte:

Früher haben wir Hütten gebaut, als gäbe es kein Morgen. Laubhütten, Baumstangen-Tipis, Erdhütten und Baumhäuser aus Bauabfällen, Ästen und

16 Dementsprechend sind auch keine ›weiblichen‹ Körper als sexualisierte Objekte enthalten. In einigen Reportagen sind auch eine oder zwei ›Frauen‹ als Teil der Reisegruppe beschrieben und auf Fotografien zu sehen. Dabei sind zwar auch ›Frauen‹ in Badebekleidung zu sehen, jedoch stets im Kontext, also beim Schwimmen oder Paddeln und zusammen mit einem ›Mann‹ ebenfalls in Badebekleidung, vgl. etwa Walden 03/2019, S. 85.

Stämmen, die uns Dreikäsehochs überragten und dennoch nur halb so groß waren wie unsere Ambitionen. Wir wurden älter, unsere Behausungen verfielen, die Idee aber blieb: dass jeder irgendwo einen Ort haben sollte, wo er für sich sein kann. (Walden 03/2017, S. 3)

Insbesondere Handwerkspraktiken werden zudem in den Bereich des kindlichen Spiels gerückt. Zwar werden stets gelungene Objekte als Ergebnis gezeigt, dass der ›Spaß‹ beim ›Handwerk(en)‹ im Vordergrund steht, wird jedoch in zahlreichen ›lustigen‹ Fotos, dem witzelnden, selbstironischen Duktus und in von Kalauern durchgesetzten Bildunterschriften betont (›Beim Tisch bauen bricht sich WALDEN-Macher Markus keinen Ast ab, sondern sagt ihn zu‹, Walden 02/2020, S. 94). Diese Distanzierungsstrategien entsprechen jenen klassischer Männermagazine (vgl. Meuser 2001, S. 233) und liefern bereits einen ersten Hinweis auf die mit ›Handwerk(en)‹ erzeugten ambivalenten Männlichkeiten.

3.5.2. Online

3.5.2.1. Handarbeitsblogs

Aus dem einflussreichen US-amerikanischen DIY-Diskurs etabliert sich mit der zunehmenden Nutzung des Internets Anfang der 2000er-Jahre auch im deutschsprachigen Raum eine Gemeinschaft von Handarbeitsblogger*innen. Obwohl unabhängige Zahlen zur Verbreitung und Nutzung nicht vorliegen und viele der Blogs nicht mehr abrufbar sind, ist davon auszugehen, dass das Genre der Handarbeitsblogs – wie auch das Medium des Weblogs generell – insbesondere während der 2000er-Jahre die größte Verbreitung findet. So wurden bis 2016 allein auf der Seite »Deutschsprachige Strickblogs« 1.093 Handarbeitsblogs von ihren Betreiber*innen eingetragen und verlinkt (vgl. Tichiro-Blog, 09.10.2016). Diese Übersichtsseite existiert seit 2019 nicht mehr und von den meisten dieser frühen Blogs ist heute eine weitaus geringere Zahl noch aktiv. Viele sind lediglich auszugswise über das Internetarchiv The Archive einzusehen.¹⁷ Trotz dieser Einschränkung in der Zugänglichkeit stellen DIY- und Handarbeitsblogs die wichtigste Quelle dar, um die ›Renaissance‹ des handwerklichen Selbermachens in den 2000er-Jahren zu untersuchen.

In den 2010er-Jahren verlagert sich die öffentliche Selbstdarstellung von Handarbeitenden stärker auf Soziale Netzwerke wie Facebook und die Fotoplattformen

17 Das Internetarchiv archive.org macht Momentaufnahmen zahlreicher Webseiten zugänglich die über einen normalen Browser nicht mehr aufrufbar sind. Allerdings sind dabei nicht alle eingebetteten Links und Bilder erhalten. Die Frequenz der Momentaufnahmen variiert, sodass Lücken in der Dokumentation bestehen. Außerdem lassen sich frühere Versionen heute zugänglicher Webseiten abrufen.

Pinterest und Instagram. Auch Online-Tutorien in Form von kostenlosen oder kostenpflichtigen Videos werden insbesondere für die Wissensvermittlung immer relevanter. Zahlreiche Blogs aus den 2000er-Jahren werden in den 2010er-Jahren eingestellt. Die in dieser Dekade neu entstehenden Handarbeits- und DIY-Blogs sind häufiger kommerziell orientiert. Neben der Möglichkeit, Werbung auf dem Blog zu schalten, nutzen einige Blogger*innen einen eigenen Onlineshop oder externe Verkaufsplattformen wie Dawanda oder Etsy¹⁸ bzw. geben in ihren Einträgen Produktempfehlungen für Sponsoren ab. Für einige wenige Handarbeitsblogger*innen entwickelt sich aus dem ›Hobby‹ Handarbeiten und seiner Medialisierung eine Form der Erwerbstätigkeit. Die Diskursivierungen von ›Handarbeiten‹ in Blogs zwischen 2005 und 2020 zeigen folglich besonders deutlich, wie durchlässig die Grenzen zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ sind. Die Funktion vieler Blogs verändert sich von der semi-öffentlichen Produktivitätsdokumentation innerhalb der Blogger*innencommunity hin zur Verkaufs- und Marketingplattform und damit zur Kommodifizierung der eigenen Produktivität. Handarbeitsblogger*innen erscheinen dabei als Subjekte, die sich zwischen den Feldern der Reproduktionsarbeit, der ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ hin und her bewegen. Zudem konstituiert die Gemeinschaft der Handarbeitsblogger*innen einen Bezugsrahmen für die Subjekte und ihre ›Handarbeiten‹.

Handarbeitsblogs werden in dieser Studie als ›Selbstporträts‹ von überwiegend nichterwerbstätig handarbeitenden ›Frauen‹¹⁹ untersucht. Bestehend aus zahlreichen, bisweilen mehrmals täglichen, einzelnen Einträgen (›Posts‹), gerichtet an ein mehr oder weniger großes Publikum und changierend zwischen persönlicher Reflexion, öffentlicher Selbstdarstellung und Werbetext bilden Blogs ein eigenes, schwer eingrenzbares Genre (vgl. Augustin 2015, S. 90ff.). Insofern unterscheiden sich die Handarbeitsblogs von den strukturell ähnlich aufgebauten Porträts von Handwerker*innen und Handwerkstechniken in Print und TV. Dennoch liegen in den Selbstbeschreibungen, den Schilderungen der Herstellungsprozesse und der geleisteten Wissensvermittlung genügend Parallelen für einen Vergleich. Darüber hinaus sind sie wegen ihrer Fokussierung auf Handarbeiten als identitätsprägende Freizeitbeschäftigung, aber auch unter formalen Gesichtspunkten ein stilbildendes Medium. So adaptiert etwa die Lifestylezeitschrift *Flow* das aktualitätsbezogene Format sowie Jargon und Darstellungsweisen von Handarbeitsblogs. Ähnlich den Statusmeldungen im Blog porträtiert *Flow* Handwerker*innen und Handarbeitende – darunter viele Blogger*innen – in der Rubrik »Was machst du gerade?«. Handarbeitsobjekte werden hier wie dort als ›Projekte‹ bezeichnet und im Laufe

18 Die deutsche Plattform Dawanda wird 2018 eingestellt, der Marktkonkurrent Etsy übernimmt zahlreiche der Online-Shops.

19 Das Sample der sechs näher untersuchten Blogs enthält den Blog einer Trans*person und eines queeren Mannes.

der Zeit mit immer anschaulicheren Anleitungen versehen. Die Zeitschrift *Wal-den* stellt »alte« Handwerkstechniken in Form von Selbsterfahrungsberichten vor, die auch in den Blogs dominieren. Zudem sind Handarbeitsblogs, -plattformen und -foren ausschlaggebend für die zunehmende Verbreitung von und schließlich den Handel mit Handarbeitstechniken und handwerklichem Wissen. Damit werden sie selbst als Beleg für die »Renaissance« des Handarbeitens zum Gegenstand der Berichterstattung.

Handarbeitsblogs sind themenzentriert und informieren über die Eigenherstellung von Handarbeitsobjekten und -materialien. Häufig wechseln diese mit Einträgen über die Lebensumstände und den Alltag der Blogger*innen sowie über andere, nichtverwandte Themen (Glaube, Bücher, Politik, Rezepte etc.). Typisch ist die Beschreibung einzelner Werkstücke (»Projekte«) in mehreren konsekutiven Einträgen, so entsteht ein idealer Erzählverlauf von der Materialakquise bis zum fertiggestellten Objekt. Die Einträge sind häufig bebildert, meist werden auch die technischen Daten (Material, Materialverbrauch, Anzahl der Maschenansläge etc.) und auch Anleitungen mitgeteilt. Zentral sind kommunikative Elemente, wie beispielsweise die Schilderung von auftretenden Problemen, auf die in Form von Kommentaren von anderen Handarbeitenden reagiert werden kann. Auch wiederkehrende Blogaktionen, an denen sich mehrere Blogger*innen beteiligen, dienen dem Austausch sowie ggf. der Kommerzialisierung bzw. Popularisierung und der »Pflege« der einzelnen Blogs.

Beispielsweise bietet die Blogaktion »Die verstrickte Dienstagsfrage« den Blogger*innen regelmäßig Anlässe zur Selbstbeschreibung und die Möglichkeit, ihren Blog bekannt zu machen. Um einen Überblick über die Themen innerhalb der Szene deutschsprachiger Handarbeitsblogger*innen zu erhalten, wurden die Fragen und ausgewählte Antworten im Rahmen der Blogaktion »Die verstrickte Dienstagsfrage« für den Zeitraum 2005-2010 analysiert. An der seit 2003 durchgeführten Aktion vom Blog »Das Wollschaf« beteiligen sich bis zu 100 Blogger*innen, indem sie auf die wöchentlich gestellte Frage auf ihrem eigenen Blog »antworten« und diese Antwort in den Kommentarspalten des »Wollschaf«-Blogs verlinken.²⁰ Ab Ende 2006 reichen Blogger*innen und Interessierte eigene Fragen beim »Wollschaf« ein, was die Resonanz auf die Blogaktion deutlich erhöht. Die höchste Resonanz erfährt die »Dienstagsfrage« 2006 und 2007 mit durchschnittlich 75 Reaktionen pro Eintrag. Der deutliche und stetig sinkende Rückgang der Popularität der Aktion ab Ende 2007 ist zunächst auf einen Wechsel des Blogproviders zurückzu-

20 Zugriffen werden konnte lediglich auf die Fragen von 2005 bis 2015. Für die Jahre 2005 bis 2007 waren die Kommentarspalten nicht mehr aktiv, sodass Antworten nur über externe Suchmaschinen gefunden werden konnten.

führen.²¹ Jedoch erreicht die Aktion auch ab 2015 über den problemlos zugänglichen Wordpress-Account nie wieder die vorherige Beliebtheit – was mit der Einstellung vieler Blogs zu begründen ist.²²

Zwischen 2005 und 2010 thematisieren mehr als die Hälfte (rund 63 Prozent) der Fragen Handarbeitsgewohnheiten, wie etwa zu welcher Musik oder Fernseh-sendung gestrickt wird, zu welchen Tageszeiten oder welche Objekte vorrangig gefertigt werden. Das Thema ›Konsum‹ wird im Bereich der Gewohnheiten besonders häufig aufgegriffen (»Habt ihr eine Lieblings-Strickadelmarke?«, Die verstrickte Dienstagsfrage 14/2007, 03.04.2007). Am zweithäufigsten sind mit 22 Prozent meist konkrete Fragen zu Strick- und Handarbeitstechniken. Thematisiert werden aber auch das Bloggen und die internetbasierte Medialisierung von Handarbeiten, indem etwa der ›Hype‹ ums Handarbeiten und sein Abflauen, der inhaltliche Aufbau von Handarbeitsblogs oder neue Medienformate diskutiert werden.

Das Stellen und Beantworten der Fragen fungiert also zum einen als Anlass zur ›Selbstporträtierung‹ der Handarbeitenden. Damit werden, ähnlich wie in den Porträts in Tageszeitungen und Zeitschriften, Subjekteigenschaften wie Wissenserwerb und -weitergabe oder Einstellungen, Fertigkeiten und Tugenden thematisiert. Dabei treten in den Blogs diejenigen Diskurspositionen als explizite auf, die im Diskurs der etablierten Medien oft implizit bleiben. Zum anderen wird im Zusammenhang mit der Metareflexion über das Handarbeitsbloggen und die ›Renaissance‹ des Handarbeitens deutlich, dass durch die Verquickung der Aktivität des ›Bloggens‹ mit der Positionierung als Handarbeitende*r andere Kriterien zur Grenzziehung verwendet werden: Statt der Betonung des ›Alten‹ an der Handwerkstechnik gilt Mitte der 2010er-Jahre das ›alte‹ Bloggen als Gegenpol zu den ›neuen‹ Sozialen Medien wie Instagram und den Praktiken der Influencer*innen sowie als Marker für Authentizität.

Für die Analyse wurden sechs Handarbeitsblogs näher untersucht, die sich regelmäßig oder zeitweise an der Aktion »Die verstrickte Dienstagsfrage« beteiligen. Relevante Passagen dieser Blogs wurden feinanalysiert. Ausgewählt wurden solche Blogs, die über einen Zeitraum von mehr als fünf Jahren aktiv waren und innerhalb der ›Blogosphäre‹ der Handarbeitsblogger*innen – zumindest zeitweise – eine gewisse Sichtbarkeit aufweisen. Um das sehr vielfältige Spektrum der Handarbeitsblogger*innen-Gemeinschaft zumindest ansatzweise zu erschließen, wurden vier nichtkommerzielle Blogs mit geringerer Reichweite analysiert sowie

21 Der Anbieter Stricknetz.de erfordert eine vorherige Registrierung, um kommentieren zu können, was von vielen Blogger*innen als Hindernis beschrieben wird.

22 Ab 2013 übernimmt die Verkaufsplattform Etsy das Format mit einer wiederkehrenden »Donnerstagsfrage«, vergleichbare Aktionen wie »Auf den Nadeln« oder »WIP-Wednesday« (für »Work in Progress Wednesday«) dienen eher dem Präsentieren von Produktionsständen.

zwei populäre Blogs, die im Laufe der Zeit zur Haupterwerbsquelle ihrer Betreiberinnen werden. Diese nichtkommerziellen Blogs sind zwar öffentlich, jedoch von so geringer Reichweite, dass sie in einem ›geschützten Raum‹ geschrieben und gelesen werden. Entsprechend den dazu geltenden ethischen Standards (vgl. Stainton und Jordanova 2017) wurden sie im Rahmen dieser Studie pseudonymisiert. Die angegebenen Blognamen sind also fiktiv, Zitate sind mit Eintragsdatum und Überschrift des Blogbeitrags belegt, der (ohnehin begrenzt haltbare) Internetlink wird jedoch nicht angegeben. Die beiden kommerzialisierten Blogs mit relativ großer Reichweite werden dagegen mit dem Namen des Blogs und Internetadresse angegeben, da hier davon auszugehen ist, dass für eine größere Öffentlichkeit geschrieben wird. Als ›privat‹ anzusehende Informationen aus der frühen Phase der Blogs, die in einem Fall auch eine Umgestaltung und Namensänderung des Blogs beinhalten, wurden dagegen ebenfalls pseudonymisiert.

Drei der Bloggerinnen, deren Blogs hier als »Strickblog 1« (2003-2009) und »Strickblog 2« (2010-2014) bezeichnet sind sowie der Blog »Maschenfein« (2014-2020), definieren sich als verheiratete Frauen mit eigenen Kindern. Der Blog »Schoenstricken« (2012-2020) wird von einer Alleinerziehenden betrieben. Insofern sie sich in ihren Einträgen teilweise ausführlich auch mit Alltagsschilderungen aus Familien- und Eheleben befassen, können sie als ›Mom-Blogs‹ bezeichnet werden. Der hier als »Strick-Mann« (2003-2008) benannte Blog wird von einem schwulen Mann betrieben, ein weiterer, »Queerer Strickblog« (2008-2015) ist dem queer-feministischen und politisch linken Milieu zuzuordnen.

Der queer-feministische Blog wurde ausgewählt, weil in der Fachliteratur davon ausgegangen wird, dass die ›Renaissance‹ des Handarbeitens auf die politisch linksgerichtete Punk- und Hardcore-Szene in den USA zurückzuführen ist und für die feministische Bewegung der Riot Girls prägend war (Langreiter 2017, S. 332). Wenngleich dies für den US-amerikanischen Kontext inzwischen gut belegt ist, fehlt für den deutschen Diskurs eine umfassende Untersuchung (vgl. lediglich Peper 2017). Obwohl diese hier nur in Ansätzen erfolgt, wird deutlich, dass der Einfluss politischer und feministischer Handarbeitender in der deutschsprachigen Blogger*innen-Gemeinschaft marginal ist. Vielmehr ist davon auszugehen, dass deutschsprachige politische Handarbeitsaktivist*innen primär englischsprachige Blogs konsultieren. Die Deutung von Handarbeiten als gesellschaftskritischer Tätigkeit kommt außerhalb dezidiert politischer Blogs nicht vor. Damit ist der Einfluss des politischen Handarbeitsaktivismus innerhalb des internetbasierten Handarbeitsdiskurses als gering einzuschätzen. Dennoch ist die Analyse der politischen Blogs für diese Studie relevant. Denn in diesen Blogs wird das Thema ›Arbeit/Nicht-Arbeit‹ und ›Gender‹ – oftmals mit Bezug auf die einschlägige Fachliteratur zum Thema – explizit verhandelt.

3.5.2.2. Online-Tutorials

Online-Tutorials sind als Fortführung des Prinzips der Anleitung aufzufassen. Damit fallen sie der hier vorgenommenen Einschränkung folgend nicht in die erweiterte Kategorie des Porträts. Tatsächlich sind viele ›Handwerk(en)s‹-Anleitungen in Videoform für die Fragestellungen dieser Studie wenig relevant. Viele der frühen Handwerks- und Handarbeitstutorials auf der Plattform YouTube²³ zeigen lediglich das notwendige Material und die Hände, die einzelne Herstellungsschritte durchführen, was auf der Tonspur erklärt wird. Das Gesicht der Person wird nicht gezeigt und abseits der Anleitung werden wenig Informationen vermittelt. Jedoch etabliert sich im Laufe der Zeit eine zunehmende Personalisierung von Tutorials, insofern sie als Teil eines Vlogs, also eines Video-Blogs entstehen. So wird das ›Teilen‹ persönlicher Informationen, das Zeigen der gesamten Person und/oder Familie sowie – im Falle erfolgreicher ›Handwerk(en)s‹-Vlogs – das Etablieren einer Webseite mit einem Forum zum Austauschen für die ›Community‹ der Anhänger*innen zur Konvention.

Im Bereich des Handarbeitens, des handwerklichen Selbermachens und DIY existieren sehr viele unterschiedliche und teilweise sehr erfolgreiche ›Kanäle‹, die teilweise von mehreren Millionen Menschen aufgerufen und von mehreren hunderttausend Menschen abonniert werden. Durch die zunehmende Kommerzialisierung von YouTube fungieren zahlreiche Video-Tutorials als Produktempfehlungen bzw. Werbung, was die Produktion der Videos stark beeinflusst (vgl. Schwemmer und Ziewiecki 2018; Bishop 2020). Dies gilt in besonderem Maße für die Vielzahl von ›Heimwerker‹-Kanälen, in denen unterschiedliche Maschinen und Werkzeuge ›getestet‹ werden und die teilweise von Werkzeughändlern betrieben werden. Diese ›Heimwerker‹- bzw. DIY-Tutorials sind ausschlaggebend, um den Bereich des handwerklichen Selbermachens für ›Männer‹ zu untersuchen, während das weiblich kodierte Handarbeiten in dieser Studie primär über die Auswertung der Handarbeitsblogs analysiert wird. Obwohl Online-Tutorials also am weitesten von der Kategorie des Porträts entfernt sind, wird hier aus drei weiteren Gründen auf einzelne Episoden aus zwei verschiedenen Online-Tutorials Bezug genommen, die sich dezidiert ›altem Handwerk‹ widmen.

Erstens sind Online-Tutorials, wie sie ab Ende der 2000er-Jahre auf der Plattform YouTube erscheinen, stilprägend für andere, hier untersuchte Medienformate. So ist die Frage »How to ...«, die mit unterschiedlichen Ergänzungen als Suchmaschinenanfrage verwendet wird, titelgebend für die Anfangszeit des Online-Tutorials als »Howto«. Die ab 2015 produzierte mehrteilige TV-Dokumentation HANDWERKSKUNST! (SWR) greift diese Frage in jedem Episodentitel auf (»Wie man einen Sattel macht« usw.) und generiert damit auch eine höhere Sichtbarkeit auf

23 Für einen Überblick zum Mediendispositiv YouTube und seiner Entwicklung vgl. Kim 2012 sowie Arthurs et al. 2018.

YouTube, wo alle Episoden der Serie im SWR-Kanal bereitgestellt werden. Obwohl diese Handwerk(en)sporträts keine klassischen DIY-Anleitungen sind, greifen sie auf einige Merkmale des Online-Tutorials zurück und werden zum Teil auch als solche rezipiert. Dies belegen etwa Kommentare von YouTube-Nutzer*innen, die konkret nach dem Vorgehen oder verwendeten Materialien fragen, und die Tatsache, dass der SWR zum Ende des Untersuchungszeitraums mit einzelnen Protagonist*innen einen eigenen HANDWERKSKUNST!-YouTube-Kanal pflegt, für den auch ›Q&A‹-Kurzfilme und Tutorials produziert werden (vgl. SWR 2020).

Zweitens tragen Online-Tutorials maßgeblich zur Popularisierung des handwerklichen Selbermachens in den 2000er-Jahren bei. Sie werden zunächst in Zeitschriften und Zeitungen Einsteiger*innen empfohlen und gehören damit mehr und mehr zu einer etablierten Form des Wissenserwerbs über ›Handwerk(en)‹. Ab Mitte der 2010er-Jahre wird es zum Standard, dass nicht nur TV-Sender, sondern auch Zeitschriften in eigenen Online-Videos Arbeitsschritte erklären.

Drittens lassen sich vor allem populäre DIY-Tutorials durchaus als Selbstporträts untersuchen, insofern die Subjektinszenierung Teil der ›Arbeit‹ von YouTuber*innen ist. Schließlich ist die Personalisierung und direkte Ansprache eine Möglichkeit, die ›Monetarisierung‹ des eigenen YouTube-Kanals über Nutzer*innenkommentare zu forcieren, wobei professionelle YouTuber*innen auch auf die Dienste Dritter zurückgreifen (vgl. Arthurs et al. 2018, S. 7).

Insofern sind aus den YouTube-Videos der Anfangszeit die Paradigmen der Nicht-Professionalität und Intimität zu ästhetischen Prinzipien geworden (vgl. Arthurs et al. 2018, S. 8). Der Erfolg einzelner YouTuber*innen, die als »micro-celebrities« (Schwemmer und Ziewiecki 2018, S. 1) gelten und sich über direkte und indirekte Werbeeinnahmen finanzieren, wird weniger auf die Inhalte der Videos, sondern vielmehr auf die Herstellung einer glaubwürdigen, ›authentischen Persönlichkeit‹ zurückgeführt (vgl. Schwemmer und Ziewiecki 2018, S. 3). Zu den Authentisierungsstrategien zählt, dass die Situation des Filmens transparent gemacht wird (vgl. Schaaf 2021), etwa indem die Person hinter der Kamera kommentiert oder angesprochen wird, oder deutlich wird, dass selbst gefilmt wird. Zudem wird das Zeigen und Inszenieren von Missgeschicken und Fehlern zu einem zentralen Faktor: So basiert der Erfolg des Vlogs des »Heimwerkerkings Fynn Kliemann«²⁴ auf dem Unterhaltungswert seines Dilettantismus und dem bewussten Regelbruch. Diese Strategie, das freizeithliche Handwerken mit vielen Witzen, Off-Topic-Kommentaren, Einspielern und Flüchen über Fehlleistungen

24 Der Webdesigner Fynn Kliemann geht nach einigen erfolgreichen DIY-Videos eine Kooperation mit Funk, also dem Jugendprogramm von ARD und ZDF ein. Auf seinem Grundstück in einem niedersächsischen Dorf wird eine Art Dauerfestival für DIY- und Kreativarbeit eingerichtet. Später ist er auch als Musiker äußerst erfolgreich, vgl. Hof 2019; Cranach 2020.

und Verletzungen zu erklären, wird von einigen Heimwerker-YouTubern adaptiert, etwa von den Kanälen »Lets-Bastel« oder »Holzkunst Scholz«.

Seit etwa 2010 gibt einige YouTube-Videos, die sich dem handwerklichen Selbermachen nach dem Vorbild des ›alten Handwerks‹ und mit alten Werkzeugen widmen, also auf elektrische Maschinen verzichten. Dabei sind vor allem englischsprachige Videos erfolgreich, die auch das Fertigen alten Werkzeugs zeigen, wie etwa die YouTube-Kanäle von Paul Sellers oder Mr. Chickadee mit 450.000 bzw. 250.000 Abonnent*innen (Stand Januar 2021). Bei deutschsprachigen Videos dominieren insgesamt Videos über das klassische, maschinelle ›Heimwerken‹, wobei zwar meist Holzarbeiten im Vordergrund stehen, oftmals aber auch elektronische Geräte bearbeitet oder Renovierungsarbeiten durchgeführt werden. Ausgewertet wurden daher Episoden aus zwei YouTube-Kanälen, die sich auf ›altes Handwerk(en)‹ konzentrieren. Der Kanal TISCHLERARBEITEN, HANDWERK, RESTAURIERUNGEN, ANTIQUITÄTEN (THRA) wird von einem gelernten Tischler und Restaurateur, Lothar Jansen-Greef, betrieben. Darin werden unterschiedliche alte Werkzeuge vorgestellt und erklärt, Hinweise für den Bau und das Restaurieren von Möbeln mit Hilfe vorindustrieller Materialien und Werkzeuge gegeben und auch vollständige Anleitungen gezeigt. Jansen-Greef weist explizit darauf hin, dass er Monetarisierung über die Beteiligung an YouTube-Werbeanzeigen betreibt. Seine Videos sind mit Stativ gedreht und wenig bearbeitet, sodass sie stark dem Ursprungsprinzip des von Nutzer*innen generierten Inhalts bei YouTube entsprechen. Dennoch nimmt auch er vereinzelt Produktplatzierungen vor. Jansen-Greef betreibt seinen YouTube-Kanal seit 2011 und hat mit 53.000 Abonnent*innen (Stand Januar 2021) eine vergleichsweise geringe Reichweite.

Dagegen fungiert der seit 2017 vom Werkzeughandel Maschinenhandel Meyer (MHM) betriebene YouTube-Kanal wie eine Mischung aus Tutorial und Werbesendung. In den meisten Videos testen ausgebildete ›männliche‹ Handwerker Maschinen und leiten zu Holz- und Werkarbeiten an. Dabei kooperiert der Hersteller mit YouTubern aus den Bereichen Handwerk und Garten. Ab Ende 2018 präsentiert der Tischler und Kursanbieter Dominik Ricker ›DIY-Projekte‹, aber auch einzelne Werkzeuge im Rahmen des Kanals. Seine Videos erhalten mehr Aufrufe als die vorherigen und sukzessive etabliert sich Ricker als YouTuber für den Kanal des Maschinenhandels.²⁵ Im Mai 2020 präsentiert Ricker ein Video mit dem Titel »Altes Handwerk – Tischlern vor 100 Jahren« als erstes einer mehrteiligen

25 Die eigene Professionalisierung im Hinblick auf Performanz, den Umgang mit Kommentaren und Zeitressourcen wird wiederum in einem Rückblick auf die ersten zwei Jahre thematisiert, vgl. MHM, Erfolgreichste Videoreihe, 28.12.2020; Schluss, 31.12.2020. In diesem Zuge wird ebenfalls reflektiert, dass die Konzeption, Gestaltung und Ausrichtung der Videos sich an der Zuschauer*innenresonanz ausrichtet und vom Format klassischer Werbevideos entfernt und stattdessen an Handwerksdokus, Vlogs und Tutorials annähert.

Serie. Dabei werden einzelne Möbelstücke mit manuell betriebenen Werkzeugen gefertigt und die Herstellungsschritte erläutert. Die Videos der Serie erzielen mit teils über 350.000 Klicks vergleichsweise hohe Aufrufzahlen, generieren zahlreiche Kommentare und gelten als »erfolgreichste Videoreihe« des Kanals (MHM, Erfolgreichste Videoreihe, 28.12.2020). Diese Videos enthalten keine direkten Kaufempfehlungen, sind aber durch Werbeanzeigen monetarisiert. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass sie Teil des Marketings des Werkzeughandels MHM sind. Der Kanal hat zum Ende des Untersuchungszeitraums, im Dezember 2020, 95.000 Abonent*innen.

Die ALTES HANDWERK-Videos werden mit Hilfe von professionellen Kameraleuten produziert und sind mit erkennbar langen Produktionszeiten, Außen- und Luftaufnahmen an TV-Sehgewohnheiten orientiert. So sind längere ästhetisch motivierte Sequenzen enthalten, in denen Ricker sich vor einer ländlichen Kulisse aus der Ferne auf die Kamera zubewegt oder Werkstücke transportiert, schweigend arbeitet oder am Lagerfeuer Leim erhitzt. Das Werkstatt-Studio des Maschinenhändlers, der Drehort der sonst auf dem Kanal präsentierten Videos, wird verlassen und im Freien oder in einem alten Haus gedreht; in einer Folge wird ein Schmied aufgesucht, in einer anderen ein Freilichtmuseum als Kulisse gewählt. Indem Sets verdunkelt, elektrisches Licht reduziert bzw. Sepia-Filter verwendet werden, wird zudem eine »vorindustrielle« Atmosphäre suggeriert. Der Protagonist trägt Handwerkskluft statt eines T-Shirts des Maschinenhändlers. Für diese Studie wurden je fünf Videos beider Kanäle gesichtet und ausgewertet.

3.5.3. Fernsehen

3.5.3.1. Unter unserem Himmel

Seit November 1969 wird im Bayerischen Rundfunk (BR) die Reihe UNTER UNSE-REM HIMMEL ausgestrahlt. Zu verschiedenen Themen werden zunächst 30-, später 45-minütige Dokumentationen aus Bayern gezeigt. Mit dem festen Sendeplatz sonntags um 19:15 Uhr ist die Sendung prominent im Vorabendprogramm platziert. Spektakuläre Filme, wie etwa die von der Kamera begleitete Besteigung der Eiger Nordwand (DIE EIGER-NORDWAND, BR 1969) oder des Nanga Parbat (NANGA PARBAT – DER TÖDLICHE BERG, BR 2005) sind ebenso Teil wie Einblicke in die Vergangenheit unter dem Stichwort »Damals«. Zu den thematischen Schwerpunkten wie Brauchtum, Musik oder Landschaft zählt auch »Handwerk und Arbeit«, wobei diese Rubrik erst für das Online-Marketing in der BR-Mediathek etabliert wurde (vgl. Rank 2021). In der Dokumentationsreihe werden auch einige »alte Handwerker*innen« porträtiert. Die Sendereihe wird, gerade in der Anfangszeit, als außer-gewöhnlicher Freiraum innerhalb des öffentlich-rechtlichen Rundfunks angesehen (vgl. Rohrbach 2020). Zu den Autor*innen zählen etablierte Spiel- und Dokumentarfilmemacher*innen wie Jo Baier, Matti Bauer, Sybille Krafft oder Dieter Wie-

land, der wegen seiner Dokumentationen zur Umweltzerstörung in den 1970er-Jahren als »kritische Stimme Bayerns« gilt (BR 2019).

Wegen dieser Nähe zum cineastischen Dokumentarfilm der 1960er-Jahre bildet die Serie trotz ihrer thematischen Vielfalt eine relevante Vergleichsgröße für diese Studie. Dies umso mehr, als Schnittmengen zwischen ethnografischen Handwerksfilmen und vom Direct Cinema inspirierten Dokumentarfilm bestehen, die beide wiederum einflussreich für die hier untersuchten TV-Porträts sind. In der Selbstkonzeption verpflichtet sich UNTER UNSEREM HIMMEL dokumentarischen Standards und der »individuelle[n] Handschrift des Autors, der Autorin« (Rohrbach 2020). Zwar überwiegt der Kommentar der Autor*innen, aber viele Szenen sind unkommentiert bzw. die Protagonist*innen kommen selbst zu Wort und die Situation des Filmens wird transparent gemacht. Auch einigen Handwerk(en)sporträts der Reihe ist ein sozialkritisches Moment anzumerken. Insgesamt unterscheiden sie sich von den beiden hauptsächlich untersuchten TV-Serien. Dafür ist insbesondere der Umstand, dass im Rahmen der Serie ein breiteres Themenspektrum angesprochen wird, verantwortlich. So ist die Dokumentationsreihe nicht auf »Handwerk(en)« fokussiert, sondern folgt einem weiten Verständnis von »Arbeit«. Viele der Sendungen thematisieren Landwirtschaft, aber auch häusliches Backen oder Berufe wie Schornsteinfeger oder Wirtshausbedienung. Bei den untersuchten Porträts bildet der Herstellungsprozess eines Objekts selten den einzigen Erzählrahmen, vielmehr werden der Arbeitsalltag und Lebensumstände verschiedener Beschäftigter eines oder mehrerer Betriebe angesprochen. Auch die wirtschaftliche Situation der Region oder Branche werden thematisiert. Im Rahmen dieser Studie wurden fünf Episoden gesichtet und eine Episode zum Thema Glockenguss ausgewertet und mit den monothematischen Handwerksfilmreihen HANDWERKSKUNST! und DER LETZTE SEINES STANDES? verglichen.

3.5.3.2. Der Letzte seines Standes?

Von 1991 bis 2008 wird im Bayerischen Rundfunk die Serie DER LETZTE SEINES STANDES? ausgestrahlt. Insgesamt werden in 63 Einzelsendungen (mit zwei Doppelfolgen) 61 Handwerker*innen vorgestellt, die meist hauptberuflich ein »altes Handwerk« ausüben oder ausgeübt haben. Der thematische Fokus liegt auf außergewöhnlichen und selten gewordenen Berufen und es werden überwiegend alte und ältere Männer aus dem deutschsprachigen Raum porträtiert. Der Filmemacher Benedikt Kuby gibt an, sich mit mehrstündigem Filmmaterial über einen Wagner an den Bayerischen Rundfunk gewendet und schließlich mit einer stark gekürzten Version die Möglichkeit erhalten zu haben, eine Serie mit 30-minütigen Episoden für das Vorabendprogramm zu produzieren (vgl. Kuby 2001). Die Erstausstrahlung der ersten Episode DER WAGNER erfolgt am zweiten Weihnachtsfeiertag 1991 um 20:30 Uhr. Weitere Erstausstrahlungen werden ebenfalls an Feiertagen

platziert, jedoch ins Vorabendprogramm vorgerückt. Einzelne Episoden erzielen bei der Zielgruppe 50 plus deutlich höhere Marktanteile als bei der Gesamtmenge der Zuschauer*innen, wo sie in den 1990er-Jahren mit Marktanteilen von insgesamt durchschnittlich 2,5 Prozent bereits als erfolgreich gelten darf (vgl. AGF Videoforschung 2021). Bis in die Gegenwart ist die Serie weiterhin durch häufige Wiederholungssendungen in den dritten Programmen und privat hochgeladene YouTube-Versionen, die zum Teil mehrere hunderttausend Klicks erreichen, präsent. Beim BR ist der verantwortliche Redakteur meist Tilman Steiner, später übernimmt Bernd Strobel; zu weiteren Autor*innen zählen Rüdiger Lorenz, Werner Kubny und Anne Wiesigel. Die Serie ist 2005 für den Adolf-Grimme-Preis nominiert (vgl. BR 2005).

Der Vorspann der Serie setzt sich zunächst aus abgefilmten Handwerksfolgen zusammen, später werden Szenen verschiedener Episoden aneinandergesetzt. Begleitet von den Streicherklängen der Titelmelodie, deutet der von Achim Höppner eingesprochene Voice-Over-Kommentar die Grundstimmung der TV-Dokumentation bereits an:

Fortschritt hat auch diese Namen: Zukunft und Abschied. Ein Erbe von Können und von Weisheit ungezählter Generationen steckt in den alten Berufen, von denen manche Zukunft haben in anderer Gestalt und einige zu neuem Leben erwachen könnten. Wir haben gerade noch Zeit, sie im Bilddokument bei uns zu behalten: Die Letzten ihres Standes. Was war der Wert ihrer Arbeit? Welche Werkstattgeheimnisse können sie uns noch verraten? Wie sind sie geworden in ihrem Werk? (BR, DLsS, 1991-2008)

Die einzelnen Episoden sind zwar unterschiedlich aufgebaut, folgen jedoch stets einem ähnlichen Schema. Meist werden der Wohn- und Arbeitsort der porträtierten Person gezeigt und die Funktion und Bedeutung der jeweiligen Profession erläutert. Dabei werden oftmals historische Dokumente abgefilmt oder eingespielt. Die Handwerker*innen werden als möglicherweise ›letzte‹ Vertreter*innen ihrer Berufsgruppe vorgestellt und bei der jeweiligen Arbeit gezeigt. Auch über ihre Kindheit, ihre Erwerbsbiografie und ihr Alltagsleben wird informiert. Im Vordergrund steht jedoch der Herstellungsprozess eines Objekts, das häufig durch einen ›letzten Auftrag‹ motiviert ist, dessen Zustandekommen ebenfalls Teil des Films ist. Meist übernimmt der Voice-Over-Kommentar die Erklärungen, in einzelnen Sequenzen kommen auch die Protagonist*innen zu Wort, etwa wenn sie von ihrer Kindheit erzählen. Dass die Handwerker*innen ihre Arbeitsschritte selbst erläutern, bildet die Ausnahme. Für diese Studie wurden mehr als zwanzig Episoden gesichtet und ausgewertet.

3.5.3.3. Handwerkskunst!

Im Südwestrundfunk (SWR) wird ab Oktober 2015 die Reihe **HANDWERKSKUNST!** ins Programm genommen. Bereits ein Jahr zuvor wurden in einem – nicht als solchem klassifizierten – Pilotfilm zehn »letzte[]« Handwerksberufe aus dem südwestdeutschen Raum vorgestellt (Zunft, SWR 2014). Die anschließend lancierte Serie widmet sich in 45-minütigen Episoden je einem handwerklichen Herstellungsvorgang. Den vier ersten Episoden zum Schmieden, Korbflechten, Schuhmachen und Brotbacken werden jedes Jahr mehrere weitere hinzugefügt; 2020 werden allein 18 neue Einzelfolgen ausgestrahlt. Bei der Vermarktung wird betont, dass auf »störende Hintergrundmusik« verzichtet werde und lange Einstellungen verwendet werden (ARD-Mediathek 2020). Die Sendung wird mit freitags, 21:00 Uhr auf einem festen Sendeplatz gelegt und erzielt solide Marktanteile von 1,5 bis 2 Prozent (vgl. AGF Videoforschung 2022). Wie bei **DER LETZTE SEINES STANDES?** ist der Anspruch bei der Zielgruppe 50 etwas deutlicher, jedoch sind die Unterschiede zu den von der AGF erfassten Gesamtzuschauer*innen weniger stark (vgl. AGF Videoforschung 2022). Dass »Handwerk(en)« für den SWR ertragreich ist, legen besonders die Etablierung eines eigenen YouTube-Kanals für die Sendung (vgl. SWR 2020) und weitere Spin-Offs wie das mehrteilige moderierte Unterhaltungsformat **DIE SCHEUNE** (SWR 2020) nahe, in dessen Rahmen Handwerker*innen Objekte von Zuschauer*innen reparieren.

Thematisch konzentriert sich die Serie, anders als der Pilotfilm **DIE LETZTEN IHRER ZUNFT**, nicht auf »alte« Handwerksberufe, sondern porträtiert stattdessen unterschiedlichste handwerkliche Tätigkeiten, etwa auch Tätowieren, das Bauen eines Hochbeetes oder das Restaurieren von Möbeln. Dabei sind nicht immer ausgebildete »Meister*innen« zu sehen und viele der Protagonist*innen sind zwischen 20 und 40 Jahre alt. Anders als bei **DER LETZTE SEINES STANDES?** wird also nicht auf die traditionelle Fertigung abgehoben, vielmehr soll die Serie das »Handwerk im 21. Jahrhundert abbilden«, wie das Online-Team der SWR Landesschau Rheinland-Pfalz in einem Kommentar auf YouTube erklärt (SWR Landesschau RLP, Antwort auf Stefan W.).

Produziert wird die Serie **HANDWERKSKUNST!** von der Eikon Media GmbH im Auftrag des SWR. Unterschiedliche Autor*innen konzipieren die einzelnen Folgen, beim SWR sind meist Dorothee Eisinger und Rolf Hüffer als Redakteur*innen verantwortlich. Der Plot jeder Episode folgt dem Herstellungsprozess eines Objekts. Dabei bildet die Materialauswahl den Anfang und die Inbetriebnahme bzw. Auslieferung des Produkts meist das Ende jeder Episode. Im Vorspann sind in Nahaufnahme Sequenzen der Herstellungsprozesse zu sehen, wobei der laute Originalton der Werkgeräusche dominiert. Der Voice-Over-Kommentar macht in kurzen Sätzen auf die Herausforderung des jeweiligen Ablaufs und die erforderliche Kompetenz aufmerksam, die den*die jeweilige*n Protagonist*in als Vertreter*in der

titelgebenden *HANDWERKSKUNST!* legitimieren. Der Wohn- bzw. Arbeitsort des jeweiligen Betriebs wird meist kurz genannt, wobei die Auswahl der Orte auf das Sendegebiet des SWR beschränkt ist.

Die Handwerker*innen kommentieren viele der Arbeitsschritte selbst, teils im Voice-Over-Kommentar, teils im Originalton. Eine Sprecherperson liefert meist Zusammenfassungen, erläutert das Vorgehen und gibt Informationen über mögliche Schwierigkeiten und die bereits verstrichene Zeit. Im Unterschied zu *DER LETZTE SEINES STANDES?* sind dabei die Autor*innen und gelegentlich auch Teile des Kamerateams zu sehen bzw. zu hören. Für diese Studie wurden zwanzig Episoden gesichtet und ausgewertet.

Chronologische Analyse

4. ›Altes Handwerk(en)‹ in FAZ und FAS 1990-2020

Einen ersten Überblick über den gesamten Untersuchungszeitraum gibt der Diskursverlauf in der FAZ von 1990 bis 2020, bzw. ab 2001 auch für die nun überregional erscheinende FAS. Den Ausgangspunkt für diese Untersuchung bildet die Frage, wie das Phänomen ›altes Handwerk(en)‹ und handwerkliches Selbermachen in diesem Zeitraum konstruiert wird, welche Rolle dabei ›Arbeit‹, ›Nicht-Arbeit‹ und Gender spielen und welche Subjekt- bzw. Diskurspositionen dabei relevant sind. Vor dem Hintergrund des Befundes, dass Ende der 2000er-Jahre ›altes Handwerk‹ und handwerkliches Selbermachen zunehmend als Lifestyle thematisiert werden, war es wichtig, dies mit der Diskursivierung in den 1990er-Jahren zu vergleichen.

Zwei Einschränkungen müssen für die Aussagekraft der folgenden Analyse gemacht werden: Erstens gelten FAZ und FAS als Leitmedium einer Leser*innenschaft, die über einen hohen Bildungsstandard und hohe bis überdurchschnittliche ökonomische Ressourcen verfügt und somit kein Abbild der Pluralität der Gesellschaft darstellt. Das Interesse der ›konservativen‹ Tageszeitung am Thema ›altes Handwerk(en)‹ soll jedoch nicht zu vorschnellen Rückschlüssen auf die thematische Aufbereitung verleiten: So lassen sich für denselben Zeitraum ähnliche Porträts (bisweilen derselben Handwerker*innen) in den als links-liberal geltenden Printmedien Tageszeitung (taz) oder Frankfurter Rundschau (FR) finden. Hier wäre eine kontrastierende Analyse sicherlich gewinnbringend, um die Pluralität des Diskurses abbilden zu können. Dies wird mit der intermedial vergleichenden Analyse der Deutungsmuster geleistet.

Notwendigerweise ist dieser zeitliche Überblick also zweitens einer komplexitätsreduzierenden Darstellung verpflichtet. Auf Widersprüchlichkeiten wird zwar eingegangen, dennoch sind durch die Anlage als Chronologie Glättungen und retrospektive Perspektivierungen unvermeidlich. Entsprechend der diskurstheoretischen Ausrichtung dieser Studie wurde das Augenmerk auf Verschiebungen und Diskontinuitäten gerichtet. Für jede der drei Dekaden wurden mindestens zehn relevante Fragmente feinanalysiert und verglichen.

4.1. Der Überlebenskampf des ›alten Handwerks‹ in den 1990er-Jahren

In den 1990er-Jahren bilden die Überlebensstrategien von kleinen und mittelständischen Handwerksbetrieben das Hauptinteresse.¹ Nicht nur in den Handwerksporträts in der FAZ, sondern auch in der TV-Serie DER LETZTE SEINES STANDES? ist die übergeordnete Fragestellung der Berichterstattung, unter welchen Voraussetzungen der porträtierte Betrieb fortbestehen kann oder weshalb er vom ›Aussterben‹ bedroht ist. In der FAZ werden Ursachen für das Bedrohungsszenario des ›Aussterbens‹ identifiziert, das vor dem Hintergrund kulturgeschichtlicher Informationen über das jeweilige Gewerk mit Bewahrungsimperativen verknüpft wird. Es werden aber auch, in Form von Forderungen, Lösungsvorschläge unterbreitet, wie die Betriebe zukunftsfähig werden oder bleiben können. Diese stützen sich auf Wirtschaftsdaten und die Aussagen von Expert*innen. Geschildert werden Arbeitsbedingungen und Arbeitsabläufe, die in einigen Fällen als ›gute Arbeit‹ bewertet werden. Die Porträts in der Tageszeitung FAZ sind überwiegend im Wirtschaftsteil platziert, einzelne auf den Regionalseiten für das Rhein-Main-Gebiet sowie Ende der 1990er-Jahre auf den Seiten »Aus aller Welt« und »Technik und Motor«. In der (bis 2001 lediglich regional erscheinenden) FAS erscheinen Porträts zudem unter den Rubriken »Freizeit« oder »Wohnliche Zeiten«.²

Die Verortung der Porträts im Wirtschaftsteil erklärt auch die dominante Verwendung von Wirtschaftsdaten, die zwei mediale Funktionen haben: Eine prognostische Funktion, mittels derer ›der Wirtschaftsteil‹ die Zukunft des Mittelstandes vorhersagt, und die Funktion des Ausbildungsmarketings. Der diskursive Hintergrund hierfür sind die in die Anfangszeit der 1990er-Jahre fallenden Debatten um die Novellierung der Handwerksordnung, um Fachkräftemangel und die Nachwuchsregelung in Handwerksbetrieben. Im Zuge der 1994 erlassenen Novelle waren von Seiten der Politik weitreichendere Liberalisierungen der Handwerksordnung gefordert worden, umgesetzt wurde jedoch letztlich lediglich eine moderate Lockerung der in der Handwerksordnung festgelegten Aufgabentrennung.³ Dies

-
- 1 Das Thema Do It Yourself, handwerkliches Selbermachen und Handarbeiten findet in dieser Zeit außerhalb von Fachzeitschriften wie *Selbst ist der Mann* und Handarbeitszeitschriften kaum Beachtung. Lediglich in zwei Fragmenten wurde DIY als Markt für handwerkliches Fachwissen und Produkte der Handwerker*innen beschrieben.
 - 2 Analysiert wurden einzelne Porträts sowie Fragmente der achteiligen Serie »Altes Handwerk neu entdeckt« (FAZ 8/1991) sowie der vierteiligen Serie »Seltene Handwerke in den neuen Bundesländern« (FAZ 12/1990). Insgesamt wurden 15 Fragmente feinanalysiert, von denen vier außerhalb des Wirtschaftsteils publiziert wurden.
 - 3 Handwerker*innen können nun im Rahmen eines Auftrags auch Tätigkeiten ausführen, die nicht zu ihrem Kerngeschäft gehören, so darf ein Maler beispielsweise auch die Wand verputzen, wenn dies für die Erledigung seiner Arbeit notwendig ist, vgl. dazu FAZ vom 20.07.1993, S. 13.

wird im Zusammenhang mit der Überlebensstrategie der ›Diversifizierung‹ implizit auch in den Handwerk(en)sporträts behandelt. Während das Thema ›Fachkräftemangel‹ in den Porträts regelmäßig auftaucht, wird etwa die Kritik an der wachsenden Akademisierung und den schwierigen Förderbedingungen für die handwerkliche Existenzgründung⁴ nicht explizit gemacht. Insbesondere zu Beginn der 1990er-Jahre spielt zudem die wirtschaftliche und politische ›Wiedervereinigung‹ mit der ehemaligen DDR eine zentrale Rolle. Der ›Systemkampf‹ zwischen sozialistischer Plan- und ›Sozialer Marktwirtschaft‹ spiegelt sich auch in den Handwerksporträts dieser Zeit wider: Die mangelnde Brauchtumpflege und die Defizite im marktwirtschaftlichen Wissen machen die ostdeutschen ›alten‹ Handwerksbetriebe in mehrfacher Hinsicht abhängig vom westdeutschen ›Siegssystem‹.

4.1.1. ›Altes Handwerk‹ in Westdeutschland: Mit Traditionsbewusstsein und Innovationsbereitschaft das Kulturgut ›Handwerk‹ bewahren

In der Berichterstattung in Tageszeitungen ist auffällig, dass immer wieder Serien über ›altes Handwerk‹ erscheinen, in deren Rahmen einzelne Berufe porträtiert werden. Zwei solcher Serien werden zu Beginn der 1990er-Jahre auf den Wirtschaftsseiten der FAZ publiziert. Die erste wird in einem Infokasten begründet:

Im Zeitalter der industriell gefertigten Massenware haben manche alten Handwerkskünste an Bedeutung verloren. Einige sind zum Aussterben verurteilt, nur wenige – meist ältere – Menschen üben diese Berufe noch aus. Doch manche der 125 in der Handwerksordnung aufgeführten Berufe erleben eine Renaissance, wobei der Drang, sich von der Masse abzuheben oder besonders hohe Qualität zu bekommen, oft die Triebfeder der Nachfrage ist. Wir werden in loser Folge einige Vertreter dieser nicht alltäglichen Handwerksberufe vorstellen. (FAZ vom 02.08.1991, S. 13)

Die Themen der Serie sind damit gesetzt: Kritik an der »industriell gefertigten Massenware«, die das Kulturgut des Handwerks und die Einkommensgrundlage von »meist ältere[n] Menschen« gefährde, und die Skizzierung der »Renaissance« auf Grundlage eines zu erwartenden Nachfrageanstiegs im Bereich des Luxus- und Nischenkonsums. Nimmt man die Frage nach den Überlebenschancen von ›alten‹ Handwerksbetrieben zum Ausgangspunkt, fällt auf, dass keines der Porträts in der FAZ einen ›letzten Handwerker‹ seiner Zunft vorstellt. Anders als in der mit ähnlichen Worten eingeleiteten TV-Serie DER LETZTE SEINES STANDES?, die im Dezember desselben Jahres erstmals ausgestrahlt wird, wird hier das Bedrohungsszenario des ›Aussterbens‹ zwar zitiert und als Movens der Berichterstattung genutzt, doch

4 Vgl. dazu die Forderungen des Verbands der Junghandwerker in der FAZ vom 13.03.1995, S. 26.

selbst diejenigen alten Handwerksmeister, die ihre Nachfolge nicht geregelt haben, werden als optimistische Mittelständler gezeigt. Die Ressourcen für ein solchen Optimismus sind ›Traditionsbewusstsein‹ und das richtige ›unternehmerische Handeln‹. Beide können die auf der Ursachenebene identifizierten Gründe für die Bedrohung des ›Aussterbens‹ beheben. Autorisiert wird dies meist durch Expert*innenmeinungen und Wirtschaftsdaten.

Obwohl letztlich keine Geschichten des ›Aussterbens‹ erzählt werden und der Fokus stattdessen auf Überlebens- und Unternehmensstrategien liegt, ist ein integraler Bestandteil der Handwerk(en)sporträts der frühen 1990er-Jahre die Schilderung von Schwierigkeiten für handwerkliche Betriebe. Diese Schwierigkeiten ergeben sich vor dem Hintergrund der Kontrastfolie einer besseren, profitableren Vergangenheit, die anhand von Umsatzrückgängen, Betriebsverkleinerungen und einer sinkenden Zahl der Betriebe und Beschäftigten belegt und mit ›Wehmut‹ (FAZ vom 22.08.1991, S. 14) bedacht werden. Als Hauptursachen für den konstatierten Wandel werden genannt: Nachfrageveränderungen durch die Bevorzugung der preislich günstigeren Massenproduktion, ausländische Konkurrenz sowie branchenspezifische Gründe wie das Aus- und Weiterbildungswesen im jeweiligen Handwerk und vor allem der Nachwuchsmangel. Aber auch betriebswirtschaftliche Gründe für den ökonomischen Niedergang werden angeführt, wie mangelnde Innovationsbereitschaft oder »typisch mittelständische Führungsdefizite« (FAZ vom 14.12.1993, S. 18).

Mit der Schilderung der Ursachen für Probleme im Handwerk sind stets Wertungen verbunden. Am deutlichsten wird Kritik am Nachfragerückgang wegen der mangelnden Wertschätzung des Handgemachten geäußert; hier vertritt die Stimme der Berichterstattung in der Regel die Position des wissenden Kenners, der die überlegene Ästhetik und Qualität handwerklicher Produkte richtig einschätzen kann und sich – anders als die noch unkundige Mehrheit der Konsument*innen – bereits »im Wahren« (Foucault 1991, S. 25) befindet. So wird über die Funktion der medialen Wissensvermittlung gleichsam angestrebt, die Leser*innen zu wissenden Konsument*innen zu erziehen, indem sie durch die detaillierte Schilderung der Arbeitsabläufe über den ›Wert‹ handwerklicher ›Arbeit‹ informiert werden.⁵

Diese positive Grundhaltung gegenüber dem ›alten Handwerk‹ und seinen Subjekten findet sich auch wieder, wenn man die Funktion der Wirtschaftsdaten in den Handwerk(en)sporträts betrachtet. Dabei wird der porträtierte Einzelbetrieb

5 Eine besonders kleinteilige Information über die Arbeitsabläufe, die verwendeten Materialien und die Eigenschaften der Objekte findet sich im gesamten Untersuchungszeitraum auf den Seiten »Technik und Motor«, hier wird auf die wirtschaftliche Situation der Betriebe eher am Rande eingegangen, vgl. beispielhaft den Bericht zur Naturhaarpinselherstellung in der FAZ vom 21.07.1998.

als Beispiel für die gesamte Branche genutzt, um daran die Auftrags- und Umsatzlage für Westdeutschland⁶ zu exemplifizieren. Die von der porträtierten Person gemachten Aussagen über ihre Zukunftsaussichten werden dadurch in aller Regel gestützt, sodass den statistischen Daten und den ebenfalls häufig zitierten Branchenvertreter*innen eine autorisierende Funktion zukommt: Das handwerkende Subjekt ist demnach in der Lage, seine oder ihre Situation objektiv und ›richtig‹ einzuschätzen und entsprechend zu handeln. Darüber hinaus wird das Problem des Nachwuchsmangels implizit über die wissensvermittelnde Funktion der Wirtschaftsberichterstattung angegangen, indem Ausbildungsmarketing betrieben wird: Welches Wissen wird in der Lehre erworben? Wie lange dauert die Lehrzeit? Für welche unterschiedlichen Berufe ist man dann qualifiziert? Wie sind die Chancen auf dem Arbeitsmarkt (vgl. etwa FAZ vom 08.08.1991, S. 12)? Auch Kritik am Ausbildungswesen und konkrete Verbesserungsvorschläge werden von Expert*innen geäußert, sodass die Frage nach handwerklicher Qualifizierung und Wissenserwerb als gesellschaftliches Anliegen behandelt werden.

Dieses Interesse für die Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen im ›alten Handwerk‹ unterscheidet sich signifikant von der Diskursivierung der späten 2000er-Jahre, die ›Handwerk(en)‹ verstärkt auf der Grundlage von affektiver Befriedigung als attraktive berufliche (oder private) Tätigkeit konstruiert. Jedoch finden sich in den Betriebsporträts der frühen 1990er-Jahre auch Ansätze, ›Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹ darzustellen. Der Topos der Autonomie ist an vielen Stellen ersichtlich, wobei die Position von ›Einmannbetrieben‹ auch als strukturelle Schwächung gegenüber der Vergangenheit oder potenzielle Überforderung beschrieben wird. In zwei der 13 analysierten Porträts taucht die Figur des ›Künstler-Handwerkers‹ als explizite Subjektposition auf. So wird in dem Porträt eines Stuckateurs die Fähigkeit zum »freien Entwerfen und Gestalten« als anzustrebende Höchststufe der Qualifikation dargestellt. Eine hohe emotionale Affinität zum gewählten Beruf findet sich bei einer der zwei porträtierten ›weiblichen‹ Handwerkerinnen, einer Modistin, aber auch bei einem Messerschmied, der als Quereinsteiger seinen Beruf begann. Quantitativ dominieren für den Zeitraum der frühen 1990er-Jahre jedoch diejenigen Handwerker*innensubjekte, die ihre Tätigkeit weniger aus Motivlagen wie ›Leidenschaft‹ und ›Selbstverwirklichung‹ betreiben, sondern vielmehr aus unhinterfragter Familientradition. Dementsprechend spielt ›Traditionalität‹ in den 1990er-Jahren auf mehreren Ebenen eine zentrale Rolle.

Wie in den meisten Porträts von ›altem Handwerk(en)‹ hat in der Tagespresse die kulturgeschichtliche Kontextualisierung des jeweiligen Gewerks zwei Funktionen: Zum einen wird durch die Betriebsgeschichten und Erwerbsbiografien pars

6 Dies wird meist damit begründet, dass für den Wirtschaftsraum der neuen Bundesländer noch keine verlässlichen Daten vorliegen.

pro toto die deutsche Kulturgeschichte exemplifiziert, wobei Ereignisse wie Industrialisierung, Krieg oder Wirtschaftswunder häufig als Wendepunkte in den individuellen Geschichten fungieren. Mit dem Verweis auf antike Mythen oder durch längliche Zitate aus historischen Dokumenten wie mittelalterlichen Zunftordnungen wird die kulturgeschichtliche Bedeutung des Handwerks betont. Insbesondere über topografische Zuordnungen wird deutlich, dass der Erhalt des Betriebs als Erhalt eines Kulturguts die zentrale Forderung der Handwerk(en)sporträts ist. Beispielsweise wird in einem Bericht über einen Seilermeister aus Frankfurt das Handwerk als seit der »Steinzeit« existierende Menschheitstechnik beschrieben (FAS vom 07.10.1990, S. 24). Die durch den porträtierten Handwerksmeister hergestellte Kontinuität von der Frühgeschichte bis in die Gegenwart ist demnach zugleich Argument und Beweis für die Wichtigkeit des Erhalts. Noch deutlicher wird der Bewahrungsimperativ geäußert, wenn die Betriebsgeschichte als Teil der Zeitgeschichte (im Kerneinzugsgebiet der Regionalzeitung) lokalisiert wird: »Aber es gab auch schwierige Zeiten, in denen Aufträge und Verkauf zurückgingen. Im Stillen dachte Wenkemann sogar manchmal daran, aufzuhören. Nach mehr als siebzig Jahren wäre damit eine alte Seilerei in der dritten Generation aus Frankfurt verschwunden« (FAS vom 07.10.1990, S. 24).

Zum anderen wird ›Traditionsbewusstsein‹ als Wissensressource beschrieben, mittels derer zukünftige Anforderungen bewältigt werden können. Auf Subjektebene bildet demnach das nach historischen Traditionen überlieferte handwerkliche Wissen die Basis, um qualitativ hochwertige Objekte produzieren zu können. Das Hereditätsprinzip in Familienbetrieben wie etwa einer porträtierten »Glockengießerdynastie« wird als Schutzmechanismus vor dem ansonsten im Gießereihandwerk herrschenden Nachwuchsmangel angesehen; wobei die Übernahme des Familienbetriebs zu einer qua Geburt erworbenen Verpflichtung wird, die nicht hinterfragt – und auch nicht erklärt werden kann: »Da müssen Sie reingeboren werden« (FAZ vom 06.09.1991, S. 16).

Aus der Verbindung von Betriebs- und Familiengeschichte mit lokaler oder nationaler Kulturgeschichte und ggf. historischen Mythen wird darüber hinaus eine affektive Ressource gebildet: Die lange Zeitdauer, über die der handwerkliche Betrieb Krisenzeiten überstanden hat, motiviert einen ›Glauben‹ an die Beständigkeit und langfristige Überlegenheit traditioneller Techniken und fungiert zudem als Kompass für unternehmerisches Handeln, wie diese Passage über einen Silberschmiedebetrieb illustriert:

Wie sehr das ehrwürdige Handwerk an die Renaissance glaubt, demonstriert einer der Erfolgreichen der Gmünder Zunft, die Silberwarenfabrik Gayer & Krauss. Trotz der Schatten, die in den siebziger und achtziger Jahren den Silberhimmel über Schwäbisch Gmünd eingetrübt haben, hat das Unternehmen an seinen Investitionsplänen unbeirrt festgehalten. Kollektionen von ehemaligen Konkurren-

ten sind übernommen, eine moderne Fabrik ist errichtet worden. Und im Keller werden Hunderte von historischen Formen und Werkzeugen aufbewahrt, die irgendwann einmal, so hofft jedenfalls Geschäftsführer Rainer Corrinth, wieder aktiviert werden können – wenn die Silberwarenfreunde den Reiz des Alten wiederentdeckt haben werden. (FAZ vom 14.12.1993, S. 18)

Diese Mischung aus Traditionsbewusstsein und unternehmerischem Wissen sind die Kernkompetenzen, die von den Handwerker*innen-Subjekten gefordert werden, damit sie ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung nachkommen und so ihren Betrieb, der als Teil des Kulturerbes markiert wurde, erhalten können. Ferner leisten sie damit, so die Argumentation, gleichzeitig einen Beitrag zur Verteidigung des Wirtschaftsstandorts Deutschland gegenüber ausländischer Konkurrenz.

Nicht erwünscht ist dagegen eine zu starke unternehmerische Orientierung am Markt, etwa, wenn Diversifizierungen das ›ursprüngliche‹ Kerngeschäft in den Hintergrund drängen oder die alten Techniken zu Gunsten einer Orientierung an »industrielle[r] Produktion« vernachlässigt werden (FAZ vom 15.08.1991, S. 15). Doch die Anpassungsfähigkeit und Innovationsbereitschaft von Handwerker*innen werden positiv bewertet, beispielsweise ihr Selbstbewusstsein, erworbenes Fachwissen in anderen Bereichen einzusetzen, neue Märkte wie den aufkommenden Bereich des handwerklichen DIY zu bedienen oder die Kombination aus alten Techniken und zeitgenössischem Design zu nutzen. Dabei gelten umgekehrt eine zu einseitige Ausrichtung auf die Vergangenheit und ein Mangel an Innovationsbereitschaft und Modernisierung als passiv und lethargisch. Diese Subjektpositionen des passiven, modernisierungsunwilligen oder des traditionsfeindlichen Handwerkers tauchen jedoch meist implizit als Negativbeispiele auf – zumindest im westdeutschen Berichterstattungsraum.

4.1.2. ›Altes Handwerk‹ in den neuen Bundesländern: Systemkritik, Traditionsverfall und mangelndes marktwirtschaftliches Wissen

Die Wiedervereinigung spielt auch im Handwerk(en)sdiskurs eine Rolle. Es gibt eine Reihe Porträts von Handwerksbetrieben ›im Osten‹ insbesondere zu Beginn des Jahrzehnts. Diese stehen stark unter dem Eindruck der neuen Situation der Wirtschafts- und Währungsunion. Analytisch sind diese Porträts, wie etwa jene der vierteiligen Serie »Seltene Handwerke in den neuen Bundesländern«⁷, insofern aufschlussreich, weil sie eine Kontrastfunktion zur Diskursivierung von ›altem Handwerk(en)‹ in den ›alten‹ Bundesländern einnehmen: So werden westdeutsche

7 Analytisch wurden drei der Porträts, da das vierte Porträt eines »Pfefferküchlers« Nahrungsmittelerzeugung behandelt, die hier nicht berücksichtigt wird. Die Porträts über einen »Gelbgießer« (FAZ vom 18.12.1990, S. 14), »Reetdachdecker« (FAZ vom 20.12.1990, S. 22) und einen »Posamentierer« (FAZ vom 22.12.1990, S. 14), erschienen alle im Wirtschaftsteil.

Handwerksbetriebe nie als ›westdeutsche‹ markiert; ihr hegemonialer Status als Teil der ›alten Bundesrepublik‹ ist so gefestigt, dass er gar nicht bezeichnet werden kann. Dagegen erhalten die alten Handwerker*innen in den ›neuen‹ Bundesländern in der Perspektive der westdeutschen Berichterstattung einen doppelten Exotenstatus. Zum einen wird auf ihre Sonderstellung als Privatbetriebe in der Planwirtschaft abgehoben, zum anderen auf ihre ›alten‹ oder ›seltenen‹ Produktionstechniken. Dabei wird in diesen Porträts nicht nur der vergangene ›Überlebenskampf‹ von Handwerker*innen und ihren ›alten Techniken‹ in der Planwirtschaft geschildert, sondern auch die Frage nach ihren ›Überlebenschancen‹ nach der Wiedervereinigung diskutiert.

Einen wichtigen Hintergrund bildet die Systemkonkurrenz zwischen BRD und DDR. Dies lässt sich insbesondere an der in den Fragmenten geäußerten Kritik am kulturellen, wirtschaftlichen und politischen System der DDR festmachen. Die Gefährdung der Handwerksbetriebe in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird auf einer Ursachenebene dem fehlerhaften System der DDR zugeschrieben. Neben der als unfrei und ineffizient dargestellten Staatswirtschaft wird vor allem eine absurde und korrupte Bürokratie als Hindernis für persönliches und wirtschaftliches Wohlergehen beschrieben: Genehmigungen, Ausbildungswesen, Materialbeschaffung und Vergütung werden als von staatlicher Seite so reguliert beschrieben, dass in diesem ›Überlebenskampf‹ die Handwerker*innen gegen die staatliche Willkür agieren mussten.

Auf kulturpolitischer Ebene werden die ungenügende Brauchtumpflege und die Vernachlässigung des Erhalts von Kulturdenkmälern als weitere Ursachen für die Gefährdung des ›alten Handwerks‹ angeführt. Die darin implizierte Kritik an der mangelnden Verantwortung für ein gesamtdeutsches Kulturerbe plausibilisiert die Bundesrepublik als neue Hüterin dieses Kulturerbes. So erfolgt hier nicht nur die Legitimierung der Marktwirtschaft als Garantin für persönliche und ökonomische Freiheit, sondern auch die Legitimierung der Bundesrepublik als Garantin für ein ›Überleben‹ des materiellen Kulturerbes und des ›alten Handwerk(en)s‹ als dessen Instandhaltungsinstanz. Dementsprechend wird das veränderte Konsumverhalten und die Hinwendung der neuen Bundesbürger*innen zu industriell gefertigter Massenware als Resultat der Mangelwirtschaft dargestellt – die nun fehlende privatwirtschaftliche Nachfrage nach handwerklich gefertigten Produkten kann demnach lediglich durch bundesdeutsche Bemühungen um das DDR-Kulturerbe ausgeglichen werden.

In Bezug auf die Subjektpositionen zeigt sich außerdem, dass dem ›Systemversagen‹ der DDR längerfristige Auswirkungen zugeschrieben werden. Demzufolge wird es die ›Überlebenschancen‹ der Handwerksbetriebe nachhaltig beeinflussen. Hier sind die Dimensionen des Wissens und des Wissenserwerbs der Handwerker*innen ein wichtiger Teil der Diskursivierung. Das Fehlen einer ›ordentlichen‹, also traditionellen und durch (westdeutsche) Handwerkskammern kontrol-

lierten Handwerker*innenausbildung wird als eine potenzielle zukünftige Gefährdung der Betriebe dargestellt. Demzufolge sei möglich, dass diese nicht anerkannt werden, sie könnten selbst nicht ausbilden und müssten daher mit Nachwuchsproblemen rechnen.

Diese Dynamik wird jedoch nur begrenzt als Resultat der Systemzusammenführung auf einer strukturellen Ebene angesiedelt; vielmehr zeigt sich, dass der mangelhafte, weil nicht traditionalisierte, sondern improvisierte Wissenserwerb die Subjektpositionen der Handwerker*innen schwächt: Sie werden nicht als stolze Handwerksmeister*innen mit einem unwiederbringlichen Erfahrungswissen porträtiert, und auch nicht als innovative Jungunternehmer*innen mit guten Ideen und Zugriff auf staatliche Förderung. Vielmehr zeigt sich, dass selbst die Wissensbestände ›Tradition‹ und ›Unternehmertum‹ es nicht vermögen, die ostdeutschen ›alten Handwerker*innen‹ mit genügend Kompetenz ausstatten, um als wissende Subjekte qualifiziert zu werden. Während zwei der drei Texte männlich kodierte Quereinsteiger ohne ›ordentliche‹ Ausbildung vorstellen, ist das Porträt über den Posamentierer den Berichten über westdeutsche Betriebe am ähnlichsten. Doch auch dessen Qualifizierung durch Tradition kann sein fehlendes marktwirtschaftliches Wissen nicht ausgleichen, und das erworbene marktwirtschaftliche Wissen ist zu schwach, um die ›Traditionalität‹ westdeutscher Betriebe aufzuwiegen. Sogar der erfolgreiche autodidaktische Reetdachdecker, dem eine überdurchschnittliche Auftragslage zuerkannt wird, ist als »vorsichtige[r]« »junge[r] Inhaber« in der Berichterstattung kein souverän handelndes Subjekt (FAZ vom 20.12.1990, S. 22).

Die im Staatssystem der DDR gemachten Versäumnisse haben laut FAZ auch Auswirkungen auf die zukünftigen ›Überlebenschancen‹ der alten Handwerksbetriebe: Sie konnten ihre ›Arbeit‹ nur in prekären Nischen der Staatsökonomie ausüben, also »nach Feierabend« und am Rande der Illegalität; das so ausgebildete »Improvisationstalent« (FAZ vom 18.12.1990, S. 14) befähige die Ost-Handwerker*innen jedoch nicht, um in der Marktwirtschaft zu bestehen. Sämtliche Zukunftsäußerungen der Handwerker*innen sind als direkte oder indirekte Zitate formuliert und damit als subjektive Einschätzungen markiert; eine autorisierende Instanz, die diese Einschätzungen bestätigt oder revidiert, fehlt.

Zwei Interpretationen sind an dieser Stelle möglich: Erstens, die Folgen der Wiedervereinigung für die Handwerksbetriebe im Osten können nicht objektiv eingeschätzt werden, es gibt dazu keine statistischen Daten oder Expert*innenmeinungen. Zweitens, die subjektive Einschätzung und die Zukunftsplanung der Handwerker*innen wird implizit als unrealistisch eingestuft. Wenngleich die fehlenden statistischen Daten eine Tatsache sein mögen, ist die zweite Interpretation plausibler, was sich an einem Beispiel illustrieren lässt.

In dem Porträt über den Gelbgießer, der nach der Wiedervereinigung »keinen einzigen Auftrag« mehr hat, wird dessen prekäre Situation geschildert: Abhängig-

keit von Sozialleistungen, drohende Erwerbslosigkeit der Ehefrau, unklare Anerkennung seines noch nicht erlangten Meistertitels. Die Einschätzung des Gelbgießers, wonach er bei anstehenden Sanierungen von Schlössern zahlreiche Aufträge erhalten werde, wird mit dem Verweis auf die Rückständigkeit seines Unternehmens relativiert: »Eine wichtige Voraussetzung für ein blühendes Geschäft ist [...] mittlerweile erfüllt: Aufträge können entgegengenommen werden, denn seit kurzem gibt es ein Telefon« (FAZ vom 18.12.1990, S. 14). Die Aussicht auf eine gesicherte Auftragslage wird durch die hyperbolische Bezeichnung als »blühendes Geschäft« in Frage gestellt, die Einschätzung des Gelbgießers wird damit als naiv markiert: Als sei er gar nicht in der Lage, die eigene Situation realistisch einschätzen zu können, da er die Erfordernisse für einen erfolgreichen Betrieb nicht nach den Kriterien der Marktwirtschaft bewerten und priorisieren kann. Als fehle es also am notwendigen marktwirtschaftlichen Wissen. Demnach habe die Reflexion über die Wichtigkeit der Kundenakquise (»ein Telefon«) Vorrang vor allen weiteren Überlegungen. In den anderen Fragmenten wird dieser Wissensmangel ebenfalls mit Rückständigkeit, mit zu langen Produktionszeiten, fehlender Konkurrenzanalyse oder zu zögerlichem Investitionsverhalten beschrieben. Der Mangel an marktwirtschaftlichem Wissen kann also nicht durch die im abgelösten System der DDR bewiesene »Eigeninitiative« (FAZ vom 22.12.1990, S. 14) oder das »Improvisationstalent« (FAZ vom 18.12.1990, S. 14) aufgewogen werden.

Im Vergleich mit den nahezu zeitgleich entstehenden Porträts über »altes Handwerk« in westdeutschen Betrieben fällt auf, dass die Zeitmetaphorik für Ost und West gegensätzlich bewertet wird. Der einzige ostdeutsche Betrieb, der als traditionell markiert ist, der Posamentenmacher, wird implizit für seine zu langen und nicht abschätzbaren Produktionszeiten kritisiert. Im Gegensatz dazu werden für die westdeutschen Handwerksbetriebe der »Stillstand der Zeit« in den Werkstätten positiv als »gemütlich« und »intim« dargestellt, die langen Fertigungsdauern gelten als Qualitätsmerkmal oder Beleg für die »harte Arbeit«. Allerdings sind die in westdeutschen Porträts enthaltenen Verweise auf Effizienzdenken und Instanzen der Rationalität auch nicht negativ konnotiert – sofern sie den »Kern« der zeitintensiven, handwerklichen Produktion nicht berühren.

Dass diese Differenzierung zwischen ost- und westdeutschen Handwerksbetrieben noch Jahre nach der Wiedervereinigung anhält, zeigt das zweite Porträt des Dresdner Posamentierers von 1999 (FAZ vom 14.07.1999, S. 15). Diese Werkstatt wird ebenso als anachronistischer Ort beschrieben, allerdings »sickert« hier »[b]leierne Licht durch schmutzige Scheiben« – der Stillstand der Zeit ist als gefährliche Nostalgie problematisiert, die die Zukunftsfähigkeit des Betriebs bedroht: »Den Altmeister interessieren solche Fragen [nach Auftragslage und Ausbildungssituation, FS] kaum noch. Er hat seine Erinnerungen«. Für die geschäftsführende Tochter des Altmeisters werden zwei mögliche Szenarien angeboten: Eines ist die depressive Resignation, die anhand eines Kölner Posamentiermeisters skizziert wird, der

sich sogar der Porträtierung verweigert (»dat hat alles keinen Zweck mehr«), das andere die Modernisierung nach dem Vorbild eines Münchner Betriebs mit »schick antik herausgeputzte[m] Geschäftsraum« und einem Handwerker-Unternehmer mit »Mobiltelefon im Jackett« (FAZ vom 14.07.1999, S. 15).

4.2. Die Entdeckung der Leidenschaft: ›Altes Handwerk‹ und DIY in den 2000er-Jahren

In den 2000er-Jahren wird im Rahmen der Sozialstaatsreformen eine signifikante Novellierung der Handwerksordnung durchgesetzt. Mit der Reform der Handwerksordnung wird 2004 die Meisterpflicht für eine Vielzahl von Gewerken abgeschafft, sodass Selbstständigkeit auch für Gesell*innen möglich wird. Mehr als die Hälfte der Handwerke wird sogar zulassungsfrei, sodass weder Meister- noch Gesellenbrief für die selbstständige Ausübung notwendig sind. Dies betrifft einen Großteil der ›alten‹ Handwerksberufe, wie Modist*in, Damen- und Herrensneider*in, Korbmacher*in, Böttcher*in, Schuhmacher*in, Weinküfer*in, Gold- und Silberschmied*in, Geigenbauer*in, Buchbinder*in oder Drechsler*in. Befürworter*innen sehen in der großen Handwerksnovelle eine Chance für mehr Unternehmensgründungen, den Abbau von Schwarzarbeit und für das Wachstum der Branche; Kritiker*innen befürchten die Aushöhlung der handwerklichen Qualität. Zudem wird die mit der Novelle der Handwerksordnung ermöglichte Soloselbstständigkeit für ihre prekarisierenden Effekte kritisiert (vgl. Lorig 2018).

In den analysierten Porträts⁸ werden jedoch weder die Handwerksreform noch die diversen Krisendiskurse, die in dieses Jahrzehnt fallen, erwähnt. Dennoch ist die Auswahl der porträtierten Personen auch ein Resultat der neuen Handwerksordnung, was sich etwa an der deutlich gestiegenen Anzahl von Quereinsteiger*innen ablesen lässt. Ebenfalls an Bedeutung gewinnen die wachsende Nutzung des Internets und die damit verbundenen Möglichkeiten des Onlinehandels und der Kommunikation über Soziale Medien. Die seit 2001 bundesweit erscheinende FAS widmet sich in teilweise ganzseitigen Porträts im Ressort »Gesellschaft« alten Handwerksberufen, -techniken und ihren Produkten. Mit dieser Genreverschiebung von der datengestützten Wirtschaftsberichterstattung hin zur Lifestyle- und Konsumempfehlung lässt sich die in den 2000er-Jahren

8 Für die Jahre 2000-2010 wurden elf Porträts einer Feinanalyse unterzogen. Die überwiegende Zahl der Porträts widmet sich Handwerker*innen, ein Artikel stellt einen Stricktreff vor und ein weiterer Artikel porträtiert einen Unternehmer, der Strick- und Häkelwaren vertreibt. Es werden ein ostdeutscher Betrieb und ein Handwerker aus Südtirol sowie ein von Einwanderer*innen geführter Betrieb porträtiert.

stattfindende Veränderung in der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ beschreiben und erklären. Auch dass nun – anders als in den 1990er-Jahren – der Bereich des handwerklichen Selbermachens stärker ins Gewicht fällt und insbesondere die ›Renaissance‹ des ›weiblichen‹ Handarbeitens in der FAZ im Regional- und Wirtschaftsteil thematisiert wird, zeigt, dass insgesamt die Grenzen zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ in diesem Zeitraum neu verhandelt werden.

4.2.1. Erfolgsgeschichten für ›wissende Konsument*innen‹

Vielversprechende Unternehmensgründungen, erfolgreiche neue Produkte und eine kaum zu bewältigende Nachfrage sind die thematischen Schwerpunkte in den Handwerk(en)sporträts der 2000er-Jahre. Im Vergleich zu den 1990er-Jahren fällt auf, dass das Thema des ›Aussterbens‹ nur noch zu Beginn der Dekade in einem der analysierten Porträts das zentrale Narrativ bildet: Ein Holzfigurenschnitzer in den Südtiroler Bergen wird als chancenlos gegen die maschinelle Schnitzerei im Tal gezeigt (vgl. FAZ vom 17.04.2003, S. R3). Zwei weitere Porträts operieren zwar ebenfalls mit den Bedrohungsszenarien des Wissensverlusts und der Geschäftsaufgabe, stellen jedoch erfolgreiche Bewahrungsstrategien vor, die auf marktwirtschaftlichem Wissen und Managementtools basieren. Beispielsweise konnte in der familienbetriebenen Kürschnerei die Meisterin mit einer neuen Pelzkappe die Umsätze steigern, und der Firmenchefin einer traditionsreichen Messermanufaktur gelang es, die Arbeitskraft des »besten und letzten Schleifmeisters« für den Betrieb zu gewinnen (FAZ vom 14.11.2009, S. 50; FAZ vom 22.11.2009, S. V10).

Der Erhalt der handwerklichen Tradition als Kulturerbe wird weiterhin als Verpflichtung konzipiert, jedoch ist der Argumentationsaufwand hierfür gesunken. Dass ›altes Handwerk‹ zu erhalten sei, hat sich ebenso etabliert wie die Erkenntnis, dass es sich dabei mitunter um ein lukratives Geschäft handelt. Ein deutlicher Beleg dafür ist, dass im Laufe des Jahrzehnts die Angaben über die Fertigungsschritte weniger detailreich ausfallen und die historischen Hintergründe kürzer gehalten sind oder ganz wegfallen: Der Anteil der medialen Wissensvermittlung ist also wesentlich geringer als in den 1990er-Jahren. Daraus lässt sich schließen, dass sich im Laufe der 2000er-Jahre der zuvor antizipierte und geforderte ästhetische Shift hin zu einer großflächigeren Wertschätzung und Nachfrage traditioneller Fertigungsweisen und kleinbetrieblicher Produktion vollzieht. Das Medium der bürgerlichen Tageszeitung muss die Leser*innen nicht mehr zu ›wissenden Konsument*innen‹ erziehen, diese haben das ›alte Handwerk‹ bereits als bewahrungswürdig und als Segment des Luxuskonsums,⁹ der in der FAZ und besonders der FAS im Zuge einer

9 Folglich stehen häufig die Produkte und ihre Anwendung im Vordergrund, etwa bei den Maßschuhen (FAS vom 18.03.2007, S. R5), manuell gefertigten Küchenmessern (FAZ vom

zunehmenden Lifestyleberichterstattung wachsende Aufmerksamkeit erhält, angenommen und werden als ›wissend‹ angesehen. So kommt etwa ein Bericht über drei verschiedene Herrenschuhmacher gänzlich ohne die Erläuterung der verwendeten Fachbegriffe aus, auch der Produktionsablauf wird nur in einem Satz in einer Bildunterschrift geschildert, wobei die Fotografien nicht die Elemente des Herstellungsprozesses zeigen, sondern lediglich das Maßnehmen, Werkzeuge und fertige Leisten (vgl. FAS vom 18.03.2007, S. R5).

Darüber hinaus haben der Diskurs um das drohende ›Aussterben‹ von Berufszweigen und die Forderungen nach deren Bewahrung offenbar dazu geführt, dass in den 2000er-Jahren institutionelle, also politische Lösungen angeboten und gesucht werden. In drei der analysierten Porträts werden zum Teil erfolgreiche Versuche beschrieben, über Änderungen der Handwerksordnung und Qualitätssiegel die Nachwuchsausbildung bzw. handwerkliche Produkte zu schützen. Insgesamt ist die Frage der Nachwuchsregelung in den 2000er-Jahren wenig problematisch besetzt. Vielmehr tauchen in acht der elf analysierten Porträts junge¹⁰ Protagonist*innen auf, die das Handwerk bereits gemeinsam mit älteren Vorgesetzten ausüben oder den Betrieb selbstständig führen. ›Traditionalität‹ ist also nun keine hervorzuhebende, sondern eine selbstverständliche Ressource, die weiterhin durch die beiden Strategien Diversifizierung und Innovationen ergänzt wird. Zwei weitere Veränderungen sind hierbei zu beobachten: Zum einen die noch häufigere Hinwendung des ›alten‹ Handwerks zum ›jungem‹ Design, zum anderen die wachsenden Möglichkeiten, handwerkliche Praktiken im Rahmen von Kursen und Führungen zu vermarkten. In beiden Zusammenhängen treten Handwerker*innen verstärkt als Dienstleister*innen auf, die sich an den Vorgaben von Designer*innen und Wünschen von Kund*innen orientieren.

4.2.2. Neoliberale Tendenzen: Affektbezeugungen und Entgrenzung

Obwohl in den Porträts kein expliziter Verweis auf die 2004 erfolgte Lockerung der Handwerksordnung zu finden ist, hat dieses Ereignis doch Auswirkungen auf die Diskursivierung von ›altem Handwerk(en)‹. Die gesunkene Relevanz von ›Traditionalität‹ geht einher mit einer stärkeren Gewichtung von ›marktwirtschaftlichem Wissen‹, das als ausschlaggebend für den Erfolg der Handwerksbetriebe herausgestellt wird. Aber auch auf Ebene der Subjektanforderungen und -positionen lassen sich insbesondere in der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre Tendenzen zur Neoliberalisierung des ›alten Handwerk(en)s‹ beobachten.

22.11.2009, S. V10) oder Designerhausschuhen (FAS vom 27.11.2005, S. 67). Auch die Porträts über einen Kürschnerbetrieb und eine Punzerei behandeln Luxusprodukte.

10 In etwa zwischen 20 und 40 Jahren.

Die affektiv belegte Identifikation mit der handwerklichen Tätigkeit etabliert sich in den 2000er-Jahren als neue Diskurskonvention. Waren in den Porträts der 1990er-Jahre lediglich zwei Protagonist*innen als ›Künstler-Handwerker‹ positioniert, ist die mit dieser Subjektposition verbundene affektive Bindung an den Beruf nun in sechs der analysierten Porträts angelegt. Mit dem Beruf des ›alten Handwerks‹ und dem neu entdeckten handwerklichen Selbermachen werden Leidenschaft, Spaß, Faszination, Liebe, Sinnstiftung, Selbstverwirklichung, Kreativität und Heilung verbunden. Die Frage nach der Motivation der Subjekte war in den 1990er-Jahren nahezu irrelevant. Dagegen wird das Ergreifen eines handwerklichen Berufs in den 2000er-Jahren zunehmend als Ergebnis einer freien und interessengeleiteten Entscheidung der Subjekte geschildert; weder materielle Notwendigkeit noch familiäre Verpflichtungen werden als Beweggründe erkennbar. Die wachsende Bedeutung des Topos der ›Liebe zum Handwerk‹ ist insofern auch als Effekt neoliberaler Diskurse zu verstehen. Denn die politischen Forderungen nach Eigenverantwortung, die mit dem in den 2000er-Jahren vorgenommenen Rückbau des Sozialstaats einhergehen, führen auch dazu, dass zum Sprechen über ›Arbeit‹ das Bekenntnis gehört, die Tätigkeit sei selbstgewählt und erfolge aus freien Stücken. Durch biografisch und affektiv belegbare Neigungen wird der ›alte‹ Handwerksberuf damit zu einer libidinösen Tätigkeit und Teil der Persönlichkeit der Subjekte (vgl. auch Bröckling 2016, S. 157).

Mit dieser Deutung werden zwei Funktionalisierungen möglich: Erstens kann damit eine geringere Entlohnung der handwerklich Tätigen begründet werden. Dies ist besonders deutlich im Bereich des handwerklichen Selbermachens, das ab Mitte der 2000er-Jahre im Bereich des Onlinehandels stärker vermarktet wird. So wird in einem Porträt über den Unternehmensgründer eines Ladengeschäfts und Onlinehandels für von weiblich kodierten Seniorinnen gefertigte Handarbeitsprodukte der »Spaß« der Handarbeiterinnen als legitime Geschäftsgrundlage herausgestellt: »wenn die Seniorinnen Spaß an Handarbeiten hätten, habe er [der Jungunternehmer, FS] sich gedacht, warum solle die Ware nicht vermarktet werden« (FAZ vom 20.12.2010, S. 16). Paradoxerweise werden die Preise für die Strickwaren als vergleichsweise hoch (29,90 Euro für Topflappen) bezeichnet und mit dem Arbeitsaufwand der Handarbeiterinnen begründet: Dieser liege bei »drei bis sechs Stunden« – womit abzüglich der Material- und Abschreibungskosten – ein Stundenlohn von deutlich unter 5 Euro wahrscheinlich ist. Welche Entlohnung die Handarbeiterinnen genau erhalten, wird jedoch nicht erwähnt. Da der »Spaß« der Seniorinnen am Stricken und Häkeln die Wertschöpfung ihrer Altersarbeit legitimiert, ist eine angemessene Entlohnung nicht notwendig, ließe sich schussfolgern. Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Handarbeiterinnen und dem Jungunternehmer wird mit dem Verweis auf »Spaß« negiert.

Eine ähnliche Entpriorisierung von materieller Wertschätzung wendet der Strickwarenunternehmer jedoch auch bei sich selbst an: »Geld war nicht der

Grund, warum ich mich selbstständig gemacht habe. Sonst würde ich Handys verkaufen« (FAZ vom 20.12.2010, S. 16). Vielmehr wird durch den Verweis auf die Handarbeiten der Großmutter des Jungunternehmers ein affektiver Ursprung seines Geschäftsmodells herausgestellt. Zusätzlich wird die Motivation, unabhängig von Vorgesetzten und Geldgeber*innen zu sein, betont. In dieser zweiten Funktionalisierung des Topos von der ›Liebe zum Handwerk‹ werden Affektäußerungen Teil der Marketingstrategie. Sie verknüpft die Diskurskonvention von der Entscheidungsfreiheit mit einem post-materiellen Idealismus und ermöglicht, sich ungeachtet des wirtschaftlichen Standings als erfolgreiches unternehmerisches Subjekt zu positionieren. In dem Porträt wird mehrfach betont, dass der Strickunternehmer weder konkrete Umsatzzahlen noch Expansionspläne benennen möchte – er weicht also den Fragen nach dem quantifizierbaren ökonomischen Erfolg aus, indem er auf die Ebene von Werten und Gefühlen wechselt. Mit den Affektsemantiken kann der nichtmessbare Erfolg der Selbstverwirklichung und Eigenständigkeit bewiesen werden, unabhängig davon, ob marktwirtschaftlichen Erfolgsmaßstäben entsprochen wird. Die emotionale Sicherheit des unternehmerischen Subjekts kann – und muss – also die ökonomischen Unwägbarkeiten ausgleichen, damit die Narration als Erfolgsgeschichte gewahrt bleibt.

Man könnte annehmen, diese Verpflichtung zum emotionalen Bekenntnis und der Zwang zur positiven Selbstpräsentation gälten in besonderem Maße für den Fall des (selbst nicht handwerklich tätigen) Jungunternehmers. Jedoch sind Affektbezeugungen auch für Handwerker*innen-Subjekte eine Ressource, mit der sie als aussageberechtigte Sprecher*innen und als Gegenstand der Berichterstattung legitimiert werden: Die ›Liebe‹, ›Leidenschaft‹ oder ›Faszination seit der Kindheit‹ ersetzen gegebenenfalls die fehlende familiäre Prägung und fachliche Ausbildung. So wird im Porträt eines 31-jährigen Bogenbauers dessen Quereinstieg in den (durch die Handwerksnovelle zulassungsfrei gewordenen) Beruf mit seiner seit der Kindheit andauernden »Faszination« für Pfeil und Bogen plausibilisiert. Dank dieser ungebrochenen Affektbiografie werden seine fachfremden Ausbildungsberufe »[a]ls Orthopädiemechaniker und Forstingenieur« anerkannt und als hilfreiche Qualifizierungen bezeichnet (FAZ vom 03.02.2009, S. 49). Aber auch Handwerker*innen, die den Familienbetrieb übernommen haben, wird zugeschrieben, ihre ›Arbeit‹ zu ›lieben‹ bzw. ›Spaß‹ bei ihr zu empfinden.

In weiteren Sequenzen sind ebenfalls mit neoliberalen Diskursen verbundene Erscheinungen wie jene der Entgrenzung zu finden: Handwerkliche Tätigkeiten werden in den Bereich der sportlich-spielerischen Herausforderung gerückt oder sie werden als angenehm und Teil der freizeitlichen Lebenswelt markiert. Lediglich in einem der 13 analysierten Porträts wird erwähnt, dass ›Handwerk(en)‹ auch Elemente von Routine enthält: der »letzte« Schleifmeister, der allerdings über sein Rentenalter hinaus noch tätig ist, bezeichnet seine ›Arbeit‹ als »eintönig[!]<« (FAZ vom 22.11.2009, S. V10). Ambivalenter ist die Betonung eines Einklangs von

(Familien-)Leben und ›Arbeit‹, auf den in zwei der Porträts rekurriert wird. Dieses Element der Imagination eines frühindustriell-ruralen Idylls ließe sich auch als positive Wertung einer Entgrenzung von ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ deuten: »Auch das ist traditionelles Solingen: Wohnen und Arbeiten in räumlicher Nähe, mit Tieren beim und im Arbeitsraum« (FAZ vom 22.11.2009, S. V10). Ähnlich wie bei der unkritischen Schilderung der hohen Lebensarbeitszeit des Schleifmeisters im selben Porträt wird auch hier suggeriert, dass sogar eine »eintönige[]« ›Arbeit‹ angenehm ist, wenn man die Arbeitsräume entsprechend gestaltet. Was wie eine nostalgische Betrachtung anmutet, entspricht gleichsam Forderungen nach längerer Arbeitszeit und einem produktiven Arbeitsklima, in dem ›Arbeit‹ nicht als solche erkennbar wird.

Von der Sphäre der Freizeit ausgehend finden sich in den zum Ende der 2010er-Jahre vermehrt auftretenden Porträts über handwerkliches Selbermachen zahlreiche Elemente des Produktivitätsdiskurses: Die Wertigkeit des selbstgefertigten Objekts wird mit Verweis auf hohe Materialkosten und die aufgewendete Arbeitszeit belegt – auch wenn angegeben wird, damit weniger Geld als für ein bereits gefertigtes Objekt ausgegeben zu haben. Gleichzeitig wird, meist als Expert*innenmeinung, geäußert, handwerkliches Selbermachen fungiere als Ausgleich zu »einer technisierten Arbeitswelt«, in der »viele etwas mit den eigenen Händen schaffen [wollten]« (FAZ vom 09.04.2010, S. 41). Freizeitliches Selbermachen ist in diesem Sinne mehrfach produktiv, da es Arbeitskraft reproduziert und die Warenproduktion ersetzt, zugleich aber eine Konsumleistung ist.

4.2.3. ›Die Handwerker-Unternehmerin‹ und der ›alte, bodenständige Handwerker‹ als gegenderte Subjektpositionen?

Auch im Hinblick auf die Geschlechterrollen lassen die 2000er-Jahre Anzeichen für Veränderung erkennen. In drei der Porträts über erwerbsmäßiges ›altes Handwerk‹ treten ›Frauen‹ als wissende und handelnde Subjekte auf. Dabei stehen sie für die Traditionsbewahrung durch Hartnäckigkeit, Belastbarkeit und Resoluitheit, Attribute, die auch der Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ zugeschrieben werden. Porträtiert werden die weiblich kodierten Subjekte jedoch nicht vorrangig als Vertreterinnen des ›alten Handwerks‹, sondern als erfolgreiche Unternehmerinnen. Ausschlaggebend für den Erfolg ihres Betriebs ist dabei ihre Bereitschaft, innovativ und flexibel zu sein sowie ihre optimistische Grundhaltung, wie sich am Beispiel des Kürschnereibetriebs veranschaulichen lässt: Der Einstieg in das Porträt erfolgt über die anekdotische Schilderung eines Ehestreits über eine neue Pelzkappe, welche die Kürschnerin gegen den Widerstand ihres Mannes kreierte und äußerst erfolgreich vertrieb. Zugleich verließ die Frau damit ihre Position als Buchhalterin und arbeitete wieder als Handwerkerin, was ihr gemäß Hereditätsprinzip als Tochter des Betriebsgründers auch zusteht, wie im Artikel nahege-

legt wird. Im Fragment wird der Mann als prekäres ›männliches‹ Subjekt markiert, er ist nicht nur ein Modernisierungsverweigerer und ein schlechter Verlierer, sondern auch passiv-resigniert: Er »scheint den Sieg seiner Frau bis heute nicht ganz verkräftet zu haben. ›Jetzt lass das doch mal, antwortet er und zieht an seiner Zigarette« (FAZ vom 14.11.2009, S. 50).

Dass insbesondere die ›weibliche‹ Vertreterin der Nachfolgegeneration die dominanten marktwirtschaftlichen Prinzipien verinnerlicht hat, zeigt die Passage über die Jungkürschnerin, die Tochter der Eheleute: Sie »blickt jedenfalls zuversichtlich in die Zukunft. ›Ich habe keine Sorgen, weil ich alles selbst lenken kann«, sagt Fani Tsanikidis. Und wenn sie sähe, dass es für bestimmte Produkte keine Nachfrage gäbe, ›dann ändere ich eben wieder etwas« (FAZ vom 14.11.2009, S. 50). Die mit der Selbstständigkeit einhergehende Eigenverantwortung wird positiv gesehen und die flexible Anpassung von bereits eingeführten Innovationen als unproblematisch. Der ostentative Optimismus der jungen Kürschnerin wird kontrastiert mit den Einlassungen eines Branchenvertreters, der auf den hohen »Anpassungsdruck« in der Modebranche hinweist: Flexibilität wird von ihm nicht als Gestaltungsmöglichkeit, sondern als »Notwendigkeit« bezeichnet, die vor allem dem schnellen Zeitregime der Modebranche entsprechen müsse: »Reagierst du nicht schnell genug auf die Mode, dann bleibst du auf der Strecke« (FAZ vom 14.11.2009, S. 50). Wie die Unternehmensleiterin einer Messermanufactur verfügt jedoch auch die Kürschnerin über betriebswirtschaftliches Wissen und zudem über eine internationale Ausbildung.

Ist der Wissenserwerb nach tradierter Weise und innerhalb der Familie – zumindest für ›Frauen‹ – also weniger ausschlaggebend als ihre unternehmerische Kompetenz? Oder qualifiziert die traditionelle Erwerbsbiografie weiblich kodierte Handwerkerinnen nicht genügend und sie kompensieren mit dem unternehmerischen Wissen ihre per se defizitäre Subjektposition als ›weibliche‹ Handwerkerin? Das Porträt einer Glockengießerin lässt letztere Deutung plausibler erscheinen, da auch hier eine Kombination aus ›altem, bodenständigem Handwerker‹ und neoliberaler Unternehmerin konstitutiv ist. So steht bei der Glockengießerin, die den seit dem 17. Jahrhundert bestehenden Familienbetrieb fortführt, zwar das »von ihrem Großvater« erworbene Fachwissen im Vordergrund, jedoch wird ihr gleichfalls zugeschrieben, sich »mit Haut und Haaren diesem Beruf verschrieben [zu haben].« Neben der »größte[n] Leidenschaft« für den Glockenguss, die sie offenbar problemlos mit der Betreuung ihrer drei kleinen Kinder vereinbaren kann, stellt auch sie Flexibilität und »kaufmännisch[es]« Geschick unter Beweis: Ihre Bereitschaft, für die Glockenwartungen viel unterwegs zu sein, und besonders der Aufbau eines »regelrechte[n] Touristik- und Besucherprogramm[s] um die Gießerei« beweisen, dass sie sich jenseits der handwerklichen Profession erfolgreich auf dem Markt positionieren kann.

Welche Folgen solche unternehmerischen Strategien für weniger privilegierte Subjekte haben, konnte bereits an der Position der handarbeitenden Seniorinnen gezeigt werden, deren »Spaß« am Handarbeiten eine geringe Entlohnung begründet. Darüber hinaus wird ihnen aber auch eine geringe handwerkliche Kompetenz zugestanden, indem der porträtierte Jungunternehmer die Fähigkeiten und das notwendige Wissen seiner weiblich kodierten Mitarbeiterinnen relativiert: »Häkeln ist einfach, man braucht nur eine Nadel« (FAZ vom 20.12.2010, S. 16).

Sind »weibliche« Handwerkerinnen im analysierten Sample vorrangig als unternehmerisch handelnde Subjekte positioniert, werden für »männliche« Handwerker hauptsächlich zwei unterschiedliche Subjektpositionen angeboten. Neben jener des affektbeglaubigten »Künstler-Handwerkers«, der sowohl als Quereinsteiger als auch über Traditionen zu seiner »Leidenschaft« Zugang erhalten hat, ist die Position des »alten, bodenständigen Handwerkers« am deutlichsten ausbuchstabiert. Dabei sind weder die Trennlinien zwischen beiden Subjektpositionen immer deutlich zu ziehen, noch die Zuordnung zum sozialen Geschlecht: So »liebt« auch der »alte, bodenständige Handwerker« seine Arbeit. Gleichsam wird der unternehmerisch handelnden Glockengießerin zugeschrieben »erdverbunden« zu sein und ihr wird zugetraut, »eine Reval rauchend, zum Hammer, zum Schweißgerät, zum Lehm und zum Pferdemit zu greifen« (FAZ vom 15.03.2003, S. 13).

Dennoch lassen sich anhand der Position des »alten, bodenständigen Handwerkers« die Implikationen der für die 2000er-Jahre konstatierten Verschiebung hin zur Erfolgsbranche noch genauer analytisch fassen. Die Subjektposition des »alten, bodenständigen Handwerkers« reflektiert und problematisiert nämlich genau diese Verschiebung, die sich zunächst in einer steigenden Nachfrage materialisiert. Mit der steigenden Nachfrage ist die Etablierung eines neuen Kund*innentypus verbunden, der Typus der »wissenden Konsument*innen«, die, so die Problematisierung, über ein übertriebenes Spezialwissen zum »alten Handwerk« verfügen und seine Objekte als Luxusgüter »fetischisieren«. Paradigmatisch lässt sich die Konstitution der Subjektposition des »alten, bodenständigen Handwerkers« an einem Porträt über drei verschiedene Herenschuhmacher zeigen, mit der Einschränkung, dass Schuhe generell dem Fetisch-Bereich und insbesondere die Sparte der Maßschuhherstellung dem gehobenen Luxuskonsum zugeordnet werden. Es darf also angenommen werden, dass hier in höherem Maße Spezialwissen generierbar ist als in anderen Handwerken.

In dem Fragment tritt neben einem »Künstler-Handwerker« und einem »Handwerker-Unternehmer«, der Teilbereiche seiner Produktion maschinell durchführt, »der bodenständige Göbel« als »alter, bodenständiger Handwerker« auf (FAZ vom 18.03.2007, S. R5.) Alle drei Schuhmacher sind mit steigender Nachfrage konfrontiert und mit einem wachsenden internetvermittelten Spezialistentum unter den »männlichen« Kunden. Dagegen positioniert sich der »alte, bodenständige Handwerker«, indem er »so manchem Mythos der Maßschuhfetischisten«

»nonchalant im Vorübergehen« diskreditiert und dagegen einzig ›traditionelle‹ Fertigungsweisen und Materialien als ›richtige‹ bezeichnet: Die »abstrusen Lederbegierden« nach Pferde- oder Fischhäuten bezeichnet er als »Blödsinn« und verweist darauf, dass noch immer das »ganz und gar unspektakuläre« Rindsleder am besten für die Schuhanfertigung geeignet sei (FAS vom 18.03.2007, S. R5.). Das Wissen der »Maßschuhfetischisten« wird durch sein etabliertes, »bodenständiges« Fachwissen als absurd, weltfremd und damit ›falsch‹ markiert.

Feldforschung zu männlichen Handwerkern im urbanen Kreativ-Milieu unterstützt die Einschätzung, dass Handwerker*innen von ›erfahrenen‹ (»experienced«) Konsument*innen unter Druck gesetzt werden, ihr Wissen über Trends und neue Produkte stetig zu erweitern (Ocejo 2017, S. 195). Diese von Kund*innen implizit eingeforderte Innovationsbereitschaft und die damit einhergehende Plausibilisierung einer Öffnung des ›alten‹ Handwerksberufs für jüngere Quereinsteiger*innen, liefert eine weitere Erklärung für die Distanzierungsrhetorik des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹. Die soziale Abgrenzung des Schusters nach oben drückt der ›alte, bodenständige Handwerker‹ zusätzlich mit Spott über »Schickimickis« aus. Als Gegengewicht wird Bescheidenheit als Subjektressource genutzt: Sein vergleichsweise geringer Verdienst, die Referenz auf die kulturhistorisch geprägte Figur des ›armen Schusters‹ und auch die Verweigerung einer affektiven Überhöhung (»sieht seine Arbeit ganz entspannt«) sind hier zu nennen. Zugleich grenzt sich der ›alte, bodenständige Handwerker‹ auch nach unten gegen die teilweise maschinelle Herstellungsweise des ›Handwerker-Unternehmers‹ ab, die er als »bloße Gesellenarbeit« (FAZ vom 18.03.2007, S. R5) abwertet.

Im Vergleich zu den beiden anderen Subjektpositionen ist diejenige des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ am stärksten autorisiert, sie erhält den meisten Raum sowie die meisten direkten Zitate und ihr wird nicht widersprochen. Jedoch wird auch die ›Bodenständigkeit‹ als Projektion problematisiert und damit die durch die mediale Berichterstattung mitverursachte Ästhetisierung des erwerbsmäßigen ›alten Handwerks‹ als ›einfache‹ und zugleich schöpferische Tätigkeit: »Er [der ›bodenständige Göbel‹, FS] lacht über Besucher, die sein Werkzeug und seinen einfachen Schemel bestaunen, auf dem er sitzt und die Holzleisten in Form raspelt« (FAZ vom 18.03.2007, S. R5). In dieser Relativierung des aus der Distanz der Beobachterposition erwachsenden ›Staunen‹ der Kund*innen ist zudem eine Abgrenzung gegen den ›Künstler-Handwerker‹ und dessen zur Schau gestellte Virtuosität enthalten. Sie lässt sich als Reflexion der Diskurseffekte deuten: Die Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ darf entweder von seiner Diskursivierung nichts wissen, um authentisch und legitimiert zu sein, oder muss permanent versuchen sich ihr zu entziehen.

Auch die Orientierung an den Vorstellungen von ›jungen Designerinnen‹ wird als problematisch für die Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ konstruiert. Dabei wird die Widerständigkeit gegenüber einer als zu stark

markierten Ästhetisierung des ›alten Handwerk(en)s‹ genutzt, um damit die Authentizität und Integrität der Subjektposition zu gewährleisten. So wird im Porträt einer zum »Kult« (FAS vom 27.11.2005, S. 67) gewordenen Ostberliner Hausschuhmanufaktur die Zusammenarbeit mit jungen (westdeutschen) Designerinnen zwar als wirtschaftliches Erfolgskonzept beschrieben. Dennoch kann der Handwerksbetrieb nur ein authentischer »Kult« bleiben, indem sich die beiden ›alten, bodenständigen Handwerker‹ nicht von den Vorstellungen und Leistungen der Designerinnen leiten lassen, sondern sie vielmehr geringschätzen: Sie empfehlen ihren Kund*innen, zu extravagant designte Schleifen einfach abzuschneiden (vgl. FAS vom 27.11.2005, S. 67).

Aus gendertheoretischer Perspektive lässt sich festhalten, dass für den Zeitraum von 1990 bis 2010 insbesondere männlich kodierte Handwerker vom Niedergang oder vom mangelnden wirtschaftlichen Erfolg in ihrer Subjektposition bedroht sind. Neuerungen sind zwar nicht ausschließlich, aber vorrangig ›weiblich‹ besetzt; zudem ist keine einzige rückständige weiblich kodierte Subjektposition vorhanden. Dagegen gefährden Innovationen und die durch die Pluralisierung der Wissenszugänge und der spezialisierten Nachfrage entstehende Konkurrenz um das zuvor exklusive Fachwissen die Position des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹.

Dabei kommt es zu einer Ambivalenz in der Positionierung: Der ›alte, bodenständige Handwerker‹ muss ›Traditionalität‹ als Subjektressource verkörpern, um als Sprecher im Diskurs positioniert werden zu können – und um sich und seine Produkte auf dem Markt als ›alter Handwerker‹ verkaufen zu können und so überhaupt von der ›neuen‹ Nachfrage oder den Neuerungen des ›Alten‹ profitieren zu können. Folglich darf er sich den Innovationen und Neuerungen, den Wünschen von Kund*innen und Designer*innen nicht gänzlich verschließen. Zugleich unterminiert aber diese Abhängigkeit von externen Vorgaben seine Position als Subjekt, das unabhängig vom Zeitgeist in traditioneller Weise seiner ›Arbeit‹ nachgeht. Deshalb sind Instanzen der ›eigen-sinnigen‹ (vgl. Lüdtkke 1993) Widerständigkeit wie Spott und Sabotage als weiche Varianten der Rückständigkeit zulässig und sogar notwendig. Eine zu starke Rückständigkeit, also die pauschale Verweigerungshaltung gegenüber Innovationen, führt, wie im Beispiel des Kürschners, zur Prekarisierung der Subjektposition des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ und seiner Männlichkeit. Welches Verhalten ›richtig‹ ist, wird im Diskurs über die Parameter des ökonomischen Erfolgs gemessen.

Für ›weibliche‹ Handwerkerinnen ist es dagegen weniger problematisch, unternehmerisches Wissen als Handlungsmaxime anzuwenden und Innovationen durchzusetzen. ›Traditionalität‹ ist für sie eine mögliche, aber keine notwendige Ressource, um am Handwerk(en)sdiskurs und -markt beteiligt zu werden. Vielmehr wird ›Frauen‹ die Subjektposition der ›alten, bodenständigen Handwerkerin‹ ohnehin erst allmählich und nur unter Vorbehalten zugeschrieben,

ihnen wird ›zugetraut‹ die körperlichen Anforderungen des Berufs auszuhalten. Auch dass sie die notwendige fachliche Expertise besitzen, muss erst über den Verweis auf Auszeichnungen oder die Beschreibung von Arbeitsproben bewiesen werden. Da jedoch die dominante ›weibliche‹ Geschlechtsidentität nicht von der Berufsidentität abhängt, ist mit einer flexibleren Ausrichtung am Ideal des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ und der Priorisierung unternehmerischer Ziele weder eine Gefährdung der Position als ›Frau‹ noch als ›Handwerkerin‹ verbunden. Dagegen muss der ›alte, bodenständige Handwerker‹ seine ›Traditionalität‹ auch über ein gewisses Desinteresse an Moden und Neuerungen unter Beweis stellen. Dies betrifft auch seine Reaktion auf die wachsende externe Wahrnehmung seiner selbst als ›Kult-Figur, die durch Kund*innen, Auftraggeber*innen und letztlich auch die Medien geprägt ist. Um weiter als ›alter, bodenständiger Handwerker‹ wahrgenommen werden zu können, muss das Subjekt in der Lage sein, diese Position so authentisch zu performen, dass er weiterhin als davon nicht beeinflusster Markt- und Diskursteilnehmer bestehen bleiben kann.

4.3. ›Altes Handwerk(en)‹ als »Mode für jedermann«? 2010-2020

Das in den 2000er-Jahren vorgefundene narrative Schema einer ›Renaissance‹ des ›alten Handwerks‹ und seiner Techniken wird in den 2010er-Jahren fortgesetzt. So intensiv, dass eine Überdrüssigkeit erkennbar wird, mit der sich ab Mitte der 2010er-Jahre ein Rückgang in der medialen Berichterstattung erklären lässt. Zugleich wird wieder stärker über Arbeits- und Ausbildungsbedingungen berichtet und Ausbildungsmarketing betrieben: Mitte der 2010er-Jahre stellt eine achteilige Serie in der Rubrik »Beruf und Chance« unter anderem ›alte‹ Handwerksberufe vor, die sich auch für Abiturient*innen eignen, »die mit ihrer eigenen Hände Kraft etwas schaffen wollen und die Vorstellung scheuen, einen Acht-Stunden-Tag vor allem an einem Schreibtisch zu verbringen« (FAZ vom 05./06.07.2014, S. C1). Handwerkliche Berufe werden also weiterhin als ›gute Arbeit‹ präsentiert.

Nur drei Jahre später wird in einem Interview mit einem Händler von historischen Baustoffen konstatiert: »Ja, alles, was nach Lederschürze und altem Handwerk riecht, ist ja derzeit absolut angesagt«; die Hinwendung zu »abgelebten Objekten« sei inzwischen eine »Mode für jedermann«¹¹ geworden (FAS

11 Der Verlust der ›Nische‹ des Luxuskonsums mag in diesem Falle lediglich bedeuten, dass breitere Teile der Mittelschicht sich für handwerkliche Produkte und Techniken interessieren und auch Baumärkte inzwischen ›rustikale‹ Bretter mit Rinde führen. Indem ›altes Handwerk(en)‹ als ästhetische Norm etabliert ist, wird es weniger stark als Distinktionsmerkmal angesehen.

vom 05.02.2017, S. 57). Diese Einschätzung lässt sich an drei Tendenzen festmachen: Erstens hat sich die Ökonomisierung des handwerklichen Selbermachens insbesondere zu Beginn der Dekade weiter deutlich verstärkt. Zweitens sind die Institutionalisierung von ›Handwerk(en)‹ als Kulturerbe und eine entsprechende Brauchtumpflege vollkommen etabliert. Drittens werden handwerklichen Berufen und Tätigkeiten vermehrt Wirkungen außerhalb der ökonomischen Sphäre zugeschrieben: ›Handwerk(en)‹ soll therapeutische und pädagogische Effekte haben, ist Teil eines ›Lifestyles‹ oder bewirke die ›Verbesserung der Welt‹. Hinzu kommen Elemente von ›Fairness‹ und Nachhaltigkeit, die im Zuge der Debatte um den Klimawandel häufiger genannt werden, wobei das ›alte Handwerk(en)‹ in Berichten über direkten Handel mit Handwerkskooperativen oder nur nach Bedarf produzierenden Schneider*innen als Kritik und Korrektiv der Industrie positioniert wird (vgl. FAS vom 31.05.2020, S. 15). Die Reflexion dieses Umstandes im medialen Diskurs führt dazu, dass ›altes Handwerk(en)‹ weniger zum außergewöhnlichen Gegenstand der Berichterstattung, sondern vielmehr selbst zum Merkmal gesellschaftlicher Verschiebungen wird.

Das Narrativ des ›aussterbenden Handwerks‹ wird als Bedrohungsszenario wieder stärker präsent. Hinzu kommt das Erzählmuster der Aventure, mittels dessen die Erwerbsbiografien von Handwerker*innen erzählt werden. Zu den Positionen des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ und des ›Künstler-Handwerkers‹ treten jene der ›DIY-Künstler-Handwerker*in‹ und des ›Handwerksforschers‹ hinzu. Insgesamt lässt sich für die in den 2010er-Jahren vertretenen Subjektpositionen sagen, dass sie zunehmend hybrid sind. Die Subjektanforderungen haben sich vervielfältigt. In den Porträts über erwerbsmäßiges ›altes Handwerk‹ werden unternehmerische Strategien der Handwerker*innen favorisiert, die nach wie vor auf einer Diversifizierung des Angebots basieren. Hinzu kommen eine stärkere internationale Ausrichtung des Handels und die Beteiligung an der eigenen Musealisierung bzw. Vermarktung als kulturelles Erbe über Kurse, Vorführungen und Vereinstätigkeiten.

Ein weiteres zentrales Thema ist die Pluralisierung des Wissenserwerbs und der Handel mit handwerklichem Wissen. Die Regierungskoalition aus CDU/CSU und SPD diskutiert die Wiedereinführung der Meisterpflicht (vgl. FAZ vom 24.07.2018, S. 15). Am 20. Februar 2020 wird die Meisterpflicht für zwölf der 53 Berufe, die 2004 von der Meisterpflicht befreit worden waren, wieder eingeführt (vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 2020). Darunter sind mit Böttcher*in, Orgel- und Harmoniumbauer*in, Drechsler*in und Holzspielzeugmacher*in auch drei ›alte‹ Handwerksberufe. Zuvor wird erstmals in drei der insgesamt 13 analy-

sierten Porträts¹² dieser Dekade explizit Kritik an der Handwerksreform von 2004 und ihren Auswirkungen geübt.

Im Hinblick auf die Geschlechterrollen zeigt sich, dass ›Frauen‹ von der Pluralisierung des Wissenserwerbs profitieren, zugleich aber möglicherweise stärker von dem daraus entstehenden Konkurrenzdruck betroffen sind. Neben der Handwerksordnung stellen auch die Pluralisierung von Wissenszugängen durch internetvermittelte Lehrgänge und technologische Forschungen den exklusiven Wissenserwerb des ›traditionellen‹ Handwerks in Frage. ›Traditionalität‹ spielt in den 2010er-Jahren hauptsächlich eine Rolle als kommerzialisierte Ressource, die den Marktwert der Objekte erhöht und über die Vermarktungsmöglichkeiten im Handwerkstourismus eine zusätzliche Einkommensmöglichkeit generiert.

Am Ende des Untersuchungszeitraums fungiert das Ereignis der Covid-19-Pandemie wie eine Zäsur, sodass einige Tendenzen verschoben und andere verstärkt werden. So ist die Sphäre des Häuslichen in einem existenzielleren Ausmaß ein Rückzugsort für Privilegierte, wobei das angeordnete Verbleiben im ›Home-Office‹ vielfach als Einschränkung wahrgenommen wird. Dennoch ist festzustellen, dass insbesondere während der Pandemie die Themen häusliches Selbermachen, Einrichtung und Wohnen einen besonderen Stellenwert in der Berichterstattung einnehmen und dabei hochwertige, handwerklich hergestellte Produkte empfohlen werden. So wird etwa ein handgefertigter Teppich als »Alleskönner« bezeichnet: »Er bringt Wärme und Gemütlichkeit ins Zuhause, er schmückt Boden und Wände, spielt mit Farben und Mustern, dämpft Schall, schafft Räume und erzählt Geschichten. Wir können auf ihm sitzen, liegen, spielen, toben, schlafen, Fernsehen schauen oder essen« (FAZ vom 13.12.2020, S. 63). Zudem werden etablierte Argumentationen wie Langlebigkeit und ›Fairness‹ bei der Bezahlung von Handwerker*innen aus dem globalen Süden wiederholt.

Neu ist hingegen, dass ›Handwerk(en)‹ durch die Pandemie als Teil einer Notversorgung konzipiert wird und damit eine Deutungsebene erhält, die im gesamten Zeitraum seit 1990 lediglich in den Porträts über den doppelten ›Überlebenskampf‹ der ›alten Handwerker‹ im Sozialismus anklingt. Das Ende März 2020 in der FAS abgedruckte Schnittmuster für einen selbst herzustellenden Mund-Nasenschutz ist zwar von einer »Designerin« entworfen und diene der »Solidarität«, jedoch wird in diesem Zusammenhang weder auf ›Freude‹ noch ›Entspannung‹ abgehoben, sondern vielmehr die Notwendigkeit der Selbstversorgung als Hauptmotivation herausgestellt (FAS vom 29.03.2020, S. 15). Zugleich bietet die Orientierung an Effekten jenseits des Ökonomischen auch für die Diskursivierung während der Pandemie einen wichtigen Bezugspunkt: In derselben Ausgabe der FAS wird

12 Analysiert wurden 13 Porträts, die auf den Wirtschaftsseiten, in der Rubrik »Beruf und Chance« oder unter »Motor und Technik« erschienen sind, fünf davon in der FAS.

das häusliche ›Handwerk(en)‹ als Mittel »gegen den Corona-Blues« angesehen (FAS vom 29.03.2020, S. 45).

4.3.1. Handwerkliches Selbermachen als »Trend«: ›DIY-Künstler-Handwerker*innen‹

2012 greift unter der Überschrift »Deutschland strickt wieder« eine zweiseitige Reportage im Wirtschaftsteil der FAS das Thema Handarbeiten als »Trend«-Phänomen auf. Doch nicht nur das ›weibliche‹ Handarbeiten, das auch in Form von sogenannten DIY-Sets verkauft wird (vgl. FAZ vom 12.12.2013, S. 16), auch das Schmieden von Nägeln (vgl. FAZ vom 28.02.2018, S. 62) oder das Aufarbeiten von alten Möbelstücken (vgl. FAZ vom 05.02.2017, S. 57) werden in den 2010er-Jahren als populäre Freizeitbeschäftigungen beschrieben. Was gegen Ende der Dekade eher die Norm ist, wird zu Beginn noch als ungewöhnlicher »Trend« klassifiziert (FAS vom 28.12.2012, S. 40). Dafür wird das freizeitliche Selbermachen abgegrenzt von früheren Formen des Heimwerkens oder Handarbeitens, mit dem Verweis auf folgende Merkmale: Die Internationalisierung des Phänomens als »US-Import« und durch den internetbasierten Handel und Austausch, das Herausbilden einer urbanen »Szene«, in der gemeinschaftliches Handarbeiten in »Strickbars« als Lifestyle betrieben werde, aber auch Kurse und Lehrgänge, die großen Andrang fänden (FAS vom 28.12.2012, S. 40). Insgesamt wird das ›neue‹ handwerkliche Selbermachen als Lifestyle-Phänomen beschrieben: »Handarbeit [ist] längst ein gesellschaftliches Event geworden. Man trifft sich, man strickt und redet, näht und trinkt – und inspiriert sich gegenseitig« (FAS vom 28.12.2012, S. 40). Fotos zeigen bekannte ›Frauen‹ beim Handarbeiten, etwa die Moderatorin und Autorin Sarah Kuttner und die Skisportlerin Magdalena Neuner. Sie fungieren als Beleg dafür, dass Handarbeiten eine »junge« und »zeitgemäße« Freizeitbeschäftigung ist – und eine potenzielle Erwerbsquelle.

Zentral für die Platzierung von Berichten über Handarbeiten im Wirtschaftsteil sind die Möglichkeiten einer neuen »Selbstständigkeit«, die hier auf Unternehmensgründung im Internet- und Einzelhandel fokussiert ist, aber auch neue Erwerbsformen wie Bloggen und den Handel auf Handarbeitsplattformen wie Etsy und Dawanda einschließt. Bemerkenswert ist, dass, im Gegensatz zur sonst üblichen Diskursivierung, das ›Alte‹ nicht positiv bewertet wird, sondern Handarbeiten als ›neues‹ und erfolgreiches Lebens- und Arbeitsmodell in der binären Opposition zum »Muff« (FAS vom 28.12.2012, S. 40) früherer Formen des Selbermachens erst konstruiert wird.

Freizeitliches Handarbeiten wird explizit als Möglichkeit zum Einkommenserwerb konzipiert und nahegelegt: »raus aus dem Wohnzimmer und hinein in die Strick-Cafés und Nähläden. Rein ins Geschäft mit dem Verkauf der eigenen Produkte, die endlich jemand sieht, weil das Internet die Schaufenster dafür schafft«

(FAS vom 28.12.2012, S. 41). Dagegen wird die im Bereich der Reproduktionsarbeit verortete unentgeltliche und unsichtbare Selbstanfertigung von Kleidungsstücken vergangener Zeiten als ungewollte und überflüssige Zumutung abgewertet, wie das Handarbeiten für »das Baby der Schwester, das sich nicht wehren konnte. Oder für die Enkelin, wenn die überhaupt noch etwas Selbstgemachtes zu tragen bereit war« (FAS vom 28.12.2012, S. 40).¹³ Die Anerkennung im ›neuen‹ Handarbeiten hat demnach vor allem eine monetäre Dimension: »Es könnte sich lohnen« (FAS vom 28.12.2012, S. 41).

Als eine treibende Kraft für die Ausbreitung von Handarbeiten und DIY werden Unternehmen wie Myboshi (FAZ vom 12.12.2013, S. 16) und Etsy als Profiteure genannt. So wird der Unternehmensgründer von Etsy, Chad Dickenson, zitiert, dessen Ziel es sei, »immer mehr Menschen zur Selbstständigkeit zu verhelfen« und damit »die Funktionsweise der Weltwirtschaft fundamental zu verändern.« Zum Besseren [...] natürlich« (FAS vom 28.12.2012, S. 41). Da diese Forderung nach Selbstständigkeit als ›Verbesserung‹ sowohl neoliberale Diskurse der Selbstverantwortung aufgreift als auch dem Autonomie-Ideal des ›Künstler-Handwerkers‹ entspricht, spiegelt sie die gesamte Diskussion um Kreativität als Dispositiv und die Kreativsubjekte der 2010er-Jahre wider.¹⁴

Obwohl im Laufe der Dekade die mediale Aufmerksamkeit für das Thema Handarbeiten abnimmt, ist mit der Konstruktion des Handarbeitens als etwas ›Neues‹, insbesondere unter Verweis auf die Möglichkeiten des onlinebasierten Plattformhandels, eine entsprechende Dominanz in den Subjektpositionen zu beobachten. Auch über das Feld des (teilerwerbsmäßigen) handwerklichen Selbermachens hinaus ist in den 2010er-Jahren die Position des ›Künstler-Handwerkers‹ am häufigsten vertreten. Aspekte wie ›Leidenschaft‹, den Drang zur ›Selbstverwirklichung‹ und der Autonomie-Topos sind in den meisten Porträts konstitutiv für die Subjektposition der Protagonist*innen.

Jedoch lässt sich die Position der ›DIY-Künstler-Handwerker*innen‹ von jener der in einem ›alten‹ Handwerksberuf tätigen unterscheiden: Der Quereinstieg als neue Norm und eine schicksalhafte Hinwendung zum Beruf ersetzen zunehmend die auf ›Traditionalität‹ basierenden Formen des Wissenserwerbs und das Hereditätsprinzip bei der Berufsfindung, das im erwerbsmäßigen ›alten Handwerk‹ nach wie vor dominiert. Auf der semantischen Ebene ist dabei jedoch eine strukturelle Ähnlichkeit auszumachen. Die Schilderung einer langjährigen Familiengeschichte,

13 Die Abwertung des ›alten‹ Handarbeitens widerspricht der feministischen Agenda einiger DIY-Aktivist*innen, die mit der Sichtbarmachung vormalig unsichtbarer ›weiblicher‹ Produktivität auch eine Aufwertung der Leistung vorheriger Generationen verbinden, vgl. Eismann und Zobl 2011, S. 194.

14 Vgl. dazu u.a. Reckwitz 2014; Menke und Rebentisch 2012; McRobbie 2016 sowie Kannler et al. 2019.

die zum Erlernen des Metiers ›verpflichtet‹, stellt zugleich eine affektive Bindung des Subjekts an den handwerklichen Beruf her. In Bezug auf die ›DIY-Künstler-Handwerker*innen‹ wird diese Funktion ersetzt durch die Schilderung einer unverhofften Fügung, die das Subjekt zum Erkennen seiner ›wahren Bestimmung‹ bringt. Diese an die klassische Aventure angelehnte Narration wird zumeist mit expliziten Affektäußerungen beglaubigt sowie durch ökonomischen Erfolg. So ist die Eröffnung eines Strick-Cafés für die Protagonistin die Verwirklichung eines »Lebenstraums«, den sie jedoch erst durch ein ungeplantes Ereignis »entdeckte« und der ihr zu einem erfolgreichen Geschäftsmodell verhalf. Diese Herstellung einer Schicksalshaftigkeit, die nicht länger auf der Familientradition, sondern auf der affektbeglaubigten Individualbiografie basiert, wird in den 2010er-Jahren zum Standarderzählmuster, mit dem ›DIY-Künstler-Handwerker*innen‹ ihren Werdegang beschreiben und sich damit im Diskurs und am Markt als qualifizierte Subjekte positionieren können.

Dabei fungieren die Erzählungen des Werdegangs in den Medienporträts genau wie jene auf der eigenen Internetseite als Selbstmarketing: Die mit der erreichten Selbstständigkeit als Endpunkt positiv endenden Geschichten müssen die Hinwendung der Subjekte zum ›Handwerk(en)‹ plausibilisieren. Zudem wird das ›Erzählen‹ solcher »Geschichten der Menschen hinter den Produkten« (FAZ vom 28.12.2012, S. 41) durch Blogger*innen und die später so benannten Influencer*innen zu einem eigenständigen Berufsfeld. Was dagegen bei der Subjektposition der ›DIY-Künstler-Handwerker*innen‹ fehlt, ist der Aspekt der Genialität oder Virtuosität, ihre individuelle Kompetenz spielt in der Regel keine Rolle bzw. ist explizierbar und erlernbar – und damit wiederholbar. Anders als bei vielen ›traditionellen‹ ›Künstler-Handwerker*innen‹ fehlt in der Darstellung der Selbstständigkeit die Schilderung der Arbeitsbedingungen, auch unternehmerische Strategien werden nicht beschrieben. Die Subjektposition des ›DIY-Unternehmers‹ ist lediglich auf der Ebene global agierender Konzerne wie Etsy vorhanden, die Kleinunternehmer*innen werden dagegen als ›Künstler-Handwerker*innen‹ präsentiert, die unter Ausblendung materieller Beweggründe vorrangig aus ›Leidenschaft‹ erwerbstätig sind.

Parallel dazu ist in den 2010er-Jahren die Position des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ präsent, der sich sowohl von »folkloristischer Geschichtsklitterung« als auch von »Künstlern« abgrenzt und sich damit der Konstruktion von ›Traditionalität‹ ebenso verweigert, wie einer zu stark ausgerichteten ›Selbstverwirklichung‹ als Motivlage für handwerkliche Tätigkeiten (FAZ vom 12./13.07.2014, S. C2). Anders als in den 2000er-Jahren werden hier nicht Diversifizierung und Innovationen problematisiert, sondern der steigende Bedarf an Kommunikation und betriebswirtschaftlicher Planung. Die erforderliche Bürotätigkeit eines Schmieds wird kritisiert als partielle Aufgabe der Autonomie, die für die Positionierung als ›alter, bodenständiger Handwerker‹ essenziell ist. Dagegen steht die Anforderung,

»ganz Dienstleister« sein und dem »aktuellen Zertifizierungswahnsinn aus Brüssel« Folge leisten zu müssen, um wirtschaftlich bestehen zu können (FAZ vom 12./13.07.2014, S. C2). Dass eine solche Problematisierung von Selbstständigkeit als Verwaltungsakt und potenzielle Überbelastung in den Selbstvermarktungen der ›DIY-Künstler-Handwerker*innen‹ fehlt, lässt den Schluss zu, dass diese Subjektposition weniger gefestigt ist und Äußerungen von Kritik in dieser auf Positivität ausgerichteten Subjektnarration (noch) nicht sagbar sind.

4.3.2. Effekte jenseits des Ökonomischen?

›Handwerk(en)‹ wird in den 2010er-Jahren zunehmend als eine Technik dargestellt, die Mittel zu einem anderen Zweck ist als jenem der Herstellung von (besonderen, ausgefallenen oder seltenen) Objekten: Nicht nur der an Bedeutung gewinnende Bereich des handwerklichen Selbermachens, sondern auch das erwerbsmäßige ›alte Handwerk‹ werden als Kompensierungsstrategie, also als Technik zur Herstellung eines alternativen »Lebensgefühls« oder als »Erlebnis« diskursiviert (FAS vom 24.04.2011, S. V9; FAZ vom 21.12.2013, S. 16). Zunächst sind dabei die Effekte auf die handwerkenden Subjekte selbst ausschlaggebend. Den handwerklichen Betätigungen wird eine »therapeutische[] Wirkung« attestiert, »die alles andere in den Hintergrund treten lässt« (FAZ vom 09./10.08.2014, S. C2), sie gelten als »entspannend« (FAZ vom 02./03.08.2014, S. C2) oder ›entschleunigend‹. Diese häufig als Subjektäußerung präsentierte Feststellung wird zunehmend auch als gesellschaftsdiagnostische Analyse verwendet, um die steigende Hinwendung zum ›alten Handwerk‹ oder zu Handarbeitstechniken zu erklären. Dies geschieht entweder in Form von Expert*innenmeinungen oder als analytische Leistung, welche die mediale Berichterstattung unternimmt, um das Beschriebene zu erklären.

Wie bereits in den 2000er-Jahren wird dabei ein Kausalzusammenhang zur veränderten Arbeitswelt der digitalisierten Dienstleistungs- und Wissensberufe hergestellt, deren Mangel an Substanz und Abschließbarkeit die handwerkliche Betätigung zu kompensieren vermöge. So zitiert die FAS einen »Wissenschaftler und Trendforscher« mit den Worten:

»Seitdem sich die Mehrzahl der Menschen nicht mehr mit der Produktion von Waren, sondern mit der Herstellung von Wissen, Ideen und Dienstleistungen beschäftigt, ist ein Vakuum entstanden.« Das wiederum nähre die Sehnsucht nach dem Echten, dem Handgemachten, nach sinnlichen Erfahrungen und sinnvollen Erlebnissen [...]. (FAS vom 28.12.2012, S. 41)

Auch ein Hersteller von Häkelsets, Myboshi, verkauft diese über eine Umdeutung als spielerisches und »fernöstliches Erlebnis« (FAZ vom 21.12.2013, S. 16). Wenn gleich hier trotz der Bezugnahme auf Japan keine Entschleunigungssemantiken

bemüht werden, wird dabei handarbeitliches Selbermachen als Mittel zu etwas Anderem inszeniert und erfolgreich verkauft.

Gleiches gilt für Berichte über die pädagogische Nutzung von Handwerken im Kontext eines außerschulischen Freizeitangebots. Auch hier wird, wie schon in den 2000er-Jahren, ein nostalgisierter Einklang von ›Leben‹ und ›Arbeit‹ erzeugt. Die Situation der handwerkenden Kinder beim gemeinschaftlichen Restaurieren eines Bootes wird als »Korrektiv zum zunehmend abstrakt und artifiziell erfahrenen Schülerdasein und Arbeitsleben« konstruiert (FAS vom 24.04.2011, S. V9). Die Mischung aus – in der Schule nur mangelhaft vermittelter – mühseliger ›Arbeit‹ und Disziplinierung (›Pünktlich um drei geht es [...] los [...]. Viertel vor sechs wird gemeinsam aufgeräumt. Schreien, schubsen, springen sind in der Kutterbaustelle mit herumliegenden Werkzeugen und offenen Leinöldosen tabu«) und Kompetenzerwerb (Teamfähigkeit, Selbstmotivation, Erfahrung von Selbstwirksamkeit, »Zuverlässigkeit« und »Beharrlichkeit«) passt die Imagination einer ›besseren‹ Vergangenheit mühelos ein in das neoliberale Anforderungsgefüge des selbstständigen und selbstmotivierten Subjekts (FAS vom 24.04.2011, S. V9).

Eine Ökonomisierung der scheinbar marktfernen Nebeneffekte des ›Handwerk(en)s‹ lässt sich auch anhand der Rolle des Handwerkstourismus verdeutlichen, der in den 2010er-Jahren zu einer etablierten Ressource für die Handwerker*innen und zum Teil für ganze Regionen geworden ist. Wurde in den 2000er-Jahren noch länglich auf Handwerksmuseen und den Umstand der Musealisierung selbst hingewiesen, ist dies in den 2010er-Jahren eine Selbstverständlichkeit. Tatsächlich werden in fünf der 13 analysierten Porträts Institutionen wie Museen oder Vereine erwähnt, in denen die Handwerker*innen selbst beteiligt sind und die das kulturelle Erbe des jeweiligen Handwerks pflegen. Der Handwerkstourismus, den die Handwerker*innen mit der Produktion von Souvenirs, Veranstaltungen und Vorführungen bedienen, ist damit zu einer festen Größe im Angebot und Einkommen der Handwerker*innen geworden. Auch bei solchen Inszenierungen wird auf positive Nebeneffekte abgehoben, wie in diesem Beispiel über Köhler im Erzgebirge:

Am Wochenende und an Feiertagen lockt die Köhlerei als Ausflugsziel: mit Besichtigung der Köhlerei, Kinderspielplatz und Erlebnisgrill. Geplant ist auch eine Bühne für Hoffeste. »Ich will, dass die Menschen hier entschleunigen und miteinander ins Gespräch kommen«, sagt Austinat [ein Köhler, FS]. (FAZ vom 24.06.2016, S. 21).

Die Stiftung von Gemeinschaftlichkeit und ›Entschleunigung‹ ist also auch hier das Nebenprodukt, das über das ›Erlebnis Handwerk(en)‹ hergestellt werden soll.

Das Bedrohungsszenario des ›aussterbenden Handwerks‹ ist in diesem Zusammenhang wieder stärker präsent und wird weiterhin auf »billiger« produzierende ausländische (FAZ vom 24.06.2016, S. 21), aber auch auf inländische Konkurrenz

und Probleme bei der Nachwuchsregelung zurückgeführt. Zu den Überlebensstrategien der Diversifizierung der Produktpalette und der stärkeren Internationalisierung der Nachfrage gehört nun auch die Etablierung und Institutionalisierung von ›Handwerk(en)‹ als kulturelles Erbe. Jedoch könnten die einzelnen Betriebe vom Tourismus allein nicht ökonomisch bestehen. Umgekehrt werden ganze Städte wegen des Handwerkstourismus als abhängig vom ›Überleben‹ des ›alten Handwerks‹ gezeigt, wie etwa im Porträt über einen Geigenbauer in Mittenwald: »350 Jahre Geigenbau ist in Mittenwald fast an jeder Ecke zu spüren und zu sehen. Über die touristische Attraktion hinaus muss im Kampf gegen einen Bedeutungsverfall aber deutlich mehr passieren« (FAZ vom 10.09.2018, S. 18.). Insofern wird die institutionalisierte Brauchtumpflege zwar als legitim konstruiert, weil sie Wissen erhält und Wirtschaftsleistung über die Handwerksbranche hinaus bedeutet, gleichzeitig verhilft sie den einzelnen Betrieben nicht dazu, dauerhaft als aktiv produzierende Unternehmen zu bestehen. Vielmehr zeigt sich, dass die bedeutendste Ressource in den 2010er-Jahren das handwerkliche Wissen selbst ist.

4.3.3. Wissenskonkurrenzen und der Handel mit handwerklichem Wissen

Wurde in den 2000er-Jahren noch das Spezialwissen der Kund*innen als Problem für die Autonomie des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹ herausgestellt, erfolgt gut zehn Jahre nach der Reform der Handwerksordnung erstmals explizite Kritik an der Pluralisierung des Wissenserwerbs. Im Bereich des DIY sind die neuen Möglichkeiten der Selbstständigkeit als Erfolgsgeschichten eindeutig positiv konnotiert, dagegen wird die Öffnung des ›alten Handwerks‹ für Quereinsteiger*innen zunehmend problematisiert. In mehreren Porträts wird der freie Zugang zu vormals durch die Meisterpflicht geschützten Gewerken als Qualitätsverlust und Kompetenzverfall kritisiert. Insbesondere beim Wissenserwerb wird deutlich, dass in Porträts über erwerbsmäßiges ›altes Handwerk‹ die Lehrlings- und Gesellenausbildung favorisiert wird, in der die Vermittlung von Erfahrungswissen durch die Meister*innen erfolgt. Diese Tendenz kulminiert in der Wiedereinführung der Meisterpflicht für zwölf Gewerke im Februar 2020. Die durch Institutionen geschützte Form des Wissenserwerbs wird jedoch vereinzelt infrage gestellt. Insofern lässt sich das Ergebnis der ab den 2000er-Jahren zu beobachtenden Pluralisierung des Erwerbs und der Weitergabe von handwerklichem Wissen auch vor dem Hintergrund der Debatte um kollaboratives Wissen und die Commons lesen.

Im Bereich des DIY zeigt sich, dass der Handel mit handwerklichem Wissen marktrelevant für die in diesem Bereich agierenden Unternehmen, Einzelhändler*innen und neue Selbstständige ist: Je mehr Menschen DIY-Praktiken beherrschen, desto mehr Produkte werden konsumiert. Die Wissensvermittlung in Form von Kursen, Treffs, Beratungen und vor allem (teilweise zahlungspflichtigen) Online-Tutorials wird damit selbst ein Produkt. Wissensvermarktung wird eindeu-

tig als Unternehmensstrategie von Handarbeitsplattformen wie Etsy und dem Anbieter von Häkelsets, Myboshi, identifiziert. Dabei wird der Handel mit handwerklichem Wissen zugleich kritisch gesehen, etwa wenn Etsy zugeschrieben wird, den »Trend« des Handarbeitens durch das eigene Kursangebot »permanent weiter [zu] befeuer[n]«, um so den Umsatz zu steigern (FAS vom 28.12.2012, S. 41). Dennoch sind die Niedrigschwelligkeit und die Möglichkeitsvielfalt der Zugänge zum Wissenserwerb überwiegend positiv konnotiert, wie im Beispiel der Betreiberin eines Kreuzberger Näh-Cafés:

Wer das Nähen lernen will, kann dort Kurse belegen oder sich von ihr stundenweise beraten lassen, wenn er mit seinem Kleidungsstück nicht mehr weiter kommt. Oder er kann einfach hingehen und sich einen Platz zum Nähen mieten, wenn er zu Hause keine Nähmaschine hat. Nichts ist unmöglich. (FAS vom 28.12.2012, S. 40f.)

Der zweiseitige Wirtschaftsartikel »Deutschland strickt wieder« enthält dementsprechend nicht nur einen Infokasten mit »Tipps und Links«, wie man »Handarbeit verkaufen« und »Handeln in Deutschland« kann, sondern auch eine bebilderte Strickanleitung (vgl. FAZ vom 28.12.2012, S. 40f.) Der berufliche Quereinstieg wird im DIY-Bereich als neue Norm gefeiert: »Eigentlich haben sie alle in ihrem Leben mal etwas ganz anderes gemacht oder gewollt. Jetzt stecken sie plötzlich mittendrin in der Welt der Handarbeit« (FAS vom 28.12.2012, S. 41).

Aus Perspektive der etablierten Handwerksberufe, die im Zuge der Reform 2004 zugangsfrei wurden, wird hingegen Selbstständigkeit ohne absolvierte Ausbildung bzw. Meisterprüfung als problematisch dargestellt. Kritik an der Handwerksreform wird insbesondere in der Serie der Rubrik »Beruf und Chance« geübt. Für die porträtierten Handwerkerinnen, eine Goldschmiedin und eine Damenschneiderin, bedeute die Reform eine wachsende Konkurrenz durch »[s]chwarze[] Schafe[]«, die Preise unterbieten (FAZ vom 09./10.08.2014, S. C2). Zugleich wird ein genereller reformverursachter Wissensverlust bemängelt, von dem das »ordentliche[] Handwerk« in seinem Bestand bedroht sei (FAZ vom 30./31.08.2014, S. C2). Auffallend ist, dass auch porträtierte »männliche« Handwerker im analysierten Sample von der Reform betroffene Gewerke ausüben, sie jedoch keine Kritik an ihren Auswirkungen üben. Dies könnte eine stärkere Gefährdung von »Frauen« in freien Handwerksberufen nahelegen. Studien belegen zwar, dass »Frauen« insgesamt stärker von prekärer Soloselbstständigkeit betroffen sind, jedoch gilt dies nicht im Bereich des »männlich« dominierten »Handwerks«, wo vor allem »Männer« unter prekären Bedingungen selbstständig sind (vgl. Lorig 2018, S. 145). Allerdings liegt zu »alten Handwerksberufen« keine Untersuchung für Deutschland vor. Zudem profitiert zumindest eine der Handwerkerinnen von der Neuregelung, da sie selbst keinen Meistertitel hat und so formal ohne die Reform nicht zum selbstständigen Führen eines Betriebes berechtigt wäre.

Eine weitergehende Pluralisierung des Wissenserwerbs wird von Seiten der Forschung gefordert und gefördert. Dabei gelten technologische Forschungsbeiträge, die zum Erhalt der handwerklich gefertigten Objekte beitragen, als wünschenswert, etwa, wenn mittels »Computersimulationen« weniger schädliche Glockenkümpel entwickelt werden (FAS vom 27.03.2016, S. 57). Nicht explizit gemacht wird dabei, dass die Forschung in diesem Bereich eine potenzielle Bedrohung des ›alten‹ Handwerks darstellt, da die Vermeidung von Glockenschäden die ohnehin sinkende Nachfrage nach neuen Glocken begünstigt. Zu einer binären Oppositionierung von Forschung und Entwicklung gegen den Wissenserwerb im ›alten Handwerk‹ als »[z]wei Welten«, die »aufeinander[prallen]«, kommt es in einem Porträt über das »Geigenbauzentrum Mittenwald« (FAZ vom 10.09.2018, S. 18). Hier wird das erfahrungsbasierte Wissen des »geniale[n] Geigenbauer[s]« als intransparentes »Herrschaftswissen« problematisiert und mit der Figur des technikaffinen Leiters der Berufsfachschule die Subjektposition des ›Handwerksforschers‹ als Gegenspieler eingebracht (FAZ vom 10.09.2018, S. 18).

Die Isotopieanalyse der beiden kontrastierten Positionen zeigt jedoch, dass trotz der Würdigung von Modernisierungen eine Präferenz für die Position des ›alten Handwerksmeisters‹ besteht: Das Wissen des ›Handwerksforschers‹ wird als abstraktes, theoretisches Wissen in den Bereich des Spekulativen gerückt, indem betont wird, dass der ›Handwerksforscher‹ »Worte in den Mund nimmt« oder über etwas »spricht«. Dagegen »weiß« der Geigenbauer, »wenn eine Violine oder ein Cello in Perfektion geschaffen worden ist«. Das praktische Wissen des Geigenbauers wird zwar als nicht explizierbar dargestellt, jedoch wird dies durch seine ›Genialität‹ und »Intuition« gerechtfertigt. Die Forderung des ›Handwerksforschers‹, die »Betriebsgeheimnisse« des Handwerks »aufzubrechen« und den Geigenbau durch computergestützte Berechnungen zu universalisieren, wird folglich nicht als Chance für das ›alte Handwerk‹, sondern als zusätzliche Bedrohung des ohnehin gefährdeten Berufsstandes geschildert: »[K]önnten am Ende gar Teile von Instrumenten maschinell gefertigt werden? Transparenz wird zur Gefahr für die hart erarbeitete Berufserfahrung« (FAZ vom 10.09.2018, S. 18).

Auf Ebene der handwerklich gefertigten Objekte selbst fungiert das Wissen über ihre Herstellungsweise als ein Marker von Authentizität und Qualität (vgl. Schaaf 2021). Ähnlich wie bei den in Blogs erzählten »Geschichten der Menschen hinter den Produkten« (FAS vom 28.12.2012, S. 41) wird die autorisierte Objektbiografie ein monetarisierbares Wissen, wie dieser Händler von historischen Baumaterialien schildert:

Wir dokumentieren alles, was wir wissen, wir machen Fotos beim Ausbau am Fundort und geben die Historie weiter. Ein Kunde weiß genau, dass es der Fliesenboden aus der Molkerei im Ort XY ist, den er gerade kauft. Er kann eine Geschichte weiterspinnen, indem er die Fliesen verbaut. Das ist ja gerade der Charme, außer

der besonderen Ästhetik. [...] Eine Story will man wohl heute mitkaufen, ohne sie ginge es kaum. Das ist wie ein Bilderbuch, das die Phantasie anstößt. (FAS vom 05.02.2017, S. 57)

Wurde die Erläuterung von Herstellungsweise und Herkunft in den Dekaden zuvor noch genutzt, um den Erhalt des ›alten Handwerks‹ zu fordern, ist sie zum Ende des Untersuchungszeitraums ein standardisierter und notwendiger Teil der Vermarktung.

Auf Grundlage der Auswertung von FAZ und FAS wird die Phänomenstruktur von ›Handwerk(en)‹ im Untersuchungszeitraum sichtbar, wie sie in der Tabelle dargestellt ist. Die hier beschriebenen Subjektpositionen, Forderungen und Strategien spielen auch in den anderen untersuchten Medienprodukten eine zentrale Rolle. Zudem sind im tagesaktuellen Format der FAZ der zeithistorische Kontext und die wichtigsten diskursiven Ereignisse relevante Bezugsgrößen. Jedoch sind sie und die vorgefundenen Deutungen noch nicht in ihrer Komplexität erkennbar geworden, auch die Bezugnahme auf wissenschaftliche Spezialdiskurse ist kaum berücksichtigt worden. Dies erfolgt im Rückgriff auf das gesamte Korpus medienvergleichend. Zwar wird dabei auch auf Veränderungen im Untersuchungszeitraum eingegangen, aber der Darstellungsmodus der Chronologie verlassen. Gleichwohl wird die hier beschriebene Verschiebung in der Diskursivierung vom als bedroht aufgefassten Objekt zur etablierten Kompensationsmaßnahme in der Reihenfolge der Deutungsmuster aufgegriffen: Zunächst wird ›Handwerk(en)‹ als kulturelles Erbe thematisiert, anschließend als ›kreative Selbstverwirklichung‹ und zuletzt als ›Therapie‹.

Tabelle 2: Phänomenstruktur ›Handwerk(en)‹ in FAZ/FAS 1990-2020

	1990-1999	2000-2009	2010-2020
Thema	drohender Niedergang des ›alten Handwerks‹	Erfolgs­geschichte der ›Renaissance des ›alten Handwerks‹	DIY und ›altes Handwerk‹ als Mode und ›Lifestyle‹
Ursachen/ Erläuterung	Nachfrage priorisiert ›Massenproduktion‹; ausländische Konkurrenz; Nachwuchsmangel; Mängel in Aus- und Weiterbildung	unternehmerisches Wissen; Wertschätzung durch wissende Konsument*innen; Zugangs­erleichterung; Pluralisierung des Wissen­erwerbs	Internationalisierung, Vernetzung, Modernisierung; ›Lifestyle‹; Nebeneffekte; Pluralisierung des Wissen­erwerbs; Musealisierung; wachsende Konkurrenz
Strategien/ Lösungen	traditionsbewusstes unternehmerisches Handeln; maßvolle Diversifizierung und Innovationen; Hereditätsprinzip schützt vor Aussterben; handwerkliches Wissen sichert Qualität; Prognose: Ausweitung des individualisierten Konsums	institutionelle Schutzmechanismen; Diversifizierung; Innovationen; Dienstleistungen; Handwerkstourismus; DIY als wachsender Markt	Selbstständigkeit; Selbstmarketing; Kundenorientierung; Internationalisierung; Diversifizierung; Handel mit handwerklichem Wissen, ethische/ökologische Prinzipien
Forderungen	Erhalt der handwerklichen Praktiken als Kulturrebe; Verteidigung des Standorts Deutschland gg. ausländische Konkurrenz; Wertschätzung durch wissende Konsument*innen	›Liebe zum Handwerk‹; Schutz vor ›Fetischisierung‹ durch ›Schickimickis‹	mehr Transparenz/Aufgabe des ›Herrschaftswissens‹; Modernisierung/Technisierung; Rücknahme der HwO-Reform; Schutz des Handwerks vor Forschung; Reduktion der Bürokratie; ›Handwerk(en)‹ als Notversorgung
Subjekt­positionen (explizit)	traditionsbewusster Unternehmer (West); anpassungsfähiger souveräner Alleskönner (West); Künstler-Handwerker*in (West); noch nicht marktfähiger Handwerker (Ost)	Künstler-Handwerker; alter, bodenständiger Handwerker; Handwerker-Unternehmer*in; passionierte Hobby-Handwerkerin; Designer*in; Modernisierungsverweigerer	DIY-Künstler-Handwerker*in; Künstler-Handwerker; alter, bodenständiger Handwerker; Handwerksforscher*in
Subjekt­positionen (implizit)	traditionsvergessener Diversifizierer (West); lethargischer Modernisierungsverweigerer (West/Ost); wissende*r/unwissende*r Konsument*in	gering qualifizierte Handarbeiterin; wissende Konsument*innen; ›Schickimickis‹	DIY-Konsument*innen

Analyse der Deutungsmuster

5. ›Handwerk(en)‹ als kulturelles Erbe

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

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

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

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

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

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

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

5.1. Bedrohungsszenarien und Verlustnarrative

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

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

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

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

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

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

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

5.1.1. Verlust von Wissen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.2. Verlust der Lebensweise und Verlust der Region

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1.3. Ästhetischer Verlust und die moralische Überlegenheit des Manuellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.2. Forderungen

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

5.2.1. Bewahrung von Wissen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3. Personifizierungen und bewahrende Subjekte

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

5.3.1. Der ›alte, bodenständige Handwerker‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.2. ›Retter*in des alten Handwerks‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4.1. Kontrolle und Klassismus: Handwerkliche Männlichkeiten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.5.1.1. Klassifizierungen und Distanzierungen in der historischen Handwerksforschung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.5.1.2. Klassifizierungen und Disponierungen im Weltkulturerbe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.5.2. Der ethnografische Handwerksfilm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

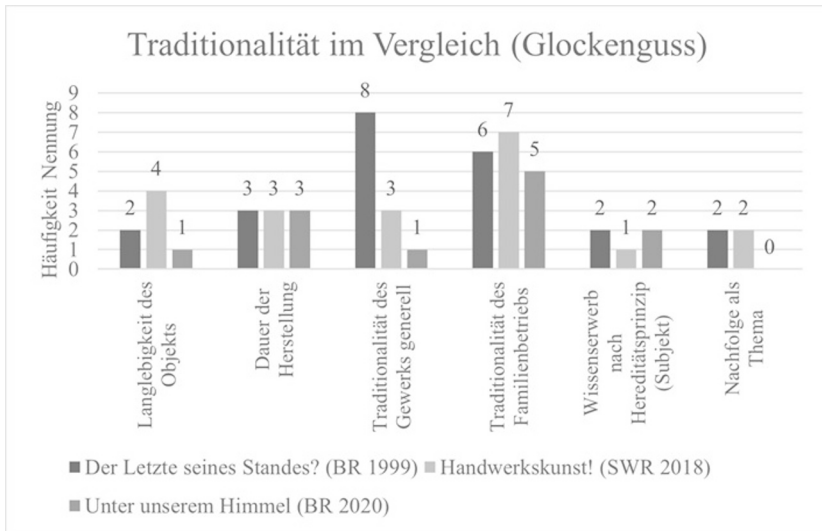
Es geht hier um Unterhaltung [...] Wenn ihr euch daran aufhängen möchtet, weist ich nochmal darauf hin: Das ist der Kanal von einem Maschinenhändler und nicht irgendwie vom Haus der deutschen Geschichte. Wir sind auch keine Fakultät, die sich irgendwie auf die Fahne geschrieben hat, möglichst korrekt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

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

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

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

Diagramm 1: Traditionalität im Vergleich



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

5.6. Zwischenfazit

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

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

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

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

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

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

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

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 mühevollere ›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)‹: 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 Anschläge 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 Handwerkernden 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 Handlungsorientierungen 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 vorgekrämt 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 ›Mühsak‹. 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 Möglichkeitenerweiterung 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 freizeithlichen ›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 Zeittressourcen 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 verfügten, 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 Diskurspektrums reflektiert. So zitiert beispielsweise das *Missy Magazine* in seinem DIY-Dossier 2010 aus dem Buch *craftista!*:

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 KleinunternehmerInnenentum 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 (kommerzialisierte) 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 Affektsemantiken fallen Unterschiede zur ›DIY-Unternehmerin‹ auf: Bei der Subjektposition der ›passionierten Hobby-Handarbeiter*in‹ werden zwar ebenfalls Liebessemantiken 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 mühevoller, zeitaufwendiger ›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 queere-feministischen 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 »stillecht« (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 Ausweichmöglichkeiten 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 klischierte 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 angernert, 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 rekurrieren 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[zu]legen« und sich »von diesem Anspruch, den man

6 Dies entspricht der Erhebung von Anne Honer und Werner Unselde 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 Unselde 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 Unselde 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 Nähkenntnisse 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 Werk­tätigkeit 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‹ Selbstaussdruck 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)‹ 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 planvolle 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 Handwerkens 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 unsocial 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 Entfremdungskritik

1958 beschreibt Jürgen Habermas sechs Typen der Freizeitgestaltung, die er in »susceptive« 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 stellen 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 Eszenzialismus 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 Lüdtke (1993) Zweifel an einer simplifizierten »These von der mechanischen Zeitdisziplin«, deren Wirkmächtigkeit er jedoch nicht leugnet. Zudem beschreibt er die Autonomie der Handwerksgehlen 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« (Lüdtke 1993, S. 86f.).

Auch wenn Thompson die Nostalgie angesichts ruraler und vorindustrieller Arbeitsprozesse revidiert und Lüdtke 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 Maschinerisierung, 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 amibitionierten 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 klischierten 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 ungelernete 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 Genugtuung, 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 ›Mühsak‹ 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 DIY; 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	DIY als Ausdruck der Persönlichkeit	Arbeit als Ausdruck der Persönlichkeit	Kunst als Ausdruck der Persönlichkeit	›gemütliches Knechtshausverhältnis«	›Naturell« als Fixierung der Subalternität	Handwerk als Ausdruck der Persönlichkeit	Arbeit als Gemeinschaftsstiftung
Herstellungsprozess	Schöpfung und kreativer Prozess als Ideale	Erfahrungsbasierter Prozess, Gefühlskongruenz	unerklärbar, Inspiration	›bornierter Kunstsinne«	Spezialisierung als Zwang	›unconsciously without effort«/ Wissen von ›men of past ages«	erfahrungsba-siert
Autonomie	autonomer Wissenswerb; 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/übermenschlich/überdauernd	›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.

7. ›Handwerk(en)‹ als Therapie

Das dritte Deutungsmuster, welches ›altes Handwerk(en)‹ als ›gute Arbeit‹ konzipiert, geht von der Vorstellung aus, mit handwerklichen Praktiken seien therapeutische Effekte verbunden. Auch dieses Deutungsmuster hat eine lange und verzweigte diskursive Vorgeschichte: Es lässt sich in psycho-medizinischen Spezialdiskursen des 18. Jahrhunderts ebenso nachweisen wie in Heimwerkerzeitschriften der Nachkriegszeit (vgl. Schulze 2012, S. 27). Insgesamt ist es jedoch weniger dominant und weniger komplex als die beiden anderen Deutungsmuster: Es tritt seltener auf, wird vorrangig für handwerkliches Selbermachen und einzelne Herstellungsphasen im erwerbsmäßigen Handwerk verwendet. Oftmals ist es lediglich als Phrase identifizierbar, die selbstreferenziell funktioniert, also nicht mit dem restlichen Fragment korrespondiert. Dies ist der Fall, wenn Herstellungsprozesse, bestimmte Tätigkeiten oder Aspekte des ›Handwerk(en)s‹ als ›meditativ‹ bezeichnet werden. Dieses Stichwort taucht in Variationen immer wieder und medienübergreifend auf. Besonders häufig und vor allem in ausformulierter Form findet es sich in der Zeitschrift *Flow* und in Äußerungen der Handarbeitsblogger*innen. Folglich ist es ab Mitte der 2000er-Jahre häufiger nachzuweisen. Eng verknüpft ist es mit dem Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹, insofern kann die ›Therapie‹ als Abwandlung der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ verstanden werden: Das introspektive Element des ›Handwerk(en)s als Therapie‹ bringt demnach die Subjekte ihrem ›wahren‹ Selbst näher und lässt sie von als ›falsch‹ markierten Verhaltensweisen abrücken.

Die genauere Untersuchung, die hier vor allem gestützt auf die Genealogie erfolgt, zeigt jedoch, dass im Deutungsmuster Disziplinierungs-, Normierungs- und Produktivitätsdiskurse kondensiert sind. Im Mediendiskurs der Gegenwart sind vordergründig aber nicht Leistungssteigerung und Ertrag favorisiert, stattdessen fungiert ›Entspannung‹ als gesellschaftlich anerkanntes Ziel, das mit verschiedenen Mitteln erreicht werden kann. Diese Mittel lassen sich mit Foucault plausibel als ›Technologien des Selbst‹ theoretisieren. Foucault definiert diese auf der Grundlage antiker und christlicher Texte als Techniken,

die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt. (Foucault 1993, S. 26)

Solche Konversionsziele werden im hier untersuchten Korpus vor allem in jenen Beispielen klar erkenntlich, die sich dem Kontext der ›Achtsamkeit‹ zuordnen lassen (vgl. Wilke 2020). Dieses Konzept gewinnt in *Flow* zunehmend an Stellenwert und löst das Thema der ›Kreativität‹ als Hauptfokus der Zeitschrift ab.¹ Achtsamkeit wird verstanden als Methode zur Schmerz- und Stressbehandlung, die der Molekularbiologe Jon Kabat-Zinn mit dem Kursprogramm *Mindfulness Based Stress Reduction* ab den 1990er-Jahren auch außerhalb des klinischen Kontextes populär gemacht hat. Dabei werden ost-asiatische Meditationstechniken für einen nicht-spirituellen medizinischen Gebrauch adaptiert. In *Flow* werden – analog zu der Programmatik Kabat-Zinns (vgl. Kabat-Zinn 2006) – die unterschiedlichsten Alltagspraktiken wie Geschirrspülen, aber auch Sex oder Kinderbetreuung als Achtsamkeitsübungen thematisiert. Explizit werden in *Flow* Basteln, Handarbeiten und handwerkliches Selbermachen als ›Übungen‹ für Achtsamkeit empfohlen. In diesem Zusammenhang wird ›Handwerk(en) als Therapie‹ selbst zum Produkt und in Form von »Kreativ-Retreats« angeboten, in denen »man zu sich finden kann« (Flow 41/2019, S. 116).

Die therapeutische Funktionalisierung des ›alten Handwerk(en)s‹ und das analytische Konzept der Selbsttechnologie weisen etliche Parallelen zur Diskursgeschichte des Disziplinarregimes auf. Die »Immobilisierung« und Disziplinierung von Frauen, Kindern und Jugendlichen durch Handarbeiten (Türk 2000, S. 62, vgl. Ladj-Teichmann 1983; Kreis 2017a) wird in der Forschung als Teil eines Erziehungsdiskurses untersucht: Schließlich ähneln sich die diskursiven Verfahren, mit denen für Kinder und ›Kranke‹ als ›Unmündige‹ eine Korrektur durch ›Handwerk(en)‹ plausibel gemacht wird. Hierzu gäbe die Genealogie etwa der Lebensreformbewegung (vgl. Siegfried und Templin 2019) sowie der Arbeits- und Freizeitpädagogik (vgl. Kreis 2020, S. 59-74) umfassendes Material für weitergehende Erkenntnisse. Jedoch ist die Deutung ›Handwerk(en) als Erziehungsmaßnahme‹ im untersuchten Korpus nicht signifikant: Lediglich in zwei Fragmenten wird ›altes Handwerk(en)‹ ausführlich als pädagogisches Konzept thematisiert.

1 Anfangs verspricht der Untertitel der Zeitschrift noch »Inspiration, Ideen, Einblicke, Anstöße«, ab Ausgabe 2017 wird er verändert in »Eine Zeitschrift ohne Eile, über kleines Glück und das einfache Leben«. Diese programmatisch noch stärkere Betonung von Langsamkeit und Achtsamkeit geht mit einem veränderten Layout einher, das den Leser*innen optisch eine »Ruhepause« einbringen soll, wie es im Editorial dazu heißt, vgl. Flow 23/2017, S. 5.

Wie ist das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ aufgebaut? Welche Zeitsemantiken werden verwendet? Welche Subjektpositionen werden im Zusammenhang mit dem Deutungsmuster etabliert und wie wird es zur Konstruktion von Gender im Feld zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ genutzt?

7.1. ›Ruhe‹, ›Produktivität‹ und Transzendenz

In den 2000er-Jahren etabliert sich eine Aussage, in der Handarbeitspraktiken mit der beliebten Entspannungsgymnastik Yoga gleichgesetzt werden. Dabei gilt das jeweilige Handarbeiten, also meist Stricken oder Häkeln, als »das neue Yoga«, wird also höher bewertet als das bereits positiv konnotierte Yoga.² Die Aussage fasst einiges zusammen, was für das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ zentral ist: Zugrunde gelegt wird die Aufwertung von Handarbeitstechniken im Zuge des ›DIY-Booms‹ der 2000er-Jahre, wonach Stricken, Häkeln und Nähen nicht mehr als altmodisch, sondern als jung und avanciert konzipiert sind. Jedoch wird nicht die ›kreative Selbstverwirklichung‹ etwa mit Hinweis auf das zu fertigende Produkt adressiert, sondern mit dem Ziel der Entspannung argumentiert. 2017 wirbt die Online-Plattform Makerist in *Flow* mit der Sentenz. Die einseitige Anzeige zeigt eine an eine Betonwand lehrende, lächelnde junge ›Frau‹ in Tanktop und Leggings, die strickt, während sie barfuß auf einem Bein steht und das andere Bein seitlich angewinkelt hat, in etwa so, wie bei der populären Yoga-Position ›Baum‹ vorgesehen. Der Werbetext unter der Überschrift »Stricken ist das neue Yoga« weist bereits auf die disparaten Zeitsemantiken und Forderungen hin, mit denen im Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ operiert wird:

Du willst dieses Jahr ruhiger, entspannter und kreativer werden? Dann bringe deine Hände in Bewegung und damit deine Gedanken zur Ruhe. Bei Makerist findest du alles was du brauchst um direkt loszulegen und abzuschalten. Video-Kurse für Einsteiger und Fortgeschrittene, Strickanleitungen für zahlreiche Projekte und natürlich ein umfassendes Sortiment an Wolle und Stricknadeln. Nimm es in die Hand! (Makerist-Anzeige, *Flow* 23/2017, S. 127)

Die reizarme Bildkomposition der Fotografie, der gelassene und vergnügte Gesichtsausdruck des Models und die Yoga-Pose werden im Text aufgegriffen mit vier Ruhe-Isotopien (›Yoga«, »ruhiger«, »entspannter«, »ab[]schalten«). Allerdings sind zwei von ihnen im Komparativ gesetzt, sodass bereits erkennbar ist, dass etwas – die ›Ruhe‹ – gesteigert werden soll. Dies zeigen auch die Isotopien der Bewegung

2 Zur diskursiven Bedeutung und Funktionalisierung von Yoga vgl. ausführlich Eitler 2011, 2016 sowie Bigalke 2019.

oder Tätigkeit, die der ›Ruhe‹ gegenübergestellt sind (»neu«, »dieses Jahr«, »kreativer«, »in Bewegung«, »direkt los[]legen« »Nimm es in die Hand!«) und zugleich mit ihr verbunden werden. Auffällig sind die paradoxen Zeitsemantiken: Es wird gefordert ›Ruhe‹ zu erlernen, dies soll jedoch möglichst schnell geschehen. In der Dringlichkeitsrhetorik der Werbeansprache wird hier für ein Produkt geworben, das ›Ruhe‹ und ›Produktivität‹ miteinander verknüpft. Diese beiden Elemente sind entscheidend für die diskursive Entwicklung des Deutungsmusters.

Das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ ist dreigliedrig aufgebaut. Erstens wird ein Defizit geschildert, das ›Handwerk(en)‹ zweitens als Problembearbeitungsstrategie auslöst, deren Effektivität durch unmittelbare positive Effekte belegt wird. Drittens wird eine erfolgreiche Konversion beschrieben, in der das geschilderte Defizit aufgehoben und transzendiert wird. An diesem Ausschnitt aus einem Interview mit dem erfolgreichen Strickbuchautor und Designer Arne Nerjordet in *Flow* lässt sich dieser Aufbau gut illustrieren:

Was mich sehr bewegt, sind die Geschichten von Frauen, für die Stricken mehr ist als nur ein Hobby. Einmal sprach mich eine Frau an, die unter Depressionen gelitten hatte. In einem Wollgeschäft, das sie manchmal besuchte, wurde sie gefragt, ob sie nicht ein paar Weihnachtskugeln auf Bestellung stricken könnte. Sie tat es, fand Gefallen daran und schaffte es, durch das Stricken ihre Depressionen zu überwinden. Ich glaube, das Geheimnis der Weihnachtskugeln besteht darin, dass sie so einfach und übersichtlich sind. So eine Kugel ist schnell fertig, man braucht nicht monatelang daran zu arbeiten. Das Schöne am Stricken ist, dass man sich dabei entspannen und gleichzeitig kreativ sein kann. (*Flow* 07/2015, S. 43)

»Depressionen« fungieren in diesem Beispiel als zu behandelndes Defizit. Dass Stricken geeignet ist, dieses Defizit zu bearbeiten, wird damit begründet, dass es schnell und anforderungsarm einen Doppelzustand der ›Entspannung‹ und ›Kreativität‹ herbeiführen könne. Die Konversion ist die ›Überwindung‹ des Defizits, also die langfristige ›Heilung‹ der »Depressionen«. Der defizitäre Zustand fungiert in der Konstruktion des Deutungsmusters als Ursache, insofern das Defizit die Problembearbeitung des ›Handwerk(en)‹ erst motiviert. Als motivierendes Defizit werden meist psychische Erkrankungen, aber auch negativ gewertete Verhaltensweisen und Lebenseinstellungen beschrieben. Sie können zusätzlich mit übergeordneten Ursachen in einen Kausalzusammenhang gesetzt werden. Häufig werden etwa unbefriedigende Arbeitszusammenhänge oder Formen der Freizeitgestaltung genannt, insbesondere die Nutzung von Medien wird dabei problematisiert. Die handwerkliche Problembearbeitung führt demnach einen sofortigen Bruch mit den als defizitär beschriebenen Verhaltensweisen, Lebenseinstellungen und Umständen herbei und versetzt die Subjekte in einen anderen, besser bewerteten Seinsmodus.

Die unmittelbaren Effekte werden mit dem wiederkehrenden Paradoxon ›Entspannung und Produktivität‹ begründet: ›Handwerk(en)‹ sei eine für die Subjekte wohltuende Tätigkeit. Sie ermögliche den Subjekten, sich von den defizitären Zusammenhängen zu erholen; ein mentaler Ruhezustand der ›Entspannung‹ wird hierbei als Ziel formuliert. Häufig geschieht dies in Verbindung mit der Achtsamkeitskonzeption des ›bewussten‹ Erlebens des Moments. Jedoch ist diese lineare Konzeption eines zu erreichenden Ziels bereits ein erster Hinweis auf die Ambivalenz, die im Deutungsmuster ausgedrückt ist: Wie in dem Beispiel der Makerist-Anzeige erkenntlich, sind Ziele meist an definierte Zeiteinheiten gekoppelt (›dieses Jahr noch entspannter‹). Das ›alte Handwerk(en)‹ erhält so einen instrumentellen Wert: Insbesondere die sichtbaren Ergebnisse des entstehenden Objektes werden als Grund für ein sofortiges Empfinden von Befriedigung angeführt. Ähnlich wie im Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ werden Aspekte der ›Mühsal‹ und Notwendigkeit dabei ausgeblendet oder positiv gedeutet: Die Langsamkeit, die aus der kleinteiligen Handarbeit entsteht, wird als therapeutisch-wohltuend konzipiert und explizit von den als zu schnell kritisierten sonstigen Lebensgewohnheiten abgegrenzt:

Weben kostet viel Zeit, und es geht langsam voran. Das ist für mich einer der wichtigsten Gründe, es zu tun. Als eine Art Gegenreaktion darauf, wie ich die Welt erlebe. Alles geht so schnell und scheint so flüchtig zu sein. Ich versuche, täglich ein bisschen zu weben. Das sind friedvolle, ja fast meditative Momente. (Flow 23/2017, S. 75f.)

›Handwerk(en)‹ wird als eine Praxis konzipiert, die in den als defizitär beschriebenen Lebenszusammenhang integrierbar ist. Hierbei ist die Notion der ›Pause‹ ausschlaggebend, die ein Weitermachen impliziert. So wird deutlich, dass das Primat der Langsamkeit demjenigen der ökonomischen Gewinnerzeugung widerspricht, etwa wenn die Weberin aus dem obigen Zitat erklärt: ›Die Nachfrage nach meinen großen Teppichen war riesig, deshalb habe ich zusätzlich eine Serie von Miniexemplaren angefertigt‹ (Flow 23/2017, S. 76). Es ist also ineffizient, an einem großen Stück mit langer Fertigungsdauer zu arbeiten, stattdessen kann durch mehrere, schneller fertigzustellende kleine Objekte die Nachfrage bedient werden.

Die Effekte Interruption, Entspannung und Befriedigung lassen sich am folgenden Beispiel illustrieren:

Ich bin sehr pflichtbewusst, und das kreative Schaffen ist für mich ein Alibi, mich mal auszuklinken und eine Pause zu machen. Und es bringt mich wunderbar zur Ruhe. Beim Stricken, Weben und auch beim Zeichnen kann ich plötzlich still sitzen und bin gleichzeitig doch produktiv. Außerdem verspüre ich dabei tatsächlich ein Gefühl von Freiheit. (Flow 18/2016, S. 28)

Besonders klar tritt hier das Paradoxon von ›Entspannung und Produktivität‹ auf: Es sorgt für die doppelte Legitimierung der ›Pause‹: Als »Alibi« ermöglicht das Weben, aus den negativ konnotierten Pflichten herauszutreten und einen für das Subjekt wohltuenden Zustand zu erreichen. Dieser Zustand harmoniert mit dem als Ursache problematisierten »Pflichtbewusstsein« insofern, als die Produktivität den Ruhezustand nutzbar macht. Eine übersteigerte Legitimation wird ›Handwerk(en)‹ zugeschrieben, indem eine Konversion beschrieben wird, die über die unmittelbaren Effekte Interruption, Entspannung, Befriedigung hinausgeht: ›Handwerk(en)‹ wird hier zugetraut, den defizitären Ausgangszustand langfristig zu verbessern. Diese Verbesserung wird mit den Parametern ökonomischer Erfolg und/oder Anerkennung durch Dritte beschrieben. Aber auch die dauerhafte Veränderung der Lebenseinstellung oder Verhaltensweisen fällt darunter, insofern sie als Steigerung der Lebensqualität gefasst werden und die Selbstwahrnehmung der Subjekte im jeweiligen Lebenszusammenhang verbessern. In diesen Fällen werden Konzepte wie ›Entspannung‹, ›Glück‹ oder ein ›ausgeglichenerer Mensch‹ so formuliert, dass sie als kollektiv anerkannte Maximen erscheinen. Diese letzte Komponente des Deutungsmusters zeigt sich im obigen Textbeispiel zur »Freiheit«, die als Effekt der Konversion aus der Problembearbeitung hergeleitet wird und die eine selbst herbeigeführte Transzendierung des defizitären Zustands ›pflichtbewusst sein‹ bedeutet.

7.2. Werdende Subjekte

Obwohl ›Handwerk(en) als Therapie‹ Subjekte am unmittelbarsten adressiert und implizit die ›Arbeit‹ am Selbst einfordert, sind die Subjektpositionen, welche mit dem Deutungsmuster assoziierbar sind, weit weniger deutlich konturiert als im Falle der Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ und der ›kreativen Selbstverwirklichung‹. Dies liegt in dem Umstand begründet, dass das Deutungsmuster auf den Konversionsprozess abhebt: Folglich werden hier keine fertigen, stabilen Positionen angeboten, stattdessen liegen Verfahrensbeschreibungen vor. Insofern entsteht die Subjektposition des durch ›altes Handwerk(en)‹ therapierten Subjekts erst in der Retrospektive. Ungleich häufiger ist dagegen eine nichtkonstitutive Subjektattribution zu beobachten, die lediglich Elemente des Therapeutischen zur Subjektivierung zur Verfügung stellt und so mit den meisten anderen Subjektpositionen kompatibel ist.

7.2.1. Das durch ›Handwerk(en)‹ erfolgreich therapierte Subjekt

Die Position des durch ›Handwerk(en)‹ erfolgreich therapierten Subjekts wird sowohl als implizite als auch als explizite Subjektposition verwendet, etwa, wenn

über Dritte berichtet wird, die durch das Handwerk(en) ihre psychischen Erkrankungen überwunden hätten. Expliziert wird sie, wenn die ›Heilung‹ von Subjekten aus erster Hand geschildert wird. Zugrunde gelegt wird dabei ein Narrativ der Selbstemanzipation, insofern die ›Heilung‹ als Korrektur von früheren Fehleinschätzungen oder vergangenen Fehlverhaltens verstanden wird. Häufig wird dies – ähnlich wie bei der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ – belegt durch die Erkenntnis, über das ›alte Handwerk(en)‹ den ›richtigen‹ Beruf gefunden zu haben. Mit diesem Bekenntnis zur Konversion verbunden ist meist ein Bestreben, die erlangte Erkenntnis anderen zu vermitteln. Der Quereinstieg sowie die Selbstaneignung von Wissen sind legitime Formen des Wissenserwerbs für diese Subjektposition. Traditioneller Wissenserwerb über das Hereditätsprinzip spielt dagegen eine untergeordnete Rolle. Die Position des ›erfolgreich therapierten Subjekts‹ tritt daher häufig im Bereich des zunächst freizeithlichen handwerklichen Selbermachens auf, das jedoch am Ende des therapeutischen Prozesses häufig erwerbsmäßig ausgeübt wird.

Im Korpus ist diese Subjektposition allerdings so selten vergeben, dass sie im gesamten untersuchten Diskurs einen geringen Stellenwert einnimmt und auch wenig über ihre Beziehung zu anderen Positionen gesagt werden kann. Vielmehr ist plausibler, dass Funktionalisierungen des Therapeutischen als Erweiterungen von etablierten Subjektpositionen verwendet werden, etwa wenn die ›Leidenschaft‹ für das ›Handwerk(en)‹ von ›Künstler-Handwerker*innen‹ oder ›passionierten Hobby-Handarbeiter*innen‹ ebenfalls damit begründet wird, dass die jeweilige Praktik für ›Entspannung‹ und ›Ruhe‹ Sorge. Insofern ist es zielführender, das Therapeutische als Subjektattribution zu verstehen, die für die meisten Subjektpositionen verwendbar ist.

7.2.2. Das Therapeutische als nichtkonstitutive Subjektattribution

Dass Teile des Herstellungsprozesses als ›entspannend‹ oder ›meditativ‹ wahrgenommen werden oder das freizeithliche Handwerken als ›Ausgleich‹ konzipiert ist, ist für unterschiedliche Subjektpositionen sagbar, die den Deutungsmustern des ›kulturellen Erbes‹ und besonders der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ zuzuordnen sind. Ausgenommen davon ist die Position des ›alten, bodenständigen Handwerkers‹, bei der das ›alte Handwerk(en)‹ fast nie in Verbindung mit therapeutischen Funktionen gebracht wird. Vielmehr wird das Deutungsmuster hier lediglich verwendet, um damit eine als ›falsch‹ herausgestellte Sicht auf das ›alte Handwerk(en)‹ aufzuzeigen, von welcher der ›alte, bodenständige Handwerker‹ mit seiner Markierung als ›wahr‹ und ›authentisch‹ abgegrenzt wird. Insbesondere in Formaten wie *DER LETZTE SEINES STANDES?* und *Landlust* ist das Attribut ›entspannend‹ vorrangig als ein solcher Marker für naive, durch die Berichterstattung korrigierte Sichtweisen auf das ›alte Handwerk(en)‹ zu finden.

Für alle anderen Subjektpositionen, wie die der ›Künstler-Handwerker*innen‹, der ›DIY-Unternehmerin‹, der ›passionierten Hobby-Handarbeiter*innen‹ und der ›Retter*innen des alten Handwerk(en)s‹ ist es nicht problematisch, wenn dem ›alten Handwerk(en)‹ therapeutische und beruhigende Effekte unterstellt werden. Allerdings ist das Therapeutische auch nicht konstitutiv für die jeweilige Subjektposition. Dies belegt insbesondere der Umstand, dass das Therapeutische meist mit Distanzierungen als Begründung oder vielmehr als Beschreibung angeführt wird: Typisch sind etwa die Äußerungen, die als ›Künstler-Handwerker*innen‹ positionierten Subjekten zugeschrieben werden, einzelne Abläufe hätten »manchmal schon ein bisschen was Meditatives« (HWK, Sakko, SWR 2016, 40:34) oder »fast schon was Meditatives« (HWK, Schlagzeug, SWR 2019, 33:18). Dabei ist auffällig, dass insbesondere diejenigen Abläufe als ›meditativ‹ konzipiert sind, die allein oder ohne Gespräche durchgeführt werden und wenige bzw. leise Geräusche verursachen. Auch wird das ›Meditative‹ häufig zusammenhängenden Phasen zugeschrieben, die keine Unterbrechungen oder Anstrengungen, etwa durch Kraftaufwendung, Maschinennutzung oder Berechnungen verlangen. So wird in einem Porträt über eine Korbflechterin, die ebenfalls als ›Künstler-Handwerkerin‹ positioniert ist, lediglich eine Passage nach Erklärungen, Kontrollen und Anstrengungen als »meditativer Part« bezeichnet. Die Konstellation »mit sich selbst vor dem Stück« sein wird durch den Nachsatz »find ich aber nicht schlimm« implizit problematisiert, jedoch positiv umgedeutet: »Man kann so viel nachdenken, sich sortieren. Ich bin abends aufgeräumt« (HWK, Korb, SWR 2015, 31:20-31:44). Dies legt nahe, dass von professionellen Handwerker*innen eher die Möglichkeit zum Nachdenken während kognitiv anforderungsarmer Passagen im Herstellungsprozess als ›meditativ‹ aufgewertet wird.

Anders als im Bereich des freizeithlichen Handwerkens, wo das Ziel des Therapeutischen darin liegt, den ›Kopf abzuschalten‹, ist also im Bereich des erwerbsmäßigen ›Handwerk(en)s‹ die Möglichkeit, sich nicht stark auf den Arbeitsprozess konzentrieren zu müssen und nachdenken zu können, als therapeutisch funktionalisiert. Die Äußerung, dass das ›alte Handwerk(en)‹ heilende oder kompensierende Wirkungen entfalte, ist jedoch außerhalb von *Flow* (und *Wolf/Cord*) kaum ernsthaft sagbar. Legt man den dreigliedrigen Aufbau des Deutungsmusters zugrunde, fehlt bei den Subjektattributionen des Therapeutischen sowohl der Verweis auf die motivierende defizitäre Ursache als auch auf Konversionsziele.

7.3. Therapeutisches ›Handwerk(en)‹ als Self-Care

Wie lässt sich, wenn man ›Handwerk(en) als Therapie‹ mit Foucault als Selbsttechnik konzipiert, die Selbstsorge (Self-Care) durch ›altes Handwerk(en)‹ im Feld zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ einordnen? Welche Differenzierungen lassen sich

im Hinblick auf die Erzeugung von ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ ausmachen? Inwieweit ist Selbstsorge identisch mit ›Arbeit am Selbst‹ und welche Konversionsziele – als Ergebnis der Selbstsorge – entstehen für weiblich und männlich kodierte Subjekte?

In der Männlichkeitsforschung und den Genderstudies wird das Konzept der Selbstsorge im Hinblick auf die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und die Erzeugung von Geschlechterrollen diskutiert. Während das antike und christliche Konzept der Selbstsorge eher männlich konturiert ist, gelten für moderne Männlichkeiten die Vernachlässigung bzw. Nichtbeachtung von Körper und Gesundheit lange als typisch, bis sie im Laufe der 1990er-Jahre durch ein »technizistisches« Körperbewusstsein abgelöst werden (Meuser 2001, S. 224f.). Parallel dazu formiert sich in religiösen Randgruppen des ›New Age‹ ein körperbewusstes, selbstsorgendes und gefühlvolles Männlichkeitskonzept (vgl. Eitler 2010). In dieser Konzeption des ›Neuen Mannes‹ werden geschlechterstereotype Funktionszuschreibungen wiederholt und von ›Männern‹ die Aneignung ›weiblicher‹ Muster verlangt; zugleich wird traditionale Männlichkeit als gesamtgesellschaftliches Leitbild problematisiert (vgl. Eitler 2010).

Zudem gilt die Annahme, dass in der Konzeption von ›Frauen‹ als fürsorglich und ›Männern‹ als leistungsfähig nicht nur individuelle Verhaltensweisen gefordert und reproduziert werden, sondern dass diese ›Arbeitsteilung‹ etwa auch der auf Wachstum basierenden Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung zugrunde liegt – sodass Aufweichungen dieser Trennung als Chance für Transformationen gedeutet werden (vgl. Scholz und Heilmann 2019). Solche Brüche werden bereits für als neoliberal klassifizierte Anforderungszusammenhänge geltend gemacht: Die Forderung, das ›ganze Selbst‹ in die Arbeit einzubringen, verlange von männlich kodierten Subjekten ein stärkeres – traditionell ›weiblich‹ konzipiertes – Reflexionsvermögen wobei mit therapeutischen Diskursen operiert werde (vgl. Meuser 2010, S. 332; Lengersdorf und Meuser 2017, S. 32). Insofern ließe sich vermuten, dass die Möglichkeit, ›Handwerk(en) als Therapie‹ zu betreiben, im Kontext der ›Krise der Männlichkeit‹ für neue Männlichkeitsentwürfe genutzt wird.

In feministischen Diskursen wird Selbstsorge oder Self-Care als Teil von Sorgearbeit verstanden. In diesem Zusammenhang wird das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ kontrovers diskutiert: Die Deutung, wonach handwerkliches Selbermachen und Handarbeiten entspannenden Ausgleich schaffen und somit als Selbstsorgepraktiken fungieren, wird von einigen Feminist*innen als unpolitischer und antifeministischer Rückzug ins Private problematisiert (vgl. Eismann und Zobl 2011, S. 193f.). Zugleich ist die von Foucault inspirierte Lesart, wonach Selbstsorge als Selbsttechnologie sowohl zum Widerstand als auch zur Affirmation disziplinärer bzw. neoliberaler Logiken instrumentalisiert werden kann, in feministischen Handarbeitsdiskursen durchaus präsent (vgl. Eismann und Zobl 2011; Langreiter

2017, S. 336). In queer-feministischen Blogs wird dementsprechend differenziert über die Funktionalisierung von Self-Care diskutiert:

jule: »Was unterscheidet das Ganze vom neoliberalen Impetus, sich fit zu halten und für das eigene Wohlergehen selbst verantwortlich zu sein? Spirituelle Auszeit am Wochenende, um am Montag wieder ein funktionierendes Rädchen im System sein zu können?« [...]

ich finde dieses verkürzte foucaultisieren hier problematisch. was glaubst [du, FS] denn was passiert, wenn eine sich nicht selbst diszipliniert und als rädchen funktioniert? dass das system zusammenstürzt?

das rädchen wird ausgetauscht und weggeschmissen, oder aber von aussen diszipliniert (harz4, oder auf aktivismus bezogen hört der auf und die Verhältnisse übernehmen ungestört)

hier wird doch im neoliberalen Impetus das funktionieren des systems UND dessen störung als individuelle verantwortung abgeladen und privatisiert. (Queerer Strick-Blog, »rädchen im system«, 12.11.2013)

Außerhalb dieser expliziten Debatte um Self-Care als Selbsttechnik wird in den ausgewerteten Blogs in den Einträgen queer-feministischer Blogger*innen ›Handwerk(en)‹ zwar als legitime Entspannungspraktik gedeutet, jedoch wird sich von dieser Deutung zugleich distanziert: Bei der (Selbst-)Diagnose eines Burn-Outs bzw. von Depressionen wird Handarbeiten bewusst als Strategie genutzt; das ›Handwerk(en)‹ wird dabei als Form des politischen Aktivismus sowie als legitime Rückzugsmöglichkeit bei Diskriminierungserfahrungen konzipiert. Dem handwerklichen Selbermachen wird jedoch nicht zugetraut, die psychische Erkrankung zu heilen oder gar »[d]ie Verhältnisse« (Queerer Strickblog, »Der faserverrückte Jahresrückblick 2014«, 26.12.2014), die dabei im Sinne der Psychiatriekritik als Ursache für die Erkrankung gesehen werden, überwinden zu können (vgl. Queerer Strickblog, »›Hoffnung‹ vs. ›das Gute Leben‹« 04.11.2013).

Entsprechend dem Aufbau des Deutungsmusters werden negativ aufgefasste gesellschaftliche Zusammenhänge wie Ausgrenzungserfahrungen und die Norm der Zweigeschlechtlichkeit als Belastungen konzipiert. Das »Gegengewicht« stellt jedoch nicht allein das Handarbeiten selbst dar, sondern die gemeinschaftliche Handarbeit: »viel Gestrick und viele Hängouts mit den anderen Faserverrückten« (Queerer Strick-Blog, »Die Blogrückschau 2014«, 03.01.2015). Auch dies wird jedoch als unzureichende Maßnahme relativiert: »Vielleicht wird es mal Zeit sich da Hilfe von professioneller Seite zu suchen« (Queerer Strickblog, »Die Blogrückschau 2014«, 03.01.2015). Im Prozess der Suche nach therapeutischer Begleitung wird Handarbeiten dann wieder explizit kompensatorisch eingesetzt, etwa wenn sich eine Person »dann (wie auch am Vortag) mit der emotional sehr anstrengenden Aufgabe beschäftigt einen Therapie Fragebogen auszufüllen« und sich im An-

schluss »zur Entspannung eine Runde Spinnen []gönnt« (Queerer Strickblog, »TDF 15_1 Ruhetag«, 14.07.2015).

Abseits des queer-feministischen Handarbeitsdiskurses wird ›Handwerk(en)‹ ebenfalls therapeutisch funktionalisiert. Im Diskurs der Handarbeitsblogger*innen gelten vor allem jene Techniken als ›entspannend‹, die keinen zu hohen Anspruch an die mentale und motorische Leistung stellen, also ›einfach‹ und ›nebenher‹ zu stricken sind. So werden etwa nach komplizierteren Mustern einfachere Passagen als ›Entspannung‹ aufgefasst. Besonders das Spinnen am Spinnrad als rhythmische und körperliche Tätigkeit gilt als entspannend. Wie auch bei erwerbsmäßigen Handwerker*innen wird davon ausgegangen, dass solche Abläufe, die der Körper der Subjekte nach Einübung routiniert und ohne besondere ›geistige‹ Leistung vollzieht, ›meditativ‹ oder ›entspannend‹ wirken. Im erwerbsmäßigen ›Handwerk(en)‹ wird eine so generierte ›Muße‹ jedoch nicht als Grundempfinden konzipiert, sondern als über die Zeit erworbene Kompetenz:

Besonders in den Lehrjahren, so erinnert er sich, sei das Handwerk sehr anstrengend gewesen, auch wenn der Instrumentenbau nicht unbedingt eine körperlich harte Arbeit sei. »Ich musste erst eine gewisse Muskulatur entwickeln, damit ich die Werkzeuge sicher und präzise führen kann«, erklärt Ralf Koca. Man müsse immer beobachten, wie eine Kontur laufe, ob sie »ordentlich umschwungen« sei. »Mittlerweile sind diese Arbeiten auch entspannend, weil ich teilweise wirklich lange an einer Sache sitze und eine gewisse Hypnotik einsetzt«, sagt er. (FAZ vom 02./03.08.2014, S. C2)

Die in diesem Ausschnitt erkennbare Dichotomie zwischen ›Hand‹ und ›Kopf‹ ist konstitutiv für die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ insgesamt. Grundlage hierfür ist die Unterscheidung zwischen ›körperlicher‹ und ›geistiger‹ Arbeit. ›Handwerk(en)‹ wird dabei als körperliche Tätigkeit eingeordnet, ihr werden jedoch Auswirkungen auf den Bereich des ›Geistigen‹ zugeschrieben. Daran wird dreierlei deutlich: Erstens wird für die im Handwerk(en)sdiskurs adressierten Subjekte angenommen, dass die ›geistige‹ Tätigkeit die Norm ist, also die Mehrheit der Leser*innen eine Erwerbsarbeit ausübt, die unter ›Kopfarbeit‹ subsumiert wird. Für sie stellt ›Handwerk(en)‹ eine, oftmals freizeithlich markierte, Ausnahmetätigkeit dar – sowohl, wenn sie als Freizeitbeschäftigung thematisiert wird, als auch, wenn die Arbeit von erwerbsmäßig tätigen Handwerker*innen als »eine Art Meditation« bezeichnet wird (FAZ vom 09./10.08.2014, S. C2). In diesem Blick und den Projektionen der ›Kopfarbeiter*innen‹ auf ›die Handarbeiter*innen‹ wiederholen sich die klassistischen Hierarchisierungen, die in die Unterscheidung zwischen ›geistiger‹ und ›körperlicher‹ Arbeit eingeschrieben sind. Dieser Umstand wird auch daran ersichtlich, dass TV-Dokumentationen und Online-Tutorials zum ›alten Handwerk(en)‹ ›zur Entspannung‹ konsumiert werden. So verweisen zahlreiche Kommentare auf der Plattform YouTube darauf,

dass Handwerksfilme als »unglaublich beruhigend«, »Seelenbalsam« und »pure Entspannung« wahrgenommen werden (HWK YouTube, Korb, Kommentar; MHM, AH5, Kommentar; HWK YouTube, Geige, Kommentar). Sie werden sogar als Einschlafhilfe genutzt, was häufig mit der deutlichen Tonabnahme der manuellen Werkzeuggeräusche in Verbindung gebracht wird.³

Zudem sind, zweitens, die Effekte, die ›dem Handwerk(en)‹ zugeschrieben werden, als Teil des liberalen und neoliberalen Konzepts anzusehen, wonach ›Arbeit‹ einen subjektiven Sinn generiere und zugleich erfülle. Dass die ›körperliche Arbeit‹ positiv auf ›den Geist‹ wirke, konzipiert ›das Handwerk(en)‹ per se als sinnvolle Tätigkeit. Dieser Effekt wird verstärkt aktiviert, wenn das ›Handwerk(en)‹ nicht nur als therapeutische Freizeitgestaltung verwendet wird, sondern zugleich einen Zugang zu einem neuen Berufsfeld eröffnet, wie im folgenden Beispiel von »Strickblog 2«. Dort wird ›Handwerk(en)‹ als Mittel zur Überwindung des Tods des eigenen Kindes eingeordnet, was zugleich eine berufliche Neuorientierung zur Selbstständigkeit ermöglicht habe, die dabei als ›wahr‹ und ursprünglich und damit dem Selbst näher markiert wird: »Durch den Tod meiner Tochter [...] habe ich einen beruflichen Wandel durchlebt. Aus der akademischen Welt der Finance fand ich (wieder) Zugang zu Kreativität und Handgemachtem« (Strickblog 2, »Über mich«, 07.12.2014).

Drittens wird insbesondere in der therapeutischen Funktionalisierung die Problematisierung des ›Geistigen‹ sichtbar: Das ›Geistige‹ gilt als potenziell pathologisch, es wird als Quelle von Belastungen wahrgenommen. ›Handwerk(en)‹ kommt die Aufgabe zu, ein Zuviel des ›Geistigen‹ und die Beanspruchungen durch ›geistige‹ Arbeit, konkretisiert als Mediennutzung oder angestregtes Nachdenken über die Erwerbsarbeit, auszugleichen und den überanstrengten ›Geist‹ zu ›heilen‹: Den »Kopf frei« (Flow 26/2017, S. 132) zu bekommen oder ›abzuschalten‹ wird immer wieder als Ziel und Effekt handwerklicher Betätigung genannt. Dieser Effekt wird häufig in Form von Subjektäußerungen angeführt und auch in ethnografischen Forschungen identifiziert (vgl. Langreiter und Löffler 2013, S. 166). Er fungiert jedoch, je nach Argumentationsausrichtung, auch als Begründung, um den ›Trend‹ zum handwerklichen Selbermachen zu erklären oder für das ›Handwerk(en) als Therapie‹ zu werben. Dabei werden Wissenschaftsdiskurse als Belege angeführt. Häufig geschieht dies mit dem Verweis auf ›Neurowissenschaften‹⁴, wie hier in einem Infokasten in *Wolf* unter der Überschrift »Wie Handarbeit dem Kopf hilft«:

Wer die Dinge in die Hand nimmt, baut damit Stress ab – kann also besser schlafen und ist weniger schnell erschöpft. Außerdem schützt ein Hobby, bei dem man

3 Zum Phänomen des Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) auf YouTube vgl. Lickhardt 2019.

4 Zur Kritik der Neurowissenschaften als Modedisziplin vgl. Hasler 2012, zum Einfluss der Neurowissenschaften auf Selbstführungsdiskurse vgl. Senne und Hesse 2019, S. 395-398.

selbst werkelt und sich Herausforderungen stellt, vor Depressionen, wie die Neurowissenschaftlerin Kelly Lambert herausfand. (Wolf 01/2016, S. 134)

Aus der ›wissenschaftlichen‹ Beglaubigung lässt sich die Forderung ableiten, sich selbst dem ›Handwerk(en)‹ zuzuwenden. Eingebettet ist dies im Falle des zitierten Ausschnitts in ein Porträt über den Berliner Architekten Van Bo Le-Mentzel, der mit der »Hartz IV-Möbel«-Serie seit 2010 kostenfreie Selbstbauanleitungen für Designer-Möbel vorstellt und dies explizit in den Kontext konsumkritischen Handelns rückt (vgl. Le-Mentzel 2012). Erneut ist das Narrativ, mit dem der Architekt und sein Möbelprojekt in *Wolf* eingeführt werden, dasjenige der Selbstemanzipation durch handwerkliche Betätigung. Der sozial deprivilegierende Status des ›Hartz-IV-Empfängers‹ soll durch das handwerkliche Selbermachen überwunden werden können. ›Handwerk(en)‹ vermittelt demnach zweierlei: Den Glauben an die eigenen Fähigkeiten, der durch die Abhängigkeit von Sozialleistungen erschüttert worden ist, und den Zugang zu ästhetisch befriedigenden Konsumgütern, die dem angestrebten und qua Bildungshintergrund auch angemessenen sozialen Status der adressierten, männlich kodierten Subjekte entsprechen. Zugleich soll damit eine Alternative zu Konsum geschaffen werden, was hier als Beitrag zu einer ökologischeren Lebensführung mit einem gesellschaftspolitischen Argument verknüpft wird.

Als analytischer Schluss drängt sich die These auf, dass ›Handwerk(en)‹ im Sinne einer »Freizeitarbeit« (Schulze 2012) berufliche und soziale Misserfolge kompensiert, Arbeitsfähigkeit wiederherstellt, Anerkennung der gewünschten Statusgruppe ermöglicht, Erkrankungen vorbeugt und Gebrauchsgüter schafft. ›Handwerk(en) als Therapie‹ dient, so ließe sich abstrahieren, der Selbstoptimierung. Allerdings ist diese Deutung im Sinne des neoliberalen Dogmas ungenau. Zum einen, weil hier dezidiert ein Männlichkeitskonzept erzeugt wird, das die Sorge um das Selbst und die Gesellschaft integriert, was sich den »caring masculinities« zuordnen lässt (vgl. Heilmann und Scholz 2017, S. 349). Zum anderen ist »Neoliberalismus« als Folie deshalb irreführend, weil das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ bereits Ende der 1950er-Jahre in der Heimwerker-Zeitschrift *Selbst ist der Mann* nachgewiesen ist (vgl. Schulze 2012, S. 27ff.; Voges 2017, S. 81-87).

In der ersten Ausgabe von *Selbst ist der Mann* wird »Heimwerken als Mittel gegen die Manager-Krankheit« vorgestellt (Selbst 01/1957, S. 78f.). Ganz ähnlich wie in *Wolf* wird hier mit einem Bedrohungsszenario operiert, das jedoch nicht sozialen Abstieg und Depression beinhaltet, sondern den »Manager-Tod«. Ebenfalls dem Selbstermächtigungsnarrativ folgend, wird Heimwerken mit dem Motiv der »sinnvolle[n] Entspannung« als notwendige »Pause« konzipiert (Selbst, 01/1957, S. 72). Der auslösende Problemzustand, »unsere[] gehetzte[] Lebensweise«, könne durch Heimwerken temporär transzendiert werden, die Subjekte könnten »einmal ›ein anderer Mensch sein« (Selbst, 01/1957, S. 72). Dabei wird die Verantwort-

tung den männlich kodierten Subjekten zugeschrieben; sie sollen Heimwerken als Selbstsorge betreiben, um damit die eigene Arbeitsfähigkeit zu erhalten und, mehr noch, dem eigenen Tod und damit der totalen Verantwortungslosigkeit als Alleinernährer zu entgehen. Auch hier wird folglich eine fürsorgende Komponente von männlich kodierten Subjekten angesprochen. Das durch ›Handwerk(en) als Therapie‹ zu erreichende Konversionsziel ergibt sich jedoch lediglich aus der misslichen Ausgangslage, welche die Selbstsorge erst motiviert. Entscheidend ist daher das Motiv der ›Pause‹, das, wie im Mediendiskurs der Gegenwart, die Reintegration in den Alltag als eigentliches Ziel ausweist.

Dabei zeigt sich jedoch im Hinblick auf die in ›Handwerk(en) als Therapie‹ erzeugten Geschlechterrollen ein Unterschied: Insbesondere bei weiblich kodierten Subjekten wird als Konversionsziel ein besser geeigneter, weil individuell stimmiger Beruf sichtbar. Dies wird zudem durch ökonomischen Erfolg belegt. Endpunkt der Selbstermächtigung ist also weniger das Wiedererlangen bedrohter oder verlorener Leistungsfähigkeit, wie im Fall der männlich kodierten Subjekte, sondern das Finden des ›richtigen‹ Berufs, wie in diesem Beispiel aus *Flow*:

Lily fuhr jeden Tag anderthalb Stunden mit dem Bus zu ihrer Arbeitsstelle in San Francisco und abends wieder zurück. Irgendwann war sie es satt, über ihr Smartphone oder den Laptop im Internet zu surfen, und nahm sich stattdessen vor, zu handarbeiten, um besser abschalten und entspannen zu können. So begann sie mit dem Sticken. »Es hat mich derart begeistert, dass ich inzwischen meine eigene Schmucklinie habe.« (Flow 08/2015, S. 67f.)

In dieser Passage wird der Medienkonsum als unbefriedigend beschrieben, aber auch als Fortführung der Erwerbsarbeit, was durch den Wunsch »besser abschalten« zu wollen, ausgedrückt wird. Die Ersatzbeschäftigung bringt die gewünschte Entspannung. Sie eröffnet zudem – anders als die im Medienkonsum fortgeführte Techniknutzung – Möglichkeiten, das ›Handwerk(en)‹ zu vermarkten und damit doppelt produktiv zu sein. Hieran wird deutlich, dass die rekreative Phase der Erholung auf dem Weg zur Erwerbsarbeit für eine Nebentätigkeit genutzt wird, die stärker dem Ideal der affektiv belegten Erwerbstätigkeit entspricht. Dass über das Ziel der Entspannung die Hinwendung zum ›richtigen‹ Beruf erfolgt, verweist erneut darauf, dass das Deutungsmuster der ›Therapie‹ mit jenem der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ verknüpft ist. Es zeigt aber auch, dass die Sphäre der Reproduktion als ›Nicht-Arbeit‹ nicht nur an ›Arbeit‹ geknüpft ist, weil hier das Wiederherstellen der Arbeitskraft geleistet wird, sondern diese Sphäre zusätzlich zum rekreativen Nebenerwerb nutzbar gemacht wird. Dass das ›Handwerk(en)‹ also ›richtige Freizeitbetätigung‹ gedeutet wird, beweist letztlich der marktwirtschaftliche Erfolg, also die »eigene Schmucklinie« der ›guten Arbeit‹ des therapeutischen ›Handwerk(en)s‹.

Während die historische Forschung zum Heimwerken irreführend annimmt, im handwerklichen Selbermachen der 1950er-Jahre seien die Entfremdungserfahrung der Automatisierungs- und Dienstleistungsgesellschaft aufgehoben worden (vgl. Voges 2017, S. 81-87), ist plausibler, dass der mediale Interdiskurs sowohl in den 1950er- als auch in den 2010er-Jahren auf ein Deutungsmuster rekurriert, das in medizinischen Spezialdiskursen seit dem 18. Jahrhundert verwendet wird. Dabei zeigt sich, dass das Element der ›Heilung‹ durch ›Handwerk(en) als Therapie‹ ökonomisch semantisiert ist: Der Erfolg der Therapie wird damit bewiesen, dass die Subjekte im handwerklichen Feld einen geeigneteren Beruf gefunden haben und darin ökonomisch reüssieren. Dies ist ein Unterschied zum Heimwerken der 1950er-Jahre, das hauptsächlich in der privaten Sphäre stattfindet und stärker als Anderes der ›Arbeit‹ diskursiviert ist. Jedoch ist in beiden Fällen die Wiederherstellung der Arbeitsfähigkeit das implizierte Ziel des ›Handwerk(en)s als Therapie‹ und Selbstsorge.

7.4. Genealogie: ›Arbeit‹ als Therapie in psycho-medizinischen Spezialdiskursen

Woher kommt die Sagbarkeit, dass ›Handwerk(en)‹ als Technik der Entspannung, der Heilung und Verbesserung diskursiviert und praktiziert wird? Für die Ausbildung des Deutungsmusters ›Handwerk(en) als Therapie‹ sind europäische und US-amerikanische psycho-medizinische Diskurse relevant. In diesen Diskursen werden handwerkliche Praktiken wie Korbflechten oder Handarbeiten wie Sticken als therapeutische Technik für die Behandlung sogenannter Geisteskranker ab Mitte des 18. Jahrhunderts etabliert.

Welche Tätigkeiten genau als therapeutische Techniken diskursiviert und angewandt werden, spielte in der Erforschung der gesellschaftlichen Konstruktion von Normabweichungen eher eine marginale Rolle. Die Psychiatrieforschung der jüngeren Zeit beschäftigt sich jedoch ausführlich mit Patient*innenarbeit in psychiatrischen Einrichtungen sowie in psychotherapeutischen Diskursen und Settings seit der Moderne und ist daher eine wichtige Quelle, um die Etablierung von ›Handwerk(en) als Therapie‹ in psycho-medizinischen Spezialdiskursen nachvollziehen zu können. Ausgehend davon werden hier zunächst relevante spezialdiskursive Konstruktionen von Patient*innenarbeit als therapeutische Technik mit besonderem Augenmerk auf ›Handwerk(en)‹ vorgestellt. Eine umfassende Auswertung psycho-medizinischer Spezialdiskurse und der zugehörigen Sekundärliteratur kann an dieser Stelle nicht geleistet werden.⁵ Es werden lediglich

5 Auf der Grundlage von Lebensratgebern liefern Senne und Hesse 2019 einen genealogischen Blick auf Selbstführungstechniken der 1920er-, 1960er- und 1970er- sowie der 1990er- und

einige zentrale Texte näher betrachtet. Um die ausschlaggebenden Konturierungen des Deutungsmusters aufzuzeigen, sind zudem zeitliche und geografische Sprünge unerlässlich.

7.4.1. Humanisierung und Disziplinierung: »moral treatment« um 1800

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ab Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, Großbritannien und Italien humanistische Reformbestrebungen des klinischen Anstaltswesens geäußert werden und sich durchsetzen können. Als »moral treatment« wird das Konzept der Patient*innenarbeit von Samuel Tuke 1813 erstmals ausführlicher theoretisiert (vgl. Freebody 2016, S. 32). Ähnliche Konzepte französischer und italienischer Provenienz erscheinen etwa zur gleichen Zeit (vgl. Freebody 2016, S. 31-52). Der Einsatz von Patient*innenarbeit wird bei Tuke und dem französischen Mediziner Philippe Pinel erstmals auch mit therapeutischen Effekten legitimiert (vgl. Freebody 2016, S. 39). Foucault (1987) analysiert diese reformistischen Diskurse in *Wahnsinn und Gesellschaft* als einflussreiche »Legenden« (S. 503), die das Verhältnis zwischen Wahnsinn und Vernunft verändert hätten: Die Forderung, die Insassen der Asyle in die Selbstverantwortung zu nehmen und so zu »heilen«, markiere den Übergang von der auf körperliche Bestrafung und Fixierung konzentrierten Behandlung hin zu subtileren Formen der Unterwerfung, nämlich der disziplinierenden Selbstkontrolle.

Übereinstimmend stellt die jüngere Forschung zur Psychiatriegeschichte fest, dass eine temporäre Dominanz des »moral treatment« Mitte des 19. Jahrhundert auf das Zusammenfließen von Produktivitätsdiskursen und humanistischen Diskursen zurückzuführen ist (vgl. Ernst 2016, S. 5f.). So wird es zu einer dominanten Forderung, dass auch Patient*innen einen gesellschaftlichen und letztlich ökonomischen Beitrag leisten sollen; gleichzeitig wird ein therapeutischer Impetus in »Arbeit« eingeschrieben. Müßiggang wird, entsprechend der Produktivitätsmaxime, als Übel und Einfallstor des Wahnsinns angesehen (vgl. Schmiedebach und Brinkschulte 2015, S. 21-23). Insofern ist die Ausweitung von Arbeitshäusern als sogenannte Arbeits- und Besserungsanstalten für Bedürftige im 19. Jahrhundert für die Diskursivierung von »Handwerk(en) als Therapie« einflussreich: Es ist plausibel, dass im psycho-medizinischen Diskurs die Auffassung von »Arbeit« als Mittel zur »moralischen und materiellen« Besserung übernommen wird (vgl. Ernst 2016, S. 5, Übersetzung FS).

Die Funktionen, die »Arbeit« in utilitaristischen Diskursen erhält, werden im reformistischen psycho-medizinischen Diskurs dabei dem Kontext der geschlos-

2000er-Jahre; dezidiert auf psycho-medizinische Diskurse und die *Therapeutisierung* geht Elberfeld 2020 ein; mit Fokus auf die 1970er-Jahre vgl. den Band von Maasen et al. 2011 sowie die ebenfalls genealogisch verfahrenen Publikationen von Eitler.

senen Anstalt angepasst. Hier ist ein Ziel zunächst die Erleichterung der Einschließungspraktik: ›Arbeit‹ dient demnach als ›natürliche‹ Möglichkeit der Ermüdung, was die Reduzierung von Medikamentierungen unterstützt habe (vgl. Urbach 2015, S. 76). Patient*innenarbeit wird zudem zugeschrieben, Ablenkung von destruktiven Gedanken (»prevent the indulgence of gloomy sensations«, Tuke 1813, S. 35) herbeizuführen. Damit wird eine weitere wichtige Voraussetzung für die Formulierung des Deutungsmusters ersichtlich: Die Verschiebung in der Ursachenvermutung von psychischen Erkrankungen, die sich im psycho-medizinischen Diskurs selbst ereignet. Von den Reformisten wird Wahnsinn als *Geisteskrankheit* angesehen, Adressat der therapeutischen Bemühungen ist nicht länger der Körper, sondern vielmehr der Geist (vgl. Tuke 1813, S. 84). Demzufolge zielt Tukes »moral treatment« auf eine Stimulierung und Genesung des Geistes ab, dem eine partielle Verwirrung zugeschrieben wird – und damit auch die punktuelle Fähigkeit zur Selbstkontrolle.

Diese Fähigkeit zur Selbstkontrolle, wörtlich ist von »restraint«, also Beherrschung, die Rede, soll durch das »moral treatment« angeregt und ausgebaut werden (vgl. Tuke 1813, S. 100). Dieser Fokus auf Selbstbeherrschung lässt sich mit den religiösen Dogmen der Quäker begründen (vgl. Laws 2011, S. 67), bleibt aber auch jenseits davon gültig. Dabei wird die Erzeugung von Angst, durch körperliche Züchtigung, Fixierung und Unterversorgung, also durch Mittel der externen Kontrolle wie im Absolutismus, als weniger wirksam (und zudem unmenschlich) kritisiert, stattdessen wird die innere Selbstkontrolle der Patient*innen durch ihr Bedürfnis nach Anerkennung animiert: »The patient feeling himself of some consequence, is induced to support it by the exertion of his reason, and by restraining those dispositions, which, if indulged would lessen the respectful treatment he receives; or lower his character in the eyes of his companions and attendants« (Tuke 1813, S. 101). Folglich basiert das Anerkennungsprinzip ebenfalls wesentlich auf Angst, nämlich auf der Angst davor, dass Zuwendung und Privilegien entzogen werden.⁶ Generell folgt die Behandlung einer klassistischen Abstufung: »[H]ard cases«, die isolierte Einschließung und Fixierung erfahren, sind weniger privilegierten Gesellschaftsschichten zugeordnet, während umgekehrt die »reconvalescent« aus der Oberschicht immer mit dem Anstaltsleiter dinieren dürfen.⁷ Bemerkenswert ist die Rolle, die Patient*innenarbeit in der therapeutischen Funktionalisierung des »*desire for esteem*« (Tuke 1813, S. 99, Herv.i.O.) im reformistischen Psychiatriediskurs des frühen 19. Jahrhunderts einnimmt. Anders als sich vermuten lässt,

6 Foucault weist darauf hin, dass auch bei den Reformern körperliche Strafen und Zwangsmittel verwendet wurden, vgl. Foucault 1987, S. 509, 525.

7 Eine solche Abstufung auf Grundlage rassistischer Ideologien findet sich in der kolonialen Expansion von psychiatrischen Einrichtungen, vgl. dazu Ernst 2016, S. 9 und ausführlicher Ernst 2013.

wird in Tukes Schriften die Verbindungslinie zwischen Fähigkeitserwerb und gesteigerter (Selbst-)Anerkennung in der Patient*innenarbeit nicht explizit gezogen, dies erfolgt erst ein Jahrhundert später.

›Handwerk(en)‹ spielt im reformistischen Psychiatriediskurs des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts keine spezifische Rolle; die Patient*innenarbeit soll vielmehr das Entstehen einer strukturierenden Routine unterstützen. Patient*innen werden insbesondere für körperlich ermüdende Tätigkeiten eingesetzt, womit Garten-, Feld- und Hausarbeiten, aber auch die Versorgung anderer Patient*innen gemeint sind (vgl. Tuke 1813, S. 99). Handarbeiten als Betätigung für weibliche Patientinnen wird ebenfalls »as much as possible« empfohlen, aber nicht näher begründet (Tuke 1813, S. 99). Arbeiten, die als »most opposite to the illusions of his [the patient's, FS] disease« gefasst werden können, seien besonders geeignet, sollten zudem aber von den Patient*innen als angenehm empfunden werden. In der therapeutischen Wirkung wird jedoch nicht zwischen den jeweiligen Tätigkeiten differenziert. Es werden der Patient*innenarbeit also keine Effekte zugeschrieben, die auf die Anforderungen oder das Setting der jeweiligen Tätigkeiten zurückgeführt werden. Stattdessen werden jeweils diejenigen Tätigkeiten als sinnvoll konzipiert, die sich aus den Versorgungsnotwendigkeiten der Anstalt ergeben.

7.4.2. »Zweckmäßigkeit« und »Ruhe« in deutschen Psychiatrie-Diskursen um 1900

Auch in deutschsprachigen Spezialdiskursen wird der Einsatz von Arbeit und die ›Humanisierung‹ der Behandlung in sogenannten Irrenhäusern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefordert. 1861 empfiehlt der Reformpsychiater Wilhelm Griesinger die »zweckmäßige Beschäftigung« von Patient*innen (Urbach 2015, S. 71). Ende des 19. Jahrhunderts werden verschiedene Konzepte der Patient*innenarbeit eingesetzt und je nach Diskurszusammenhang unterschiedlich begründet. Im Fokus stehen die Vorzüge der erleichterten Kontrolle der Patient*innen und die Wirtschaftlichkeit der Anstalten (vgl. Laws 2011, S. 69). Da sich aber neue Medikamente sowie vor allem Ruhe- und Badetherapien als konkurrierende Methoden im psycho-medizinischen Spezialdiskurs etablieren, wird innerhalb des psycho-medizinischen Diskurses mit den therapeutischen Vorzügen der Patient*innenarbeit argumentiert (vgl. Urbach 2015, S. 77). In der behördlichen Kommunikation wird dagegen der Beitrag der Patient*innenarbeit zur Anstaltsfinanzierung betont (vgl. Urbach 2015, S. 78).

Im deutschen Arbeitstherapie-Diskurs ist die landwirtschaftliche körperliche Patient*innenarbeit die präferierte Tätigkeit. Sie gilt als so offensichtlich zielführend, dass ihr Einsatz, etwa bei Hermann Simon, der als ›Pionier‹ der deutschen

Ergotherapie gilt, keiner weiteren Begründung bedarf (vgl. Simon 1986, S. 16).⁸ Bei Simon erscheinen handwerkliche Patient*innenarbeiten erst an dritter Stelle in der Hierarchie der empfohlenen Betätigungen; gleichzeitig hält er sie ebenfalls für selbstverständlich: »Werkstätten und Handwerkerstuben der verschiedensten Arten besitzen schon lange alle Anstalten. Es gibt kaum ein Handwerk, das in der Anstalt nicht betrieben werden kann« (Simon 1986, S. 16). Entsprechend divers sind die handwerklichen Tätigkeiten, die in Anstalten zum Einsatz kommen. Anna Urbach berichtet für die 1894 gegründete Landes-Heil- und Pflegeanstalt Uchtspringe von einer Reihe anstaltseigener Werkstätten, namentlich:

Bürstenmacherei, Strohflechtere, Korbmacherei, Schneiderei, Schuhmacherei, Tischlerei, Sattlerei und Schlosserei mit Schmiede. Auch in der eigenen Mülle- rei und Bäckerei sowie in der Zigarrenproduktion wurden Kranke beschäftigt. Vornehmlich weibliche Pfleglinge zog man in den Näh- und Stickstuben und in der Waschküche zur Arbeit heran. Ebenso verfügte die Anstalt über eine Buchbinderei und ein fotografisches Labor. (Urbach 2015, S. 75)

Dabei gerät die Praxis der klinikeigenen Handwerksbetriebe mit den Rechtsan- sprüchen und Gehaltsvorstellungen des freien Handwerks in Konflikt (vgl. Urbach 2015, S. 84-86; Simon 1986, S. 153f.).

Wie genau wird das Deutungsmuster ›Handwerk(en) als Therapie‹ im psycho- medizinischen Diskurs um die Jahrhundertwende und in der Zwischenkriegszeit konstruiert? Wie unterscheidet es sich von der Diskursivierung in der Gegenwart? Zunächst ist keine ausgeprägte normative Aufladung des Handwerklichen festzu- stellen, wie sie etwa in Verbindung mit Motiven der Zivilisations- und Entfrem- dungskritik vorstellbar wäre. Stattdessen zeigt die Analyse der Therapieziele, dass Patient*innenarbeit – gleichgültig welcher Art – im deutschen Diskurs zur Her- stellung eines normierten Sozialverhaltens funktionalisiert wird. Grundsätzlich wird ein Kausalzusammenhang zwischen ›Nicht-Arbeit‹ und ›Krankheit‹ herge- stellt: »Die Wurzel alles Übels [...] liegt in der Untätigkeit. Müßiggang ist nicht nur aller Laster– bei unseren Kranken nennen wir es ›unsoziale Eigenschaften‹ – sondern auch der Verblödung Anfang« (Simon 1986, S. 7). Dem liegt ein utilitaris- tisches und sozialdarwinistisches Arbeitsethos zugrunde, das ›Arbeit‹ als »kämp- fende[...] Betätigung ums Dasein« fasst (Simon 1986, S. 43); dieses wird aber auf sämtliche Tätigkeiten angewandt, ohne ›Handwerk(en)‹ eine besondere Stellung einzuräumen.

8 Ausführlicher zu Hermann Simon und seinen Einfluss auf deutschsprachige Psychiatrie- diskurse vgl. Germann 2007, mit Blick auf die Kontinuitäten zwischen Simon und der NS- Psychiatrie vgl. Beddies 2013; Walter 2002 sowie aus Perspektive der Organisationssoziologie Sammet 2015.

Folglich werden die arbeitstherapeutischen Tätigkeiten nach der Prämisse der »Zweckmäßigkeit« ausgewählt und damit legitimiert:

Zudem muß die ganze Krankenbehandlung darauf ausgehen, die gesunde Logik wieder in das Leben und in die Gedankenwelt des Kranken einzuführen; und ein erster Grundsatz einer gesunden Logik ist, daß das, was man tut, auch Sinn und Zweck haben muß. Auch schon deshalb ist die Beschäftigung der Kranken mit ganz nutzlosen Dingen verkehrt, weil sie niemals imstande sein kann, den Kranken wieder der Eignung für das wirkliche Leben entgegen zu führen (Simon 1986, S. 17f.)

Zu den »nutzlosen Dingen« zählt Simon etwa künstlerische Betätigungen und das Verfassen von Beschwerdebriefen (vgl. Simon 1986, S. 18). Ein Fokus auf manuelle Tätigkeiten ergibt sich dabei nicht aus einer besonderen Bedeutung, die diesen zugeschrieben wird, sondern aus der Kalkulation der verfügbaren Ressourcen und möglichen Nachfrage:

Man wird immer darauf angewiesen sein, auch von der benachbarten Industrie *Aufträge* hereinzuholen. In Betracht kommt nur *Handarbeit*, die nach örtlichen Industrien und Gelegenheiten sehr verschieden sein wird [...]. Es kommt darauf an, daß die Aufträge einigermaßen regelmäßig kommen und einer größeren Zahl von Kranken, besonders der Schwächeren unter ihnen, Betätigung geben. Ich nenne nur: Papier- und Klebarbeiten, wie Düten- und Schachtelfabrikation, einfache Korbarbeiten, Fußmattenfabrikation, Übernahme einfacher Arbeiten für die Kleinmetall- und Knopfindustrie und vieles andere. Es ist nicht leicht, Aufträge zu erhalten, und finanziell kommt bei all *diesen Betrieben* nicht viel heraus, da wir fast überall mit Handarbeit gegen die Maschine konkurrieren müssen. Aber einzelne Fabrikanten weisen uns doch gerade mit Rücksicht auf den guten Zweck laufende Beschäftigung zu. (Simon 1986, S. 48, Herv.i.O.)

Die klinikeigenen Werkstätten werden entsprechend ihren Ertragsmöglichkeiten betrieben; diejenigen Handwerksarbeiten, die innerhalb der Patient*innenräume und in Anstaltsnähe ausgeführt werden können, werden präferiert (vgl. Simon 1986, S. 16). Die Organisation der Arbeit von Pflegenden und Ärzten erfolgt ebenfalls nach dem Primat der Zweckmäßigkeit (vgl. Simon 1986, S. 28).

Das zentrale Argument für die *aktivere Krankenbehandlung* Simons ist, dass mit ihr erfolgreich und unaufwendig »Ruhe« sowohl in Bezug auf das Kliniksystem als auch auf das Verhalten der Patient*innen hergestellt werden könne (Simon 1986, S. 107). Den narrativen Ausgangspunkt dafür bildet die Beschreibung von chaotischen Zuständen in denjenigen Anstalten, die Bade- und Ruhetherapien anwenden. Die Verordnung von körperlicher Ruhe durch »Bettbehandlung« verhindert nicht nur ein wirksames Anstaltsmanagement, sondern verschlimmere Krankheitszustände (vgl. Simon 1986, S. 38). Das Regime der *aktiveren Krankenbehandlung*

wird dagegen als wirksames Mittel eingeführt, die Patient*innen zu normenkonformem, ›gesundem‹ Verhalten zu bewegen und damit die Psychiatrie zu einem ruhigen Ort zu machen. Auch hier wird, wie schon bei Tuke und Pinel, eine Verbindung zwischen der Ruhe der Umgebung und der inneren, mentalen Ruhe hergestellt. Demzufolge können beide Ruhezustände durch Arbeit herbeigeführt werden:

Erfolgreiche Betätigung schafft Befriedigung, innere und äußere Ruhe, untätiges Umherlungern schafft üble Laune, Verdrießlichkeit, Gereiztheit; diese führen wieder zu häufigen Konflikten mit der Umgebung zu Streit in Worten und Tätlichkeiten, zu anhaltendem lautem Schimpfen und Perrieren. (Simon 1986, S. 7)

Die innere und äußere Ruhigstellung der Patient*innen erfolgt durch ihre Einbindung in geordnete und ordnende Tätigkeiten; das so entstehende geräusch- und konfliktarme »Anstaltsmilieu« soll sich wiederum positiv auf die Heilung der Patient*innen auswirken (Simon 1986, S. 93).

Zusätzlich wird die Klinik als hierarchisches Sozialgefüge organisiert. Je nach Störverhalten und Genesungsgrad werden Patient*innen für körperlich ermüdende Tätigkeiten eingesetzt oder für Tätigkeiten, »die gute Aufmerksamkeit oder halbwegs normales Denken verlangen«, wozu auch anspruchsvolle Textilarbeiten gehören (Simon 1986, S. 26). Damit beschreibt der Anforderungsgrad der Tätigkeiten die »Stufe[n]« (Simon 1986, S. 24) auf dem Weg zum Normverhalten und damit zur Entlassung. Die Wiederherstellung der ›normalen‹ Arbeitsfähigkeit wird generiert durch und ist zugleich ablesbar an der Fähigkeit, eigenständig zu arbeiten und sich normenkonform zu verhalten.

Das erklärte Therapieziel der Patient*innenarbeit ist also die (Wieder-)Herstellung der Arbeitsfähigkeit der Patient*innen. Arbeitsfähigkeit wird der Gradmesser für den Status der Patient*innen, sowohl was ihre Positionierung innerhalb des klinischen Sozialgefüges und den damit verbundenen Anspruch auf Privilegien und Belohnungen betrifft als auch ihre diagnostische Einordnung und die Aussicht auf Entlassung. Patient*innenarbeit wird so als Therapeutikum und Indikator zugleich funktionalisiert. Nur wenig später wird Arbeitsfähigkeit als diagnostisches und sozial-hierarchisches Kriterium der NS-Psychiatrie für die Ermordung von erkrankten und behinderten Menschen, die als ›nicht arbeitsfähig‹ eingestuft werden, herangezogen (vgl. Rotzoll 2015, S. 195).⁹

9 Für einen Überblick zu ›Arbeit‹ im Nationalsozialismus und darüber hinaus vgl. die Bände von Buggeln und Wildt 2014 sowie Axster und Lelle 2018.

7.4.3. ›Handwerk(en)‹ als profitable Heilungstechnik: »work cure« in der US-amerikanischen Reformpsychiatrie um 1900

Eine deutlichere Ausprägung der therapeutischen Funktionalisierung von ›Handwerk(en)‹ im psycho-medizinischen Diskurs vollzieht sich ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den USA. Hier interessieren sich psychiatrische Reformbewegungen explizit für die therapeutischen Effekte von ›Arbeit‹ und insbesondere von vorindustriellem ›Handwerk(en)‹. Wie in Deutschland liefert die diskursive Konkurrenz der Ruhetherapie das Motiv, mit dem »work cure« propagiert wird. Psychische Erkrankungen, körperliche Behinderungen, Herzkrankheiten und Tuberkulose sollen mit handwerklicher Patient*innenarbeit therapiert werden können. Neben der Wiedererlangung von Selbstkontrolle wird als therapeutischer Effekt angestrebt, dass die Patient*innen Zuversicht gewinnen: »There is no better way of separating the real from the imagined, and no better way of leaving fear and unhappiness behind. Carefully regulated work is a remedy of the first order« (Hall und Buck 1915, S. xxiv).

Der Unterschied zur deutschen Diskursivierung von Patient*innenarbeit als therapeutische Technik liegt darin, dass die Tätigkeiten nicht mehr primär entsprechend der Notwendigkeit des Klinikeralts und -managements oder der Fähigkeit der Patient*innen ausgewählt werden, sondern insbesondere handwerklichen Tätigkeiten eine inhärente, heilende Wirkung zugeschrieben wird. Dies wird in der Sekundärliteratur damit begründet, dass die Vorläufer der 1920 erstmals so benannten Occupational Therapy von der Arts-and-Crafts-Bewegung beeinflusst waren (vgl. Laws 2011, S. 69; Hall 2016, S. 324; Harris 2016, S. 69). Die Annahmen der Arts-and-Crafts-Bewegung über die Effekte von ›Handwerk(en)‹ werden also auf den klinischen Kontext übertragen. Dabei wird die Industriearbeit als eine signifikante Ursache für Erkrankungen und Versehrungen identifiziert. Erkrankten soll durch die Aneignung handwerklicher Kenntnisse nicht nur gesundheitlich, sondern auch ökonomisch geholfen werden:

A war that goes on year after year between the machine and the man, between disease and the man [...]. [...] there are thousands of men and women in every great city doomed to idleness and dependence because of injury or some illness that makes ordinary work out of the question. (Hall und Buck 1915, S. viii)

Die diskursive Konkurrenz der im psycho-medizinischen Diskurs populären Bade- und Ruhetherapien bringt dabei einen Legitimationsdruck mit sich, der nur auf Ebene der therapeutischen Funktionalität beantwortet werden kann. Das dominantere Argument ist jedoch dasjenige der ökonomischen Rentabilität. Patient*innenarbeit als Therapie fordere Tätigkeit, Selbstversorgung und gesellschaftliche Mitverantwortung auch von Klinik- und Krankenhausinsass*innen. Diese Ausweitung des Arbeitsgebots der Industriegesellschaft auf die Klinik entspricht dabei

dem Erwartungsgefüge vom ›selfmade-man‹ der Vereinigten Staaten ebenso wie dem staatsbürgerlichen Ideal der Weimarer Republik (vgl. Ankele 2015, S. 11). So sollen klinikexterne Absatzmärkte erschlossen werden, für die nach entsprechenden Standards von Qualität und Wirtschaftlichkeit produziert werden soll. Ab 1920 erfolgt die Professionalisierung des neuen Berufsfeldes der Beschäftigungstherapeut*innen, die neben psycho-medizinischem Wissen auch handwerkliche Kompetenzen erwerben und von Handwerker*innen mit ausgebildet werden (vgl. Hall 2016, S. 324f.).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschiebt sich also die Ausrichtung der Therapieziele auf die Gesellschaft außerhalb der Anstalt – was der vielfach beschriebenen Verlagerung des Impetus vom Einschließen und Verbergen devianter Subjekte hin zu ihrer gesellschaftlichen Wiedereingliederung entspricht (vgl. Hall 2016, S. 330; Ankele 2015, S. 11; Foucault 1994). Rehabilitation ist auch das anvisierte Therapieziel für eine neue Gruppe von Patient*innen: die Versehrten des Ersten Weltkriegs. In Europa wird die »Wiederherstellung der Arbeits-, bzw. Frontfähigkeit der Soldaten« bereits während des Krieges zum Behandlungsziel (Ankele 2015, S. 11). In den USA veröffentlichen Herbert James Hall und Mertice MacCrea Buck ihre Erfahrungen mit »work cure« in psychiatrischen Anstalten in Massachusetts und New York als *study of occupation for invalids* (Hall und Buck 1915). Durch die Therapierung von Kriegsinvaliden wird die Ausrichtung der therapeutischen Bemühungen de facto verändert, auch nicht geheilte Patient*innen können entlassen werden: »Nicht mehr Heilung, sondern Remission wurde erreicht. Dieses Konzept der Remission ist im Ersten Weltkrieg bei der Behandlung der Kriegsneurotiker zu einem neuen Ziel des ärztlichen Eingriffs geworden« (Schmiedebach und Brinkschulte 2015, S. 27).

Dies ist insofern bedeutsam, als deutlich wird, dass Arbeitsfähigkeit als flexibler Indikator für Heilung genutzt wird. Zugleich bietet die Ausrichtung auf Remission die Grundlage für die Verstetigung von Anstaltsökonomien als profitable Nischenmärkte. Indem die Occupational Therapy als Rehabilitations- bzw. Remissionstechnik konzipiert wird, werden therapeutische und ökonomische Funktionalisierungen der Patient*innenarbeit miteinander verbunden. In diesem Zuge wird für das neue Konzept der »work cure« als gesundheitspolitisches Steuerungselement geworben. Die Kosten der Heilung sollen durch den ökonomischen Wert der psychisch erkrankten und versehrten Patient*innen nicht nur gedeckt, es soll Gewinn erzielt werden:

The thousands who are now idle, not from choice but because they no longer fit the regular industries, represent a source of power and of wealth that has been curiously overlooked. These men and women are the waste human product of the industrial world, a product so valuable that its use would mean a revolution in industrial and in charitable affairs. (Hall und Buck 1915, S. xix)

Die handwerklich hergestellten Produkte der Occupational Therapy werden als konkurrenzfähige Alternative zu maschinell gefertigten Produkten oder Dienstleistungen eingeführt, was ebenso im deutschen Reformdiskurs angedeutet ist (vgl. Urbach 2015, S. 88f.). Der neue Wirtschaftszweig soll auf einem protegier-ten Nebenmarkt etabliert werden; als Entlohnung der Patient*innen wird ein halbes reguläres Gehalt bereits als ausreichend angesehen (vgl. Hall und Buck 1915, S. xviii), und auch außerhalb der Klinik soll die Arbeit der ›genesenen‹ Patient*innen in geschützten Werkstätten stattfinden.

Mit der Legitimationskraft der therapeutischen Funktionalisierung werden also vor allem Defizite in der ökonomisch motivierten Argumentation aufgefangen. So wird der Nachteil, dass mit dem Verkauf der Produkte nicht immer Gewinn erzielt werden kann, mit den therapeutischen Heilungswirkungen und der Qualifizierung der Patient*innen aufgewogen (vgl. Hall und Buck 1915, S. xxii). Dabei ist bemerkenswert, dass diese argumentative Kopplung von ökonomischer und therapeutischer Legitimierung der Patient*innenarbeit besonders in der Diskursivierung von ›Handwerk(en) als Therapie‹ erfolgt. Handwerkliche, nichtindustrielle Arbeit wird hier als eine einfache Tätigkeit eingeführt, die vor der Überarbeitung in als krankhaft identifizierten industriellen Settings schützt, also eine präventive therapeutische und damit auch gesundheitsökonomische Maßnahme darstellt, die auch die Behandlung und Versorgung von weniger vermögenden Patient*innen finanzieren sollte.

Der ökonomische Aspekt ist in dieser ersten explizit therapeutisch argumentierenden Diskursivierung von ›Handwerk(en) als Therapie‹ der dominanter. Effizienz ist daher die leitende Maxime, der gegenüber das ›Handwerkliche‹ in den Hintergrund tritt: Blumentöpfe sollen aus Beton nach einer einfachen, vorgegebenen Form gegossen werden und keinesfalls nach individuellem Belieben oder entsprechend den ästhetischen Idealen der Arts-and-Crafts-Bewegung aus Ton getöpft. Gleichzeitig ist die durch die Arts-and-Crafts-Bewegung erfolgte Aufwertung des Handwerklichen als marktfähige Konkurrenz zum industriell gefertigten Produkt eine wichtige Voraussetzung für die ökonomische Funktionalisierung von ›Handwerk(en) als Therapie‹. Umso mehr, als auch die Arts-and-Crafts-Bewegung sich zu industriell produzierenden Unternehmen entwickelt (vgl. Reckwitz 2014, S. 147f.).

Besonders ersichtlich werden die Komponenten des Deutungsmusters ›Handwerk(en) als Therapie‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts im US-amerikanischen Diskurs um Neurasthenie als ›Modekrankheit‹. Parallelen zum Mediendiskurs um Burn-Out und Bore-Out als diskursive Erscheinungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts drängen sich dabei auf (vgl. Kury 2012). So wird in Mediendiskursen der Gegenwart ›Handwerk(en) als Therapie‹ als Heilmittel gegen gesellschaftlich induziertes Stressempfinden angesehen. Auch 1915 sollte ›Handwerk(en)‹ als Therapie für Neurasthenie-Patient*innen zur Rückbesinnung auf ›das Einfache‹ und gleichzeitig ›Erfüllende‹ verhelfen. Der dreigliedrige Aufbau aus Defizit,

Interruption und Überwindung, der für das Deutungsmuster im Mediendiskurs der Gegenwart typisch ist, lässt sich auch im Spezialdiskurs einhundert Jahre zuvor nachweisen. Im folgenden Beispiel über wohlhabende, weiblich kodierte Neurasthenieerkrankte wird bürgerliche Dekadenz als Defizit identifiziert, das bearbeitet und transzendiert werden könne:

Many people are nervously ill because their lives lack purpose and dignity. The rush of social engagements, the stimulation of travel, the search for amusement – these things may satisfy for a while, but they are not enough to last. [...] these young women, when they go to pieces nervously, they do so sometimes because there is no depth and substance in their lives. There is an ›aching void‹ that is not filled, especially when they fail to marry. The handicrafts can hardly fill this void, but when the nervous invalid gets down to honest work with her hands she makes discoveries. She finds her way along new pathways. She learns something of the dignity and satisfaction of work and gets an altogether simpler and more wholesome notion of living. This in itself is good, but better still, the open mind is apt to see new visions, new hope and faith. There is something about simple, effective work with the hands that makes men creators in a very real sense – makes them kin with the great creative forces of the world. From such a basis of dignity and simplicity anything is possible. (Hall und Buck 1915, S. 58f.)

In dieser längeren Passage ist deutlich erkennbar, wie der defizitäre Ausgangszustand in binäre Opposition zu ›Handwerk(en) als Therapie‹ gebracht wird: Die »Hektik«, die »Stimulierung«, die »Suche« als zu schnelle, zu oberflächliche und erfolglose Bewegungen (und Lebensinhalte) werden der erdenden, »ehrlichen Arbeit mit ihren eigenen Händen« gegenübergestellt, welche die Patient*innen mit dem »Finden« des eigenen Weges, mit »Würde« und »Befriedigung« belohne. Das »in Stücke gehen« im nervösen Zusammenbruch werde durch die Hinwendung zu einer »ganzheitlichen« Lebensweise wieder zusammengefügt. Als Konversionsmoment wird eine Erneuerung beschrieben, die aus der Verbindung zu den »großen kreativen/schöpferischen Kräften der Welt« entstehe und schlichtweg »alles« ermögliche (Übersetzungen FS). In dieser Passage werden somit alle drei Deutungsmuster verknüpft: ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ und ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ werden therapeutisch funktionalisiert.

Die Argumentationskonstruktion und das Pathos weisen dabei starke Ähnlichkeit zum Diskurs der Arts-and-Crafts-Bewegung auf. Die Abwertung der bürgerlichen Dekadenz, die Konzeption des freudvollen und befriedigenden handwerklichen Herstellens und die Überhöhung der Vergangenheit werden wiederholt und zu Effekten der ›work cure‹ erklärt. Allerdings erfolgt dies – abgesehen von den Reformvorschlägen für das Gesundheitswesen – ohne die sozialpolitische Ausrichtung der Arts-and-Crafts-Bewegung. Stattdessen liegt der Fokus auf den Erfolgen des genesenen Subjekts. Dabei ist der Aspekt der verbesserten ökonomischen Leis-

tung und Anerkennung nach der Heilung durch ›work cure‹ das leitende Motiv, wie sich an diesem Beispiel einer an Neurasthenie erkrankten Lehrerin zeigen lässt:

A school teacher broke down in her work a few years ago; she was in fact never fitted for teaching. As a part of the treatment of her disability she learned the art of hand-weaving. She is now earning more money as a teacher of weaving than she did as a teacher in the schools. Incidentally she is cured of nervous exhaustion. (Hall und Buck 1915, S. 43)

Die Fallgeschichte der Lehrerin wird durch das Ergebnis der gestiegenen finanziellen Entlohnung der Patientin zur Erfolgsgeschichte. Dagegen erscheint ihre Heilung als Nebensache, die sich durch die Hinwendung zur geeigneten Tätigkeit von selbst ergibt; (besser) geeignet ist die Tätigkeit demnach nicht zuletzt deshalb, weil sie mehr Verdienst bedeutet. Das Reüssieren in Berufswahl, Arbeitsleistung und Verdienst wird damit als eigentliches Therapieziel ersichtlich. In dieser Diskursivierung erfolgt die ›Heilung‹ beiläufig und als Nebeneffekt; wie genau sie sich ereignet und welche Funktionen ›Handwerk(en) als Therapie‹ demnach erfüllt, ist irrelevant. Stattdessen wird das ›alte Handwerk(en)‹ schlicht als die geeignetere, ›gute‹ Arbeit konzipiert, die sowohl ›gesund‹ als auch einträglich ist.

7.4.4. Das Subjekt als Ziel

Die Diskursivierungen von Patient*innenarbeit unterscheiden sich also nicht nur zeitlich, sondern auch geografisch. Handwerkliche Patient*innenarbeit wird konfiguriert als Gegendiskurs zum Konzept der Ruhetherapie. Argumentiert wird damit, dass die Aktivierung der Patient*innen diese bessere und so gesellschaftsfähig mache, ihre Internierung also nicht mehr notwendig sei. Statt um Heilung geht es um die (Wieder-)Herstellung von Arbeitsfähigkeit und die Befähigung zur Selbstversorgung. In der Konzeption und Ausrichtung der handwerklichen Praktiken sind ökonomische Effizienz und die Vermarktbarkeit der Patient*innenarbeit sowohl im deutschen als auch im US-amerikanischen Diskurs zentral.

Unterschiede bestehen jedoch in den Ursachenvermutungen für psychische Erkrankungen. Im deutschen Reformdiskurs werden mit der Zielsetzung, das Sozialverhalten der Patient*innen zu normalisieren, eine mangelhafte Erziehung (›*Ver säumnisse der Kinderstube*‹) bzw. ein Aufweichen erzieherischer Standards als Ursachen angesehen (vgl. Simon 1986, S. 79, Herv.i.O.). Allerdings wird nicht das psychische Leiden selbst auf eine mangelnde Erziehung zurückgeführt, sondern das Verhalten der Patient*innen, die im Krankheitszustand ihre »*wirkliche Persönlichkeit*« zeigten (Simon 1986, S. 79, Herv.i.O.). Ziel der Therapie ist daher in nicht die Bearbeitung der Ursachen, also die ›Heilung‹ der Krankheiten, sondern die Änderung der Verhaltensweisen der Patient*innen (vgl. Simon 1986, S. 83). Dabei wird jeglicher Art von Patient*innenarbeit eine disziplinierende Funktion zugeschrie-

ben; sie transportiert das Primat der Zweckmäßigkeit auf die Subjektebene: Die Sozialisierung der Subjekte innerhalb und perspektivisch außerhalb des Anstaltsgefüges werde erreicht und sei im Interesse der »Volksgemeinschaft« (vgl. Simon 1986, S. 153f.).

Somit ist der deutsche Reformdiskurs nicht auf das Subjekt (mit der Adressierung von Vorlieben und Bedürfnissen) ausgerichtet, sondern auf die Gemeinschaft, an die sich das Subjekt anzupassen hat. Ziel ist es, die in der Klinik festgelegten Regeln und Verhaltensweisen zur »innere[n] und äußere[n] Ruhe« (Simon 1986, S. 7) zu befolgen und sich in die »geordnete Gemeinschaft« (Simon 1986, S. 136) des Klinikgefüges einzupassen. Die hierzu erlassenen Regeln sind hypernormiert, da sie über gesellschaftliche Standards hinausgehen (vgl. Simon 1986, S. 132). Patient*innenarbeit benötigt in diesem Begründungszusammenhang keine zusätzliche Sinnaufladung; so ist auch zu erklären, dass ›Handwerk(en)‹ keine besondere Funktion innerhalb der Diskursivierung von Patient*innenarbeit zugesprochen wird. Stattdessen dient die anforderungsbedingte Hierarchisierung der Tätigkeiten auf den »Stufe[n]« (Simon 1986, S. 24) der Normalisierung dazu, systematisch ›Ruhe‹ und ›Ordnung‹ zugleich zu erzeugen. Dabei ist es weniger wichtig, das Subjekt zu heilen, als vielmehr die Gesellschaft davor zu bewahren, durch sein abnormes Verhalten gestört zu werden. Mit dieser Konzeption wird die Ermordung von als psychisch krank deklarierten Menschen im Nationalsozialismus vorbereitet. Simons *aktivere Krankenbehandlung* wird vom Heidelberger NS-Arzt Carl Schneider zur ›Arbeitstherapie‹ entwickelt und auf die ›Volksgemeinschaft‹ ausgerichtet: Diejenigen, die nicht durch ›Arbeit‹ normalisiert werden können, werden ermordet (vgl. Beddies 2013).

Im US-amerikanischen Diskurs werden dagegen Aspekte der Entfremdungskritik als Ursachen funktionalisiert. Die psychischen Erkrankungen werden auf die Arbeits- und Lebensbedingungen der Patient*innen zurückgeführt. Dabei werden Phänomene wie Überlastung und Beschleunigung sowohl im Kontext der Industrieproduktion, aber auch im Bereich von sozialen Berufen und der Freizeitgestaltung als Ursachen identifiziert. Die Heilung von der schädlichen Arbeits- und Lebensgestaltung erfolgt in und durch die handwerkliche Betätigung. ›Handwerk(en)‹ gilt demnach nicht nur im Vergleich zur Ruhetherapie als besser, es ist ebenso die bessere, weil ökonomisch gewinnbringendere und gesündere berufliche Tätigkeit. Sie verspricht demzufolge eine gesteigerte externe Anerkennung der Subjekte und verhilft ihnen zu Freude an der Arbeit, was wiederum mit ökonomischem Erfolg verbunden wird. Folglich wird die individuelle Verbesserung der ökonomischen und gesundheitlichen Situation der Patient*innen als Therapieziel etabliert, was durch die Kostenreduzierung im Gesundheitswesen zudem eine gemeinnützige Funktion erhält. Die Ausrichtung der ›kranken‹ Subjekte am Ideal des ›self-made man‹, der nicht auf externe Unterstützung angewiesen ist, muss die Subjekte selbst adressieren. Die Wünsche und Vorlieben der Patient*innen sind

essenzielle Größen, um die Freude am ›Handwerk(en)‹ als *Movens* konstruieren zu können. Durch die Hinwendung zum geeigneten ›Handwerk(en)‹ erfolge ihre persönliche Heilung, werde die Rückkehr nach Hause ermöglicht und ein neues, besseres Leben mit dem ›richtigen‹ und profitablen Beruf realisiert.

Damit verweisen die beiden unterschiedlichen Diskursivierungen von ›Handwerk(en)‹ in psycho-medizinischen Diskursen auf dichotome Ansätze in den Diskursen der Rehabilitationsmedizin in Deutschland und den USA. Während sich Deutschland auf milieutherapeutische Ansätze stützt, dominiert in den USA »der personenbezogene Ansatz, das Training und die Entwicklung von ›skills« (vgl. Reker 1998, S. 12). Das Individuum wird dabei zwar nicht für seine Krankheit verantwortlich gemacht, aber es wird ihm zugetraut, sich selbst heilen zu können, womit gleichzeitig eine Reduzierung gesellschaftlicher Verantwortung (und Hilfestellung) legitimiert wird (vgl. Reker 1998, S. 12). Auf einer Ursachenebene wird mit exogenen Ursachen argumentiert, was im Zuge der Anti-Psychiatriebewegung der 1970er-Jahre erneut forciert wird. Diese rebelliert explizit gegen die Praktik der Arbeitstherapie, die als Ausbeutung angesehen wird (vgl. Reker 1998, S. 5-7), was im diskursiven Ereignis der Psychiatriereform mündet (vgl. Schott und Tölle 2006, S. 213).

Die Kritik an der Klinik als »total institution[]« (Goffman 1961, S. 4) und die damit einhergehende Diffusion psychotherapeutischen Wissens in die Diskurse der 68er-Bewegung und darüber hinaus sind schließlich auch die Diskursbewegungen, die ›Handwerk(en) als Therapie‹ auch in Deutschland eine veränderte Ausrichtung zukommen lassen. Zentral ist dabei, dass entfremdungskritische Einschätzungen übernommen werden und so ein Kausalzusammenhang zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und individuellen Verhaltensweisen und Leiden hergestellt wird. Die von der Erwerbsarbeit ausgehenden Anforderungen erscheinen nicht mehr als zu erreichendes Ziel, sondern vielmehr wird ›Arbeit‹ als Ursache für psychische Erkrankungen identifiziert (vgl. Reker 1998, S. 3f.). Als Problembearbeitungen werden insbesondere im psycho-medizinischen Reformdiskurs der 1960er- und 1970er-Jahre jedoch hauptsächlich Strategien angeboten, die als Selbsttechnologien wirksam werden (vgl. Eitler 2007, S. 4; Reichardt 2014, S. 59).

Die Kritik an der Gesellschaft und am Psychiatrieregime wird im Zuge des *Psychobooms* (Tändler 2016) der 1970er-Jahre subjektiviert. Selbstverwirklichung und Komponenten des Postmaterialismus wie »reife Liebesfähigkeit«, ›Selbstachtung‹, ›Freiheit‹ und ›Gleichheit« werden von jungen, politisch linken Psychotherapeut*innen zu Therapiezielen erklärt (Tändler 2016, S. 166f.). Gleichzeitig erfolgt die Öffnung westlicher therapeutischer und alternativer Diskurse für ›asiatische‹ Meditationstechniken und Gesundheitspraktiken (vgl. Tändler 2016, S. 353–360; Eitler 2016). Die dabei stattfindende Ausrichtung auf ›Entspannung‹, ›Ruhe‹ und innere Ausgeglichenheit kann sich als neues, alternatives Dogma etablieren und bietet gleichzeitig die Möglichkeit, die ›entfremdete‹ westliche Ar-

beitswelt anzugreifen und ihr einen alternativen Seinsmodus mit entsprechenden Verhaltensweisen entgegenzustellen. Zudem verändert sich der arbeitsökonomische Diskurs, in den Elemente der Entfremdungskritik integriert werden. Ein Paradebeispiel hierfür ist das Aktionsprogramm der Bundesregierung zur »Humanisierung des Arbeitslebens«, in dem die Möglichkeit zur »Selbstverwirklichung« als Forderung angeführt ist (vgl. Tändler 2016, S. 166f.; Kleinöder et al. 2019). Die Feststellung der *silent revolution* des ›Wertewandels‹ (Inglehart 1977) lässt sich als diskursive Klammer verstehen. Dazu gehört auch die Etablierung neoliberaler Diskurse im Zuge der einsetzenden Deindustrialisierung, wobei besagte postmaterielle Werte zu realen ökonomischen Werten gemacht werden.

7.5. Zwischenfazit

›Handwerk(en) als Therapie‹ hat den Status eines Gemeinplatzes, so könnte man zumindest annehmen, wenn die Rede davon ist, dass handwerkliche Tätigkeiten ›entspannend‹ wirkten oder ›meditativ‹ seien. In diesem Deutungsmuster ist das Level an Abstraktion und Verdichtung enorm hoch; zudem sind zahlreiche Verknüpfungen zu den anderen beiden Deutungsmustern enthalten, was sich besonders deutlich bei den Subjektpositionen und Verweisen auf Semantiken der ›Ruhe‹ zeigt, die für ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ ebenfalls zentral sind. Der Blick auf den Mediendiskurs allein erlaubt den verkürzten Schluss, dass es sich hierbei um ein wenig aussagekräftiges Stichwort handelt. Die Analyse psycho-medizinischer Spezialdiskurse hingegen lässt die Komplexität erkennen, auf der ›Handwerk(en) als Therapie‹ basiert.

Aus diachroner Perspektive ist es aus drei Gründen nachvollziehbar, dass das Deutungsmuster in dieser Studie an dritter Stelle diskutiert wird. Der erste Grund ist, dass es in der letzten Dekade des Untersuchungszeitraums besonders häufig auftritt. Zum einen, weil ›Handwerk(en) als Therapie‹ als Erklärung für die ›Renaissance‹ des ›alten Handwerk(en)‹ angeführt wird. Zum anderen, weil mit dem Diskursphänomen der Achtsamkeit ein Kontext eröffnet wird, der ebenfalls anschlussfähig an ›Handwerk(en)‹ ist. Damit ist ›Handwerk(en) als Therapie‹ zweitens als Diskurseffekt der Digitalisierung anzusehen: Die therapeutische Wirkung von ›Handwerk(en)‹ wird auf die zunehmende Nutzung digitaler Medien in Beruf und Alltag zurückgeführt. So erhält ›Handwerk(en)‹ jene ausgleichende Funktion. Drittens ist erkennbar, dass zentrale Elemente der beiden anderen Deutungsmuster weniger häufig verwendet werden und stattdessen in Kopplung mit ›Handwerk(en) als Therapie‹ auftreten. Daran lässt sich ablesen, dass das ›kulturelle Erbe‹ und die ›kreative Selbstverwirklichung‹ an Legitimationskraft eingebüßt haben: Ersteres ist durch die Popularisierung von ›Handwerk(en)‹ überetabliert, letzteres durch die Affinität zur neoliberalen Verwertungslogik womöglich in Verruf geraten.

Im Hinblick auf die Diskursivierung von ›Handwerk(en) als Therapie‹ ist auffallend, dass die Ko-Konstruktion von ›Krankheit‹ und ›Norm‹ persistent ist und jene von ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ widerspiegelt: Für den Bereich der ›Norm‹ ist die ›Heilung‹ durch ›Handwerk(en) als Therapie‹ sagbar, ungeachtet dessen, ob sie als vermeintliche Exitstrategie aus der neoliberalen Selbstaussbeutung oder als subversive Self-Care verstanden wird. Insofern ist das Paradoxon ›entspannend und produktiv zugleich‹ zu sein, eine diskursübergreifend angesehene Maxime. ›Handwerk(en) als Therapie‹ kann kritisch oder affirmativ gedeutet werden, es kann Instanzen der ›Nicht-Arbeit‹ in der Erwerbsarbeit bezeichnen, es kann zur Wiederherstellung der Erwerbsfähigkeit eingesetzt werden oder sogar die Erwerbsmäßigkeit selbst zum Ziel haben.

Eine deutliche Tendenz ist zu erkennen, dass ›Handwerk(en) als Therapie‹ eine narrative Funktion in der Schilderung von Erwerbsbiografien insbesondere für weiblich kodierte Subjekte übernimmt: Die Selbsterkenntnis im therapeutischen ›Handwerk(en)‹ markiert die Hinwendung zum geeigneten Beruf. Ähnlich wie die ›kreative Selbstverwirklichung‹ fungiert ›Handwerk(en) als Therapie‹ also als Vehikel, um ›Weiblichkeit‹ und ›Arbeit‹ zusammenzubringen. Betrachtet man den Aufbau des Deutungsmusters, wird deutlich, dass dabei eine Reaktualisierung des personenzentrierten Ansatzes der »work cure« vorgenommen wird: Entfremdungskritische Aspekte werden als Ursachen für psychische Belastungen konzipiert, den Subjekten wird aber die eigene Besserung als Selbstaufgabe auferlegt, indem die Heilverfahren in Form von Handwerk(en)s-Anleitungen gleich mitgeliefert werden. Für ›männliche‹ Subjekte ist ebenfalls eine Verknüpfung von Selbstsorge und ›Männlichkeit‹ innerhalb des Deutungsmusters möglich, insbesondere wenn dies durch Sorge für größere Zusammenhänge oder über wissenschaftliche Belege legitimiert wird.

Im Bereich des Klinischen ist ›Handwerk(en) als Therapie‹ weiterhin als ›Heilungstechnik‹ und ›Beschäftigungsmöglichkeit‹ konzipiert. Ökonomischer Erfolg wird jedoch in psycho-medizinischen Diskursen längst nicht mehr als Kriterium verwendet, um festzustellen, ob die Therapie erfolgreich war. Patient*innenarbeit und die ›Arbeit‹ in ›Werkstätten‹ ist nicht entlohnt, lediglich »ein Entgelt« wird gezahlt (Czedik 2020, S. 212). Sie findet im Verborgenen statt und wird als ausschließendes und dennoch leistungsorientiertes Konzept kritisiert (vgl. Czedik 2020). Es ist also eine ›Arbeit‹, die als ›Nicht-Arbeit‹ konzipiert ist, und in der noch immer erkenntlich ist, dass sie, wie die *aktivere Krankenbehandlung* (Simon 1986) dazu beiträgt, gesellschaftliche Dichotomien aufrechtzuerhalten. Dafür spricht auch, dass im gesamten Korpus Menschen mit Beeinträchtigungen nicht vorkommen. Lediglich in einer kurzen Sequenz in einer SWR-Dokumentation sind sehgeschädigte Menschen als Handwerker*innen zu sehen – zu Wort kommen sie jedoch nicht (vgl. Zunft, SWR 2014).

8. Fazit und Ausblick

›Altes Handwerk‹, handwerkliches Selbermachen und DIY werden in deutschen Medien seit 1990 überwiegend positiv dargestellt. Dieser Ausgangsbefund wurde im Rahmen dieser Studie bestätigt und präzisiert: Eine wohlwollende Darstellung ist unabhängig davon, ob ›Handwerk(en)‹ als Erwerbsarbeit, Freizeitbeschäftigung oder Sorge-Arbeit angesehen wird. Unerheblich ist auch, um welches Medienprodukt bzw. -format es sich handelt oder ob vorrangig ›Männer‹ oder ›Frauen‹ angesprochen werden. Selbst aus diachroner Perspektive gilt für den gesamten Untersuchungszeitraum, dass ›altes Handwerk(en)‹ in Lifestylezeitschriften, der Tagespresse, in TV-Dokumentationen und Online-Medien überwiegend positiv konnotiert wird.

Wie genau erfolgt jedoch die Diskursivierung und welche Rolle spielen dabei Spezialdiskurse? Welche normativen Deutungen und Forderungen werden in der Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ geäußert und welche Subjektpositionen werden angeboten? Um diese beiden ersten Forschungsfragen zu beantworten, wurde der Deutungsmusteransatz der Wissenssoziologischen Diskursanalyse mit interdiskurstheoretischen Verfahren kombiniert. Am häufigsten wurden im Korpus die drei Deutungsmuster ›Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹, ›Handwerk(en) als kreative Selbstverwirklichung‹ und ›Handwerk(en) als Therapie‹ vorgefunden. Die Reihenfolge der Deutungsmuster entspricht zudem in etwa der Chronologie ihres zeitlichen Auftretens. Dies zeigte bereits ein erster Überblick über den Diskursverlauf in FAZ/FAS von 1990 bis 2020: Die Sorge um das Aussterben des ›alten Handwerk(en)‹ wurde durch die Begeisterung über handwerkliches Selbermachen und handwerklich hergestellte Objekte als zentrales Thema der Berichterstattung ersetzt. Außerdem behandeln diverse Lifestyle-Medien ›altes Handwerk(en)‹ als Beruf, Hobby bzw. Entspannungstechnik.

Für das erste Deutungsmuster des ›kulturellen Erbes‹ ergab die kontrastierende Untersuchung von Genealogie und Mediendiskursen die deutlichsten Parallelen zwischen beiden: Argumentationen, Topoi und Narrative wissenschaftlicher Darstellungen des ›alten Handwerks‹ aus verschiedenen Spezialdiskursen ähneln jenen in der Gegenwart. Zudem haben spezialdiskursiv etablierte Subjektpositionen und Inszenierungsweisen, insbesondere diejenigen des ›wissenschaftlichen

Handwerksfilms, sowie Institutionalisierungen, wie das immaterielle Kulturerbe, starken Einfluss auf die Diskursivierung in der Gegenwart.

Im Vergleich dazu sind beim zweiten Deutungsmuster der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ die Bezugnahmen etwas weniger geradlinig. Grundlegend können die Genieästhetik und ihre Derivate als konstitutiv für das Deutungsmuster angenommen werden, jedoch sind einige zentrale Dichotomien, wie etwa ›geistig‹ vs. ›körperlich‹, verschoben. In Mediendiskursen wird die ›kreative Selbstverwirklichung‹ stets an ein zu nutzendes Ergebnis, an Effizienz und Gebrauchswerte gekoppelt. Dies ist mit der Figur des ›Künstler-Handwerkers‹, wie sie in entfremdungskritischen Diskursen formuliert wird, zu erklären. Des Weiteren wird in Mediendiskursen die spezialdiskursive binäre Opposition zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ partiell aufgehoben: Jede*r kann ein*e kreative*r Handwerker*in sein, wenn das dafür erforderliche Wissen überall verfügbar ist. Eine Tendenz, den ›alten Handwerker‹ als Gegenfigur zum solitären ›Künstler-Genie‹ und zum viel kritisierten Kreativitätsideal zu etablieren, ist in interdiskursiven Rückgriffen auf zeitgenössische Fachdiskurse erkennbar.

Das dritte Deutungsmuster, ›Handwerk(en) als Therapie‹, weist im Hinblick auf seinen Aufbau eine hohe Kongruenz zu genealogischen Vorläufern auf. So konnte nachgezeichnet werden, dass nicht nur die Vorstellung, aus manueller Tätigkeit therapeutische Wirkungen abzuleiten, sondern vor allem auch die Konzeption ökonomischen Erfolgs als Beglaubigung in psycho-medizinischen Spezialdiskursen entwickelt wurden. Die Fokussierungen auf ›Produktivität‹ und ›Entspannung‹ sowie auf den Konversionsprozess des werdenden Subjekts legen nahe, dass ›Handwerk(en)‹ vor allem zum Ende des Untersuchungszeitraums explizit als Selbsttechnik angesehen wird.

Mit Blick auf die im Handwerk(en)sdiskurs vorgebrachten Forderungen, die im Rahmen der zweiten Forschungsfrage untersucht wurden, lässt sich konstatieren, dass sich diese im Diskursverlauf mehr und mehr auf das Subjekt verlagern. Dies wurde deutlich bei der chronologischen Ergebnisdiskussion am Beispiel von FAZ/FAS, aber auch medienübergreifend in der zeitlichen Verteilung der Deutungsmuster. So haben in den 1990er- und frühen 2000er-Jahren der institutionelle Schutz und die öffentliche Anerkennung von einem als gefährdet konzipierten ›alten Handwerk(en)‹ die höchste Gewichtung. Zwar werden Anregungen für einen ›wissenden‹ Konsum gegeben, als aktiv handelnde Subjekte werden Mediennutzer*innen jedoch erst im Zuge der Berichterstattung zur ›Renaissance‹ des ›weiblichen‹ Handarbeitens und des DIY angesprochen. Die dabei vorgenommenen Pluralisierungen bezüglich Wissenserwerb, Wissensweitergabe und Gender lassen sich mit dem Ubiquitätspostulat der ›kreativen Selbstverwirklichung‹ zusammenfassen: Von nun an sind Subjekte nicht nur als Konsument*innen des ›alten Handwerk(en)s‹ angerufen, sondern können, so die Diskursivierung, Techniken ohne Weiteres selbst erlernen und so Wissen und

Objekte bewahren. Dabei werden Firmenporträts in Tagespresse und Lifestylmagazinen, TV-Dokumentationen sowie neue Formate wie Online-Tutorials genutzt, um Wissen zu dokumentieren, weiterzugeben und in Form von Anleitungen applizierbar zu machen. Parallel wird der institutionelle Schutz in Form von Musealisierung zunehmend problematisiert, da er als gegenläufig zur Vorstellung eines ›lebendigen Handwerk(en)‹ angesehen wird. In der letzten Dekade des Untersuchungszeitraums zeigt sich, dass ›Handwerk(en)‹ als positiv konnotierte Erwerbsform und vor allem als Freizeitpraktik derart etabliert ist, dass es zunehmend als Technik zur Selbstfindung vorgeschlagen wird. Beide im Zusammenhang mit ›Handwerk(en)‹ stehenden Subjektivierungsleistungen werden zudem mit Produktivität und ökonomischem Erfolg verknüpft: Im DIY unterminieren Produktivitätsmaximen eine zweckfreie Kreativität. Zugleich verhindert die Orientierung am Kreativitätsideal Kritik am Erwerbsmodell der solselbstständigen ›DIY-Unternehmerin‹. Im Deutungsmuster des Therapeutischen wird einmal mehr die Ambivalenz der Diskursivierung deutlich, da Schnelligkeit und Effizienz deutlich kritisiert werden und Langsamkeit und ›Ruhe‹ überhöht werden, vor allem anderen jedoch das Reüssieren der Subjekte konstitutiv bleibt.

Diese Verlagerung auf das Subjekt lässt sich auch mittels der tabellarischen Darstellung der Subjektpositionen erkennen (Tabelle 6, S. 298). Dabei wird ersichtlich, dass die Eigenmächtigkeit und Kompetenz der Subjekte sowie ihre Befähigung dazu, sich externen Anforderungen entgegenzusetzen, unterschiedlich gewichtet ist.

Die dritte Forschungsfrage nach der Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender wurde mit Rückgriff auf theoretische Konzepte der Genderstudies und der Männlichkeitsforschung sowie die Begriffsgeschichte der ›Arbeit‹ untersucht. Dies hat ergeben, dass die vielfach festgestellte wechselseitige Kopplung von Gender an ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ auch im Handwerk(en)sdiskurs erfolgt. Besonders stark entspricht die gekoppelte Erzeugung den traditionellen Auslegungen beider Konzepte, wenn vom ›alten Handwerk(en) als kulturelles Erbe‹ ausgegangen wird. Dies ist damit zu erklären, dass in diesem Deutungsmuster angenommen wird, dass es sich bei ›Handwerk(en)‹ um ein zwar diffus datiertes, jedoch als relativ fix und stabil imaginiertes Phänomen handelt. Daher ist es plausibel, dass in der Ko-Konstruktion von ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹ und Gender ebenfalls auf klischierte Vorstellungen zurückgegriffen wird. So personifiziert in den meisten Fällen ein ›Mann‹ das ›alte Handwerk‹ als Erwerbsform, während ›Frauen‹, zumeist als Kollektiv, Handarbeiten und andere Formen der handwerklichen ›Nicht-Arbeit‹ zugeordnet werden. Jedoch ist dabei eine Veränderung der Konnotationen erkennbar, insofern mit der Retraditionalisierung eine Würdigung sowohl von ›Arbeit‹ als auch von ›Nicht-Arbeit‹ einhergeht und insbesondere ein Zusammenfallen von ›Leben‹ und ›Arbeit‹ als wünschenswert angesehen wird. Von einer solchen Pluralisierung ist die Kopplung von Gender an ›Arbeit‹/›Nicht-

Tabelle 6: Subjektpositionen im Handwerk(en)sdiskurs

	alter, bodenständiger Handwerker	Retter*in des alten Handwerks	DIY-Unternehmerin	Hobby-Handarbeiter*in	Künstler-Handwerker*in	erfolgreich therapiertes Subjekt
Affekte	Widerständigkeit; Bodenständigkeit	Überzeugung	Passion; Manie; Leidenschaft	Passion; Manie; selektive Liebe	Liebe; Leidenschaft	Leid; Überwindung; Glück
Zeitmantiken	Ruhe	Langsamkeit; Kontinuität	autonome Zeiteinteilung; Zeitdruck	Rausch; Zeiterfassung	Ruhe; autonome Zeit	Ruhe; Langsamkeit
Status	souveränes Subjekt	authentisches Subjekt	glaubwürdiges Subjekt	glaubwürdiges Subjekt	wissendes Subjekt	werdendes Subjekt
Wissen	generationaler Wissenserwerb; verkörpertes Wissen; erworbenes Fachwissen; Verpflichtung zur Weitergabe	autodidaktischer Erwerb; Achtung vorhandenen Wissens	generational; schicksalhafte Hinwendung; selbstständiger Erwerb; Handel m. Wissen; Voraussetzungslosigkeit	Dokumentation v. Produktivität; Fehlschläge; Modus d. Bescheidenheit	generationell bzw. schicksalhafte Hinwendung	Quereinstieg; selbst-erworbenes Wissen; Missionierung
Beglaubigung	Personifizierung des alten Handwerks	Anerkennung durch Überzeugung; ästhetisch-moralisch	Anerkennung durch Erfolg	Anerkennung durch Teilhabe	Autorisierung durch Diskursivierung; ästhetische Wertung	Überwindung, Konversion, Erfolg

Arbeit« lediglich am Rande betroffen: »Traditionalität« wertet zwar das häusliche »Handwerk(en)« und Handarbeiten auf, sodass diese Praktiken auch für »Männer« akzeptiert sind; »Frauen« in »alten« Handwerksberufen werden dagegen als weniger souveräne Subjekte konzipiert als ihre »männlichen« Pendanten.

Dagegen bietet das Deutungsmuster der »kreativen Selbstverwirklichung« »Frauen« eine Möglichkeit, das häusliche Selbermachen aufzuwerten. Dies hängt zum einen mit der Dominanz des Kreativitätsideals zusammen, zum anderen mit der daran geknüpften Möglichkeit zur Ökonomisierung des »weiblichen« Handarbeitens auf den Online-Marktplätzen der 2000er- und 2010er-Jahre. Indessen ist auch im Bereich des DIY die Diskursivierung gegendert: So wird das »männliche« »Handwerken« durch Verweise auf überwundene »Mühsal« als Abenteuer und freizeitleiche »Arbeit« konstruiert, in deren Rahmen Fehler meist externalisiert werden. Das »weibliche« Handarbeiten hingegen wird in Konkurrenz zur Sorgearbeit gesetzt und Defizite werden subjektiviert. Eine Genderdifferenz lässt sich zudem an der Tendenz festmachen, dass vor allem männlich kodierte Subjekte Kritik an Strukturen üben, während überwiegend »Frauen« das »alte Handwerk(en)« als lohnenswerte »Arbeit« am Selbst konzipieren. Die Elemente der einzelnen Deutungsmuster, ihre Überschneidungen und Zuordnungen zu Medienformaten und Zeitverläufen lassen sich tabellarisch vergleichen (Tabelle 7, S. 300).

Die große Faszination für »altes Handwerk(en)«, die sich an einer steigenden Zahl von Berichten, einem breiter werdenden Spektrum an Praktiken, die darunter gefasst werden, sowie der Kreation neuer Formate ablesen lässt, ist zusammenfassend mit vier entscheidenden Ergebnissen dieser Studie zu erklären.

Erstens ist die große Integrationskraft des Phänomens zu nennen, das sich als außerordentlich anschlussfähig an unterschiedliche Konzeptionen von »Arbeit« erweist. »Handwerk(en)« ist sowohl kompatibel mit traditionellen Arbeitskonzepten als auch mit den Normen- und Anforderungsgefügen moderner und post-moderner Vorstellungen von »Arbeit« wie Selbstständigkeit, Flexibilität und Eigenverantwortung.

Zweitens kann »altes Handwerk(en)« problemlos mit Effekten zusammengebracht werden, die auf den ersten Blick nichts mit Erwerbsarbeit zu tun haben, insofern es als therapeutisch, erholsam und ausgleichend konzipiert wird. Weil dabei jedoch stets auch Aspekte der Produktivität eingeschlossen werden, ist »Handwerk(en)« mehrfach legitimiert.

Drittens ist das Deutungsrepertoire, das in Spezialdiskursen zu »Handwerk(en)« bereitgestellt wird, einerseits genügend gefestigt, um Verweise naheliegender erscheinen zu lassen, andererseits so vielfältig, dass viel unterschiedliches Wissen integrierbar wird. Insgesamt ist es mit positiven Konnotationen versehen. Daher ist es schwierig, auf eine etablierte ablehnende Gegenposition zum »alten Handwerk(en)« zurückzugreifen, was sowohl für »konservative« als auch für »fortschrittliche« Positionierungen gilt. Dies ist insofern überraschend, weil einige

Tabelle 7: Deutungsmuster im Vergleich

	Kulturelles Erbe	Kreative Selbstverwirklichung	Therapie
Konstruktion/Argumentation	Bedrohung/Verlust; Erzeugung von Regionalität; moralisch-ästhetische Argumentation	Künstlerisch-schöpferischer Prozess; Produktivitätsmaxime vs. Kreativitätsideal; Selbstbestimmung/Autonomie	Defizit, Problembearbeitung, Konversion
Topoi	Natürlichkeit	Manie, Autonomie	Entspannung
Narration	Schöpfung; Stoffmetamorphose	Schöpfung; Schicksal; Aventure	Selbstemanzipation
Forderungen	Bewahrung durch Medien, ländl. Lebensweise, Konsum, DIY, (Musealisierung)	Ubiquitätspostulat und Alltagsbezug (DIY); Erwerbsarbeit aus ›Liebe‹ als Diskurskonvention	Entspannung als produktive Tätigkeit; Selbstfindung als Teil von ›Arbeit‹
Zeitsemantiken	Ruhe; Langsamkeit; lange Zeitdauer als Ausdruck von Wertigkeit; Vergangenheit	Rausch/Verschwinden der Zeit vs. Zeiterfassung; Langsamkeit als Problem; lange Arbeitszeiten und Lebensarbeitszeiten	Ruhe als Ziel; Betonung des Jetzt/Gegenwart
Arbeit/Nicht-Arbeit	›Mühsal‹ verweist auf traditionale ›Arbeit‹; Gemeinschaftlichkeit und Kontrolle in ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹; Einklang von ›Arbeit‹ und Leben	Affekte, ›Muße‹, Glück verweisen auf moderne ›Arbeit‹; ›Mühsal‹ wird nicht mit Erwerbsarbeit assoziiert; Selbstständigkeit als ideale Erwerbsform; Produktivitätsmaxime unterläuft Kreativitätsideal	Affekte verweisen auf Sorgearbeit; Selbstsorge als Sorgearbeit; Muße in ›Arbeit‹; produktive Reproduktionsarbeit
Gender	retradionalisierte Geschlechterrollen und binäre Kopplung an ›Arbeit‹/›Nicht-Arbeit‹; ›Handwerk(en)‹ als Abenteuer (›Männer‹) bzw. unbezahlte Sorgearbeit (›Frauen‹) ›Traditionalität‹ wertet Reproduktionsarbeit auf	Subjektivierung von Zeitknappheit (›Frauen‹); Zeitknappheit als Ressource (›Männer‹); Kreativität wertet ›weibliches‹ Handarbeiten auf; Handarbeiten als Ressource für Gender-Crossing und Gefahr; männliche Autonomie und homosoziale Gruppenidentität	›richtige Arbeit‹ als Konversionsziel (›Frauen‹); Reintegration in Arbeitszusammenhang (›Männer‹)
Zeitraum	v.a. 1990er-Jahre, ab 2000 verkürzter	2000–2020	v.a. ab 2000er-Jahre
Medienprodukt	DLSs, Landlust, FAZ/FAS, Online-Tutorials	Blogs, Flow, Walden, HWK, Online-Tutorials, FAZ/FAS, (kritisch: MM)	v.a. Flow, Wolf/Cord, Blogs

›alte‹ Handwerksberufe, das ›weibliche Handarbeiten‹ und das handwerkliche Selbermachen in Notzeiten keinesfalls immer hoch angesehen waren und sind.

Viertens ergibt sich aus dem hier untersuchten Format des Porträts der Genreffekt einer überwiegend wohlwollenden Annäherung an die Protagonist*innen. Dies wird verstärkt durch die vorherrschende Orientierung am Herstellungsvorgang als Plot. Dadurch erscheinen die porträtierten Handwerker*innen in aller Regel als souveräne Subjekte und ihre ›Arbeit‹ als zufriedenstellende und erreichbare Leistung. Die angebotenen Subjektpositionen sind entsprechend attraktiv. Insofern dient die mediale Diskursivierung des ›alten Handwerk(en)s‹ in Teilen dem Ausbildungsmarketing und der Berufsberatung, was zum einen mit dem Bildungsauftrag der hier untersuchten Tageszeitung und öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten korrespondiert. Zum anderen ist das Handwerk(en)sporträt ein erfolgreiches Medienformat, das saisonunabhängig und zielgruppenübergreifend platziert werden kann und positive Resonanz erfährt.

Wie sind nun die Erkenntnisse dieser Studie im größeren Zusammenhang zu sehen? Welche Anschlussfragen ergeben sich? Insbesondere zu vier Forschungsbereichen trägt diese Untersuchung bei und liefert zudem Ansatzpunkte für Folgestudien.

Erstens ist diese Studie ein Beitrag zur Erforschung von Arbeitsdiskursen. Dabei stützen die Untersuchungsergebnisse die bisherige Forschung dahingehend, dass sowohl eine Pluralisierung als auch eine Subjektivierung von ›Arbeit‹ festzustellen ist. Zahlreiche Konzepte und Praktiken sind unter ›Arbeit‹ subsumiert bzw. verweisen auf sie, sodass die diskursive Trennung zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ beständig unterlaufen und aufgehoben wird. Dabei ist die Narration der Erwerbsbiografie in Form einer affektiv oder schicksalhaft begründeten Lifestyle-Entscheidung derart konventionalisiert, dass eine Kritik an strukturellen Bedingungen von Erwerbsarbeit marginalisiert wird. Dennoch bildet für einige Subjektpositionen der Verweis auf ›Traditionalität‹ eine Ressource, mittels derer sich punktuell gegenüber je zeitgenössischen Anforderungen an ›Arbeit‹ abgegrenzt werden kann. Klassistische Effekte und die Ko-Konstruktion von Gender und ›Arbeit‹ bleiben jedoch im Bereich des ›alten Handwerk(en)s‹ virulent.

Dies wirft die Frage auf, ob und inwiefern diese Erkenntnis auf mediale Arbeitsdiskurse zu anderen Berufs- und Tätigkeitsfeldern übertragen werden kann: Wie werden ›moderne‹ Handwerksberufe diskursiviert, welche Überschneidungen und Unterschiede sind in Bezug auf soziale Dienstleistungen, Kreativ- und Wissensberufe oder ungelernete Tätigkeiten festzustellen? Welche Rolle spielen die berufsübergreifend verwendete Metapher des ›erlernten Handwerkszeugs‹, welche die Verweise auf eine generationelle Prägung? Auch die Beschreibung von Arbeitsvorgängen ist eine relevante Kategorie. Hier müsste eine vergleichende Analyse von Mediendiskursen die geleistete Forschung für den Untersuchungszeitraum

seit 1990 erweitern. Des Weiteren liegt es nahe, das Korpus zu erweitern und die Diskursivierung von Handwerksberufen und ›Handwerk(en)‹ in fiktionalen Formaten sowie in der Werbung zu betrachten.

Darüber hinaus ist genauer zu ergründen, welchen Einfluss Mediendiskurse auf die Formulierung von Berufszielen und das Wissen über berufliche Profile haben. Das hier untersuchte Thema bietet sich entsprechend für eine Folgestudie aus Perspektive der Subjektivierungsforschung an. Insbesondere das Firmenporträt als eine bislang kaum untersuchte Genreform ist geeignet, um die Frage zu beantworten, welche Subjektentwürfe und -anforderungen in medialen Diskursen zu Selbstständigkeit offeriert und wie diese realisiert werden. Eine solche Untersuchung könnte darüber hinaus auf Aspekte wie Gender und Ethnizität eingehen, die bei der Erforschung von Selbstständigkeit als Erwerbsform ebenfalls relevant sind (vgl. Apitzsch und Kontos 2008; Luckman und Andrew 2020). Die in Unternehmens- und Managerporträts geschilderten Erwerbsbiografien bilden einen sehr gut vergleichbaren Datensatz, der über einen langen Zeitraum erhoben werden kann. Hier können insbesondere diskursanalytische, aber auch narratologische Ansätze mit jenen der Biografieforschung verknüpft werden; umso mehr, weil die Subjektivierungsforschung mit empirischer Sozialforschung einhergeht. Was ist also als Diskurseffekt anzusehen und weist daher auf veränderte gesellschaftliche Deutungen hin, was ist situativ bedingt und eher durch Auswirkungen der Narration selbst zu erklären? Beispielsweise wurde hier aus der Beobachtung, dass in Handwerk(en)sporträts zunehmend affektive Belege und als ›schicksalhaft‹ angesehene Momente als Handlungstreiber in biografischen Narrationen verwendet werden, geschlussfolgert, dass die ›Liebe‹ zur ›Arbeit‹ zur Diskurskonvention wird und die generationelle Prägung als Legitimation ersetzt. Da solche Erzählstrategien auch in Interviewsituationen auftreten und dabei als Kompensationsleistungen angesehen werden (vgl. Scholz 2009, S. 85), stellt sich die Frage, ob und inwieweit sie lediglich einen Glättungseffekt darstellen, der für biografische Erzählsituationen allgemein gilt, insofern diese auf die Herstellung von Kohärenz abzielen (vgl. Ächtler 2014, S. 252).

Zweitens liefert die vorliegende Studie Ansatzpunkte für eine vertiefende, medienwissenschaftlich perspektivierte Forschung. Dies betrifft zum einen die Ebene der Rezeptionsforschung, die im Rahmen dieser Studie nicht berücksichtigt wurde. So müsste die hier aufgezeigte Erkenntnis, dass TV-Dokumentationen, aber auch Online-Tutorials, die handwerkliche Herstellungsvorgänge zeigen, zur ›Entspannung‹ konsumiert werden, durch die Auswertung von Nutzer*innenkommentaren sowie durch die Befragung und Beobachtung von Zuschauer*innen überprüft werden. Hier ließe sich insbesondere eine Parallele zu Naturfilmen ziehen und eine Brücke schlagen zu den nicht intendierten Effekten von TV-Adaptionen von Forschungs- und Wissenschaftsfilmen. Zum anderen ist aus medienwissenschaftlicher Perspektive die Untersuchung von Genreeffekten und der Frage nach

Medienkonvergenzen seit 1990 relevant, die in dieser Studie ebenfalls thematisiert wurden. Insbesondere die hier geleistete, erste Einordnung von Online-Tutorials als stilprägendes Format sollte in einer größer angelegten monothematischen Studie aufgegriffen werden. Dabei müsste sowohl auf die Vorläuferform des schulischen und beruflichen Lehr- bzw. Erklärfilms eingegangen werden als auch auf die Veränderungen in der Produktion etablierter Medien, die Erschließung neuer Zielgruppen sowie die Funktionsweise cross-medialer Formate.

Drittens ermöglicht der hier verwendete theoretisch-methodische Zugang Anschlussforschungen im Bereich der diskursanalytischen Theorie- und Methodenentwicklung. Es wurde gezeigt, dass wissenssoziologische und interdiskurstheoretische Verfahren der Diskursanalyse sinnvoll miteinander zu vereinbaren sind. Die Kombination beider Ansätze ist hilfreich, um große Datensätze und unterschiedliche Materialtypen zu bearbeiten. Insbesondere die Isotopieanalyse der Interdiskurstheorie ermöglicht es, den Deutungsmusteransatz der Wissenssoziologischen Diskursanalyse zu erweitern. Die Ko-Entwicklung von Kriterien aus dem Primärmaterial der Mediendiskurse sowie aus Schlüsseltexten der Spezialdiskurse und der Sekundärliteratur führte hier dazu, die verwendeten Kriterien und Konzepte auf Theorien zu stützen, ohne dass deren Erkenntnisse die Ergebnisfindung vorab einschränkten. Insbesondere die interdiskurstheoretisch fundierte Verschränkung mit der Genealogie im Sinne des kontrastierenden Vergleichens hat die Analyse der in den Mediendiskursen vorgefundenen Deutungen erleichtert und präzisiert: In Spezialdiskursen ist expliziter und ausführlicher formuliert, worauf in Mediendiskursen verkürzt und modifiziert zurückgegriffen wird. Jedoch wären hierzu differenziertere theoretisch-methodologische Überlegungen erforderlich, die etwa den Deutungsmusteransatz stärker von literatur- und sprachwissenschaftlichen Konzepten abgrenzen bzw. mit diesen auch begrifflich zusammenführen. Dies wäre insbesondere für das Konzept des Narrativs wünschenswert.

Schließlich ließen sich die Erkenntnisse der vorliegenden Studie, viertens, mit einigen Einschränkungen für eine stärker historisch ausgerichtete Forschung ausweiten. Konsumgeschichtlich wäre interessant, das weite Feld des häuslichen Selbermachens, wie es Kreis (2020) bis 1980 erforscht hat, auf die Veränderungen durch das Internet zu beziehen. Insgesamt wurden sämtliche Einschätzungen zur Frage, inwiefern ›altes Handwerk(en)‹ Ausdruck oder Effekt der jüngsten Zeitgeschichte ist, eher als zu analysierende Äußerungen denn als prüfende Befunde angesehen. Dies betrifft insbesondere den Zusammenhang zwischen der medialen Aufmerksamkeit für ›altes Handwerk(en)‹ und den diskursiven Ereignissen im Untersuchungszeitraum. Folglich wurde hier nicht untersucht, ob ›Handwerk(en)‹ als Krisenphänomen zu bewerten ist, weil die Emergenz des DIY-Booms und das Interesse für ›altes Handwerk(en)‹ mit globalen Ereignissen wie dem Ende des Kalten Krieges, dem 11. September 2001, der Finanz- und Wirtschaftskrise 2008, dem Klimawandel oder der Covid-19-Pandemie zusammenfallen. Tatsächlich werden Ein-

schätzungen, die das ›Handwerk(en)‹ im Sinne von Krisenreaktionen als Teil der Ökologiebewegung, des alternativen Konsums oder des Rückzugs in die Sicherheit privater Häuslichkeit einordnen, im Mediendiskurs selbst immer wieder hervorheben.

Diese Zusammenhänge sind zwar naheliegend und tragen zur Konstruktion der vorgefundenen Deutungen bei, sie müssten jedoch jenseits der feuilletonistischen Begründungslogik empirisch untersucht werden. Zum einen, indem die quantitative Verteilung der Berichterstattung zu ›Handwerk(en)‹ vor und nach diskursiven Ereignissen, die als krisenhaft wahrgenommen werden, ausgewertet wird. Dabei bietet sich eine Verknüpfung mit sozio-ökonomischen Erhebungen bzw. Daten an: Insbesondere das Auftreten von Soloselbstständigkeit im Bereich DIY und bei zulassungsfreien, ›alten‹ Handwerksberufen nach der Novellierung der Handwerksordnung 2004/2005 sowie der globalen Finanzkrise 2008 müsste erfasst werden. Zum anderen wäre erforderlich, die Akteur*innenebene stärker einzubeziehen. Hier wäre ein Vergleich auf europäischer Ebene bzw. zwischen ›alten‹ und ›neuen‹ Bundesländern sinnvoll. Dies gilt insbesondere für die Untersuchung konkreter Arbeitsarrangements von Handwerker*innen und DIY-Selbstständigen unter Berücksichtigung von Online-Plattformen, wie sie Lorig (2018) bereits für soloselbstständige Handwerker in Ostdeutschland sowie Luckman und Andrew (2020) für *Craftspeople and Designer Makers* in Australien vorgelegt haben. Dass insgesamt die Anforderungen an handwerklich tätige Menschen zunehmen und eine stärkere Selbstvermarktung und mehr Selbstmanagement notwendig sind, etwa weil Kurse angeboten werden oder die Erwerbchancen von Bewertungen auf Internetportalen abhängig sind, wäre eine ertragreiche Einstiegsüberlegung. Dabei stellt sich auch die Frage, welchen Einfluss die wohlwollenden journalistischen Porträts auf die Einkommensverhältnisse von handwerklich Selbstständigen haben. Dies ließe sich auch mit einer stärkeren Fokussierung der Rolle institutioneller Akteur*innen wie des Zentralverbands des Deutschen Handwerks sowie mit Blick auf veränderte Gesetze und Regelungen verbinden. Insbesondere ist für den deutschen Kontext noch unerforscht, ob eine zunehmende ›Akademisierung‹ von Handwerksberufen festzustellen ist, wie sie sich in zahlreichen Subjektpositionen dieser Studie abzeichnet und wie sie Ochoa (2017) für das Großstadtmilieu in den USA beschreibt.

Ist das ›alte Handwerk(en)‹ also die ›gute Arbeit‹ der Gegenwart und Zukunft? Dies muss mit Blick auf die festgestellte deutliche Tendenz zur Subjektivierung eher verneint werden; Kritik an Strukturen, Rahmenbedingungen und Selbstverhältnissen ist selten. Stattdessen fungiert die privilegierte Selbstständigkeit als Ideal, an dem die Diskursivierung ausrichtet ist, sodass Fragen etwa nach der Bezahlung, Mitbestimmung, Sicherheit und Arbeitszeit nicht thematisiert werden (können). Es fehlen Berichte über soloselbstständige ›DIY-Unternehmerinnen‹, die

mit der heimischen Handarbeit ihre Familie eben nicht ernähren können, oder über verschuldete Quereinsteiger*innen in ›alten‹ Handwerksberufen.

Die Verortung von ›Handwerk(en)‹ zwischen ›Arbeit‹ und ›Nicht-Arbeit‹ ist einmal mehr ein Beleg dafür, dass die Ökonomisierung des Privaten mit einer Konzeption von Erwerbsarbeit als Lifestyle einhergeht. Die Diskursivierung von ›Handwerk(en)‹ ist zudem paradigmatisch für die gegenwärtige Arbeitsgesellschaft, weil es als Alternative imaginiert wird, welche die Überlastungserfahrungen und Zumutungen der Gegenwart zu kompensieren verspricht, ohne die sie hervorbringenden Dogmen zu unterlaufen. Im Gegenteil: Auch das ›alte Handwerk(en)‹ will digital und personalisiert vermarktet und inszeniert werden. Ob ›Handwerk(en)‹ im Angesicht weiterer weltweiter Krisenereignisse stärker mit Prestige als mit Prekarität assoziiert bleibt oder ob zukünftig auch in Deutschland Aspekte der Not und Notwendigkeit betont werden, bleibt jedoch abzuwarten.

Anhang

Medienverzeichnis

Print

- Flow: Eine Zeitschrift ohne Eile, über kleines Glück und das einfache Leben, Münster: Deutsche Medien-Manufaktur, 2013–.
- Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, überregionale Ausgabe, 2001–.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, 1949–.
- Landlust: Die schönsten Seiten des Landlebens, Münster: LV-Publikumsmedien, 2005–.
- Missy Magazine: Das Magazin für Pop, Politik und Feminismus, Missy Magazine Verlags UG, Berlin, 2008–.
- Selbst ist der Mann, Bauer Media Group, Hamburg, 1957–.
- Walden, Geo Walden: Abenteuer vor der Haustür, Hamburg: Gruner + Jahr, 2017–.
- Wolf/Cord: Das Männer-Magazin fürs Wesentliche, Hamburg: Gruner + Jahr, 2017-2018.

Online

Blogs

Pseudonymisierte Blogs

- Strickblog 1 (2003-2009).
- Strickblog 2 (2010-2014).
- Queerer Strickblog (2008-2015).
- Strick-Mann (2003-2008).

Nicht-pseudonymisierte Blogs

- Allerlei Strickerei, »der Herbstmarkt ist vorbei«, 29.09.2014, <https://allerlei-strickerei.de/kommentare/der-herbstmarkt-ist-vorbei-....2725/>, zuletzt geprüft am 02.09.2019.
- Allerlei Strickerei, »Die verstrickte Dienstagsfrage«, 09.06.2015, <https://allerlei-strickerei.de/blog/tags....Dienstagsfrage/>, zuletzt abgerufen am 02.09.2019.
- Fadenkram, »Die verstrickte Dienstagsfrage 39/2014«, 30.09.2014, <https://fadenkram.wordpress.com/2014/09/30/die-verstrickte-dienstagsfrage-392014/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Knitting Shining, »Die verstrickte Dienstagsfrage 39/2014«, 30.09.2014 <http://knittingshining.blogspot.com/2014/09/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Maschenfein, »Über Maschenfein«, 13.09.2015, <https://web.archive.org/web/20150913083000/www.maschenfein.de/ueber-maschenfein>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Maschenfein, »Samstagskaffee und Netzgeflüster«, 11.05.2019, <https://www.maschenfein.de/2019/05/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Schoenstricken, »Unsere Philosophie«, 25.10.2015, <https://schoenstricken.de/philosophie/>, zuletzt geprüft am 08.10.2019.
- Schoenstricken, »Über mich und diesen Blog«, 28.11.2012, <https://web.archive.org/web/20120628202842/http://schoenstricken.de/uber-mich/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Schoenstricken, »5 Dinge«, 05.01.2016, <https://schoenstricken.de/2016/01/5-dinge-die-du-noch-nicht-ueber-jessica-weisst>, zuletzt geprüft am 08.10.2019.
- Schoenstricken, »Ein neuer Look für Schoenstricken«, 03.04.2015, <https://schoenstricken.de/2015/04/ein-neuer-look-fuer-schoenstricken/>, zuletzt geprüft am 08.10.2019.
- Tichiro, »Deutschsprachige Strickblogs«, 09.10.2016, <http://baseportal.de/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/Tichiro/Strickblogs&localparams=1&range=325,25>, zuletzt geprüft am 12.03.2019.
- Wollschaf, »Die verstrickte Dienstagsfrage 14/2007«, 03.04.2007, <https://wollschaf.myblog.de/wollschaf/art/132613316/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Wollschaf, »Die verstrickte Dienstagsfrage 18/2008«, 29.04.2008, <https://board.stricknetz.info/blog/35/entry-2621-182008/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Wollschaf, »Die verstrickte Dienstagsfrage 40/2008«, 30.09.2008, <https://board.stricknetz.info/blog/35/entry-3575-die-verstrickte-dienstagsfrage-402008/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.
- Wollschaf, »Die verstrickte Dienstagsfrage 41/2008«, 07.10.2008, <https://board.stricknetz.info/blog/35/entry-3614-die-verstrickte-dienstagsfrage-412008/>, zuletzt geprüft am 07.10.2019.

Wollschaf, »Die verstrickte Dienstagsfrage 39/2014«, <https://daswollschaf.wordpress.com/2014/09/30/die-verstrickte-dienstagsfrage-392014/>, zuletzt geprüft am 11.10.2019.

Zauberweib, »Basteln, Recycling und Wertschätzung«, 01.08.2018, www.zauberweib.de/archiv/werk-01/, zuletzt geprüft am 11.10.2019.

YouTube

GrueneBW, »Etwas schaffen, das bleibt« – Grüner TV-Spot zur Landtagswahl 2016«, 17.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GWypaHSWcOA>, zuletzt geprüft am 15.02.2021.

Holz Kunst Scholz, YouTube-Kanal von Heinrich & Scholz GbR, 2019–, <https://www.youtube.com/channel/UCaRsTvw1TtALpuq8UN6c3A>, zuletzt geprüft am 14.12.2020.

HWK YouTube, Geige = YouTube-Kanal von SWR Handwerkskunst! »Wie man eine Geige baut, SWR Handwerkskunst«, 21.07.2020, Kommentar von De-anston, https://www.youtube.com/watch?v=4KhD4_Z_gzE, zuletzt geprüft am 06.01.2021.

HWK YouTube, Korb = YouTube-Kanal von SWR Handwerkskunst!, »Wie man einen schönen, schiefen Korb flechtet«, 17.07.2018, Kommentar von Eva MG, <https://www.youtube.com/watch?v=3f4vfKngwo4&lc=Ugx1p87WaTyb3VWX2F54AaABAg>, zuletzt geprüft am 06.01.2021.

MHM, AH1, = Maschinenhandel Meyer, »Altes Handwerk – Tischlern vor 100 Jahren Teil 1«, 06.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=so7KaGk3tCg>, zuletzt geprüft am 03.01.2021.

MHM, AH 2, = Maschinenhandel Meyer, »Altes Handwerk #2 – Der Werkzeugschrank – Tischlern wie vor 100 Jahren«, 29.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=NvxQs9pxilc>, zuletzt geprüft am 11.03.2021.

MHM, AH 3, = Maschinenhandel Meyer, »Altes Handwerk #3 – Die rustikale Sitzbank – Handarbeit wie vor 100 Jahren«, 10.07.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=3G2-JD-QXXY>, zuletzt geprüft am 11.03.2021.

MHM, Ah 4, = Maschinenhandel Meyer, »Tischler besucht Schmied – Altes Handwerk #4 – Handarbeit wie vor 100 Jahren«, 02.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wSaPkw8xMd8>, zuletzt geprüft am 11.03.2021.

MHM, AH5 = Maschinenhandel Meyer, »Ein Esstisch in Handarbeit – Kurzfilm Altes Handwerk #5«, 20.11.2020, Kommentar von Florian Lünne, <https://www.youtube.com/watch?v=zHZ6cGm5Foo>, zuletzt geprüft am 11.01.2021.

MHM, Erfolgreichste Videoreihe = Maschinenhandel Meyer, »Die erfolgreichste Videoreihe – Altes Handwerk kommentiert«, (Jahresrückblick 2020 Teil

- 1), 28.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=IG07AMbgV9Y>, zuletzt geprüft am 06.01.2021.
- MHM, Schluss = Maschinenhandel Meyer, »Schluss, Aus, Vorbei... zumindest für dieses Jahr! – So hat es begonnen, so geht es weiter«, (Jahresrückblick 2020 Teil 2), 31.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1MiPHWVO52U>, zuletzt geprüft am 06.01.2021.
- MHM = Maschinenhandel Meyer, YouTube-Kanal des Maschinenhändlers Meyer, 2017–, <https://www.youtube.com/channel/UckDZzKGpfz-XJsbrExOElqg>, zuletzt geprüft am 11.01.2021.
- Mr Chickadee, YouTube-Kanal, 2015–, <https://www.youtube.com/channel/UChkYrJ2Fbe7pBjEZvkFzi3A>, zuletzt geprüft am 03.01.2021.
- Lets-Bastel, Youtube-Kanal von Michael Truppe, 2016–, <https://www.youtube.com/channel/UCtB2wHYHta5J8pxRGiUkzsw>, zuletzt geprüft am 14.12.2020.
- Paul Sellers – A lifestyle Woodworker, YouTube-Kanal, 2011–, <https://www.youtube.com/channel/UCC3EpWncNq5QLoQhwUNQb7w>, zuletzt geprüft am 03.01.2021.
- SWR Landesschau Rheinland-Pfalz, YouTube-Kanal, Antwort auf Stefan W., 01.06.2020, https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NtBWBjuGH_Y&lc=Ugw-Ya9jTXsDOidcxN54AaABAg.99NFKZnECz399Oz5Vt1IoT, zuletzt geprüft am 29.12.2020.
- THRA, Kransäge, = Tischlerarbeiten, Handwerk, Restaurierungen, Antiquitäten, »Bretter und Bohlen per Hand sägen, Kransäge, Pit sawing«, 10.05.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Gl7lOPitDpU>, zuletzt geprüft am 11.01.2021.
- THRA Neue Vorstellung = Tischlerarbeiten, Handwerk, Restaurierungen, Antiquitäten, »Neue Vorstellung meines YouTube-Kanals für Nichtabonnenten«, 12.06.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=JVy667Ho8d8>, zuletzt geprüft am 06.01.2021.
- THRA = Tischlerarbeiten, Handwerk, Restaurierungen, Antiquitäten, YouTube-Kanal von Lothar Jansen-Greef, 2012–, <https://www.youtube.com/channel/UCQxjyDrWTixePHMwkpRIr3g>, zuletzt geprüft am 06.01.2021.

Fernsehen

- DO IT YOURSELF S.O.S, ProSieben 2003-2006.
- DIE SCHEUNE. WIE HANDWERK ALTE SCHÄTZE RETTET, (mehrere Episoden) Redaktion: Wolfgang Junglas, Rolf Hüffer, Dorothe Eisinger, SWR 2020.
- Zunft, DIE LETZTEN IHRER ZUNFT. UNSER ALTES HANDWERK, D: Wolfgang Junglas, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothe Eisinger, SWR 2014.

Unter unserem Himmel (BR 1969 –) (UuH)

- DIE EIGER-NORDWAND, R: Lothar Brandler, BR 1969.
- EIN KALKBRENNER IM ISARTAL, R: Hans Greither, Redaktion: Marlene Limpert, BR 1982.
- Klang, AM ENDE ZÄHLT DER KLANG. EINE GLOCKENGIEßEREI IN PASSAU, R: Matti Bauer, Redaktion: Yvonne Belohlavek, BR 2020.
- NANGA PARBAT – DER TÖDLICHE BERG, R: Gerhard Baur, Redaktion: Johannes Pechtold, BR 2005.

Der Letzte seines Standes? (BR 1991-2008) (DLsS)

- Bergbäuerin, DIE LETZTE IHRES STANDES? DIE BERGBÄUERIN, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1993.
- Blaudruckerin, DIE LETZTE IHRES STANDES? ALTE BERUFE IN NEUEM LICHT. DIE BLAUDRUCKERIN, R: Anne Wiesiegel, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1996.
- Brokatweber, DER BROKATWEBER VON KREFELD, R: Rüdiger Lorenz, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1997.
- Fassbinder, DER FASSBINDER, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1993.
- Glockengießler, DER GLOCKENGIESSER, R: Werner Kubny, Redaktion: Tilman Steiner, Bernd Strobel, BR 1999.
- Hutmacher, DER HUTMACHER, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Bernd Strobel, BR 1999.
- Marionettenmacherin, DIE LETZTE IHRES STANDES? DIE MARIONETTENMACHERIN AUS AUGSBURG, R: Rüdiger Lorenz, Redaktion: Tilman Steiner, BR 2002.
- Peitschenmacher, DER PEITSCHENMACHER, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Tilman Steiner, Bernd Strobel, BR 2000.
- Sattler, DER SATTLER, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1995.
- Schlittenbauer, DER SCHLITTENBAUER, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Bernd Strobel, BR 2008.
- Schmied, DER SCHMIED, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1993.
- Wagner, DER WAGNER, R: Benedikt Kuby, Redaktion: Tilman Steiner, BR 1991.

Handwerkskunst! (SWR 2015 –) (HWK)

- Fass, WIE MAN EIN FASS BAUT, D: Jutta Kastenholz, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2015.
- Glocke, WIE MAN EINE GLOCKE GIEßT, R: Daniel Richter, Redaktion: Mia Funk, SWR 2018.

- Korb, WIE MAN EINEN SCHÖNEN, SCHIEFEN KORB MACHT, R: Isa Kilwink, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2015.
- Intarsien, EIN SCHACHBRETT MIT INTARSIEN, D: Wolfgang Junglas, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2019.
- Sakko, WIE MAN EIN SAKKO SCHNEIDERT, D: Maja Hattesen, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2016.
- Schmieden, WIE SCHWER ES IST, EIN TOR ZU SCHMIEDEN, D: Christian Jakob, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2015.
- Tisch, WIE MAN EINEN TISCH BAUT, D: Imke Schneider, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2016.
- Schlagzeug, WIE MAN EIN SCHLAGZEUG BAUT, D: Florentine Fendrich, Redaktion: Rolf Hüffer, Dorothee Eisinger, SWR 2019.

Film

- »AN DIE PRESSE STELL ICH MICH NICHT« – TRADITIONELLE TÖPFEREI IM OSNABRÜCKER LAND, D: Ernst Helmut Segschneider, Redaktion: Ulrich Roters, IWF 1998. DOI: 10.3203/IWF/C-2019.
- DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER, R: Yves Yersin, CH 1974.
- GUBER – ARBEIT IM STEIN, R: Hans-Ulrich Schlumpf, CH 1979.
- LES MINEURS DE LA PRESTA, R: Groupe de Thannen, Redaktion: Jean-Pierre Jelmini, SGV 1974.
- SPATENHERSTELLUNG IM WESERTAL – VOM WANDEL EINES TRADITIONELLEN HANDWERKS, R: Edmund Ballhaus, IWF 1988. DOI: 10.3203/IWF/C-1680.
- BLACKSMITHING SCENE, R: William Kennedy Laurie Dickson, Edison Mfg. Co., USA 1893, verfügbar unter <https://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/blacksmithing-scene-1893#>, zuletzt geprüft am 06.10.2020.

Literaturverzeichnis

- Abel, Wilhelm (1978): Neue Wege der handwerksgeschichtlichen Forschung. In: Wilhelm Abel (Hg.): *Handwerksgeschichte in neuer Sicht*. Göttingen: Schwartz, S. 1-25.
- Ähtler, Norman (2014): Was ist ein Narrativ? Begriffsgeschichtliche Überlegungen anlässlich der aktuellen Europa-Debatte. In: *Kulturpoetik* 14 (2), S. 244-268.
- Adamson, Glenn (2007): *Thinking through craft*. Oxford: Berg.
- Adamson, Glenn (Hg.) (2010): *The craft reader*. Oxford: Berg.
- Adamson, Glenn (2018): *The invention of craft*. London: Bloomsbury.
- AGF Videoforschung in Zusammenarbeit mit GfK (2021); VIDEOSCOPE 1.4, 26.12.1991-22.05.2008, Marktstandard: TV, Datenpaket 7189 vom 17.12.2021
- AGF Videoforschung in Zusammenarbeit mit GfK (2022); VIDEOSCOPE 1.4, 13.04.2008-02.02.2020, Marktstandard: TV, Datenpaket 7423 vom 18.01.2022.
- Aikawa-Faure, Noriko (2009): From the Proclamation of Masterpieces to the *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. In: Laurajane Smith und Natsuko Akagawa (Hg.): *Intangible heritage*. Abingdon UK, New York: Routledge, S. 13-44.
- Akagawa, Natsuko (2019): Batik as creative industry. Policital, social and economic use of intangible heritage. In: Natsuko Akagawa und Laurajane Smith (Hg.): *Safeguarding intangible heritage. Practices and politics*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 135-154.
- Akagawa, Natsuko; Smith, Laurajane (2019): The practices and politics of safeguarding. In: Natsuko Akagawa und Laurajane Smith (Hg.): *Safeguarding intangible heritage. Practices and politics*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 1-13.
- Alexiou, Paula (2020): Claiming craft, claming culture. The creation of value in post-colonial Namibian craft markets. In: *Ethnoscripts* 22 (1), S. 47-68.
- Altenried, Moritz; Dück, Julia; Wallis, Mira (Hg.) (2021): *Plattformkapitalismus und die Krise der sozialen Reproduktion*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Anderson, Benedict Richard O’Gorman (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

- Basten, Lisa Marie; Sigurt, Vitals (2020): Die Chancen des SOEP für den Diskurs um künstlerische und kulturelle Arbeit. In: Gabriele Schulz und Olaf Zimmermann (Hg.): Frauen und Männer im Kulturmarkt. Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage. Berlin: Deutscher Kulturrat, S. 437-461.
- Baumann, Christoph (2014): Facetten des Ländlichen aus einer kulturgeografischen Perspektive. Die Beispiele Raumplanung und Landmagazine. In: Werner Nell und Marc Weiland (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript, S. 89-109.
- Baumann, Christoph (2018): Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeographie der Landlust. Bielefeld: transcript.
- Bausinger, Hermann (1962): Zusatz. In: Arbeitskreis für Volkskunde (Hg.): Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation. Erste Arbeitstagung in Zusammenarbeit mit dem Institut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen, 25.-27.04.1962, S. 89-90.
- Bausinger, Hermann (2005) [1961]: Volkskultur in der technischen Welt. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Beck, Klaus (2018): Das Mediensystem Deutschlands. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Beddies, Thomas (2013): »Aktivere Krankenbehandlung« und »Arbeitstherapie«. Anwendungsformen und Begründungszusammenhänge bei Hermann Simon und Carl Schneider. In: Hans-Walter Schmuhl und Volker Roelcke (Hg.): »Heroische Therapien«. Die deutsche Psychiatrie im internationalen Vergleich, 1918-1945. Göttingen: Wallstein, S. 268-286.
- Bell, Daniel (1976): The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting. New York: Basic Books.
- Bieling, Simon (2014): Arbeiten lassen. Handwerksmythen in der Luxuswerbung. In: POP 5 (5), S. 46-51.
- Bies, Michael (2016): Handwerk, Geld und Kunst. Achim von Arnims Sittengemälde »Die drei Liebreichen Schwestern und der Glückliche Färber«. In: Walter Pape und Roswitha Burwick (Hg.): Die alltägliche Romantik. Gewöhnliches und Phantastisches, Lebenswelt und Kunst. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 57-68.
- Bies, Michael (2017a): Bilder »altdeutscher« Zeiten. Kunst und Handwerk in Johann Wolfgang von Goethes *Erklärung eines alten Holzschnittes* und E.T.A. Hoffmanns *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*. In: Claudia Lillge, Thorsten Unger, Björn Weyand, Franz-Josef Deiters, Lydia Mühlbach und Hanneliese Palm (Hg.): Arbeit und Müßiggang in der Romantik. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 185-200.
- Bies, Michael (2017b): Spiegel von Kunst und Moderne. Handwerksdiskurse in der deutschsprachigen Literatur. In: Thomas Schindler, Carsten Sobik und Sonja Windmüller (Hg.): Handwerk. Anthropologisch, historisch, volkscundlich.

- Marburg: Jonas Verlag (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 51), S. 193-205.
- Bies, Michael (2020): Zyklische Drechselbänke, eiserne Zimmermänner, Monstrescheren. Das Gespenst des Handwerks bei Marx. In: Michael Bies und Elisabetha Mengaldo (Hg.): Marx konkret. Poetik und Ästhetik des Kapitals. Göttingen: Wallstein, S. 219-238.
- Bigalke, Bernadett (2019): Healthy, Happy, Holy: »Yoga« und Selbstverhältnisse um 1900 und um 1970. In: Detlef Siegfried und David Templin (Hg.): Lebensreform um 1900 und Alternativmilieu um 1980. Göttingen: V&R unipress, S. 61-86.
- Bishop, Sophie (2020): Algorithmic Experts: Selling Algorithmic Lore on YouTube. In: *Social Media + Society* 6 (1), S. 1-11. DOI: 10.1177/2056305119897323.
- Bock, Gisela; Duden, Barbara (1977): Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli 1976. Berlin: Courage-Verlag, S. 118-199.
- Böckmann, Lukas (2017): »Nous refusons d'entrer dans le paradis des robots!«. Lose verbundene Entwürfe über Handwerk, Heimat und Bärte. In: Chris W. Wilpert und Robert Zwarg (Hg.): Destruktive Charaktere. Hipster und andere Krisenphänomene. Mainz: Ventil Verlag, S. 72-80.
- Böhnisch, Lothar (2018): Der modularisierte Mann. Eine Sozialtheorie der Männlichkeit. Bielefeld: transcript.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève (2006) [1999]: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK.
- Bönisch-Brednich, Brigitte (2002): Der Manufactum-Katalog. Museale Objekte und Modernes Einkaufen. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 98 (1), S. 151-165. DOI: 10.5169/seals-118125.
- Bor, Lisa (2019): Saubermachen ist Arbeit. In: Janina Henkes, Maximilian Hugendubel, Christina Meyn und Christof Schmidt (Hg.): Ordnung(en) der Arbeit. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 228-246.
- Bor, Lisa (2020): Die App putzt nicht. Zur politischen Ökonomie von Vermittlungsplattformen für Hausarbeit. In: *Das Argument* 335, S. 173-182.
- Bose, Käthe von (2018): »Mit Liebe handgemacht«. Nachhaltige Do-it-yourself-Mode als körperlich-affektive Geschlechterpraxis. In: Käthe von Bose, Hanna Bublitz, Matthias Fuchs und Jutta Weber (Hg.): Körper, Materialitäten, Technologien. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 197-214.
- BR (2005): 41. Adolf Grimme Preis 2005. Fünf BR-Nominierungen. Online verfügbar unter <https://www.presseportal.de/pm/7560/641418>, zuletzt aktualisiert am 26.01.2005, zuletzt geprüft am 28.12.2020.
- BR (2019): Dieter Wieland – die kritische Stimme Bayerns. Online verfügbar unter <https://www.br.de/br-fernsehen/sendungen/unter-unserem-himmel/dieter>

- r-wieland-topographie-100.html, zuletzt aktualisiert am 27.11.2019, zuletzt geprüft am 29.12.2020.
- Bratich, Jack (2010): The digital touch. Craft-work as immaterial labour and ontological accumulation. In: *ephemera theory & politics in organization* 10 (3/4), S. 303-318.
- Brauer, Gerda (1998): Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder »Arts and crafts« als Lebensform. Programmatische Texte. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg.
- Brinkmann, Ulrich; Dörre, Klaus; Krämer, Klaus; Röbenack, Silke; Speidel, Frederic (2006): Prekäre Arbeit. Ursachen, Ausmaß, soziale Folgen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigungsverhältnisse. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Bröckling, Ulrich (2002): Das unternehmerische Selbst und seine Geschlechter. Gender-Konstruktionen in Erfolgsratgebern. In: *Leviathan* 30 (2), S. 175-194. DOI: 10.1007/s11578-002-0017-2.
- Bröckling, Ulrich (2016): Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broggi, Susanna; Freier, Carolin; Freier-Otten, Ulf; Hartosch, Katja (Hg.) (2013): Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen. Bielefeld: transcript.
- Brumann, Christoph (2012): Multilateral Ethnography: Entering the World Heritage Arena. In: *Max Planck Institute for Social Anthropology Working Papers* 136, S. 1-17. Online verfügbar unter <https://www.eth.mpg.de/pubs/wps/pdf/mpiet-h-working-paper-0136>, zuletzt geprüft am 12.02.2020.
- Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.) (1972): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache. Stuttgart: Klett-Cotta (1: A–D).
- Bublitz, Hannelore (2011): Subjekt. In: Clemens Kammler, Elke Reinhardt-Becker, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, Carl Ernst Poeschel Verlag, S. 293-296.
- Buggeln, Marc; Wildt, Michael (2014): Arbeit im Nationalsozialismus. Berlin, München, Boston: De Gruyter.
- Butler, Judith (1990): Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge.
- Castel, Robert; Dörre, Klaus (2009): Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Castells, Manuel (2000): The information age. Economy, society and culture: The rise of the network society. Cambridge, MA: Blackwell.
- Christmann, Holger (2017): Anleitung zum Glücklichein. In: *Print & more* 2016, 12.01.2017 (02). Online verfügbar unter <https://www.vdz.de/nachricht/artikel/anleitung-zum-gluecklichein/>, zuletzt geprüft am 23.11.2020.

- Colin, Nicole; Schössler, Franziska (Hg.) (2013): Das nennen Sie Arbeit? Der Produktivitätsdiskurs und seine Ausschlüsse.
- Collier, Richard (2016): Rechtswissenschaft. In: Stefan Horlacher, Bettina Jansen und Wieland Schwanebeck (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 193-203.
- Connell, Raewyn (1998): Masculinities and Globalization. In: *Men and Masculinities* 1 (1), S. 3-23. DOI: 10.1177/1097184X98001001001.
- Connell, Raewyn (2000) [1995]: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Opladen: Leske u. Budrich.
- Connell, Raewyn (2005): Globalization, Imperialism, and Masculinities. In: Michael Kimmel, Jeff Hearn und Raewyn Connell (Hg.): *Handbook of studies on men and masculinities*. Thousand Oaks: Sage, S. 71-89.
- Conze, Werner (1972): »Arbeit«. In: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen-sozialen Sprache*. Stuttgart: Klett-Cotta (1: A–D), S. 154-215.
- Cranach, Xaver von (2020): Selber machen. In: *Der Spiegel*, 11.07.2020 (29/2020).
- Crawford, Matthew B. (2009): *Shop class as soulcraft. An inquiry into the value of work*. New York: Penguin Press.
- Critical Crafting Circle (Hg.) (2011): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*. Mainz: Ventil Verlag.
- Czedik, Stephanie (2020): Ökonomie von Behinderung. Paradoxe Leistungsansprüche in Werkstätten für behinderte Menschen. In: Petra Fuchs, Swantje Köbsell, David Brehme und Carla Wesselmann (Hg.): *Disability Studies im deutschsprachigen Raum. Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung*. Weinheim, Grünwald: Beltz Verlagsgruppe; Preselect.media GmbH, S. 210-217.
- Dalla Costa, Mariarosa (1973): *Die Frauen und der Umsturz der Gesellschaft*. Berlin: Merve.
- Dawkins, Nicole (2011): Do-It-Yourself: The Precarious Work and Postfeminist Politics of Handmaking (in) Detroit. In: *Utopian Studies* 22 (2), S. 261-284. DOI: 10.5325/utopianstudies.22.2.0261.
- Dehnert, Walter (1994): *Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel: eine Analyse. Teil 1*. Marburg: Arbeitskreis Volkskunde und Kulturwissenschaften.
- Dehnert, Walter (2001): *Volkskundlicher Film im Fernsehen. Die Filmautorin Ingeborg Weber-Kellermann*. In: Edmund Ballhaus (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster/New York: Waxmann, S. 133-141.
- Deutsche UNESCO-Kommission: *Immaterielles Kulturerbe werden. Aufnahmekriterien für das Bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes*. Online verfügbar unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-werden/aufnahmekriterien-fuer-o-zuletzt-geprueft-am-08.07.2020>.

- Deutsche UNESCO-Kommission (2020a): Bundesweites Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes und Register Guter Praxisbeispiele (Stand 13.03.2020). Online verfügbar unter https://www.unesco.de/sites/default/files/2020-03/BV_IKE_Eintr%C3%A4ge%20%28DE%29_03_2020_0.pdf, zuletzt aktualisiert am 13.03.2020, zuletzt geprüft am 26.05.2020.
- Deutsche UNESCO-Kommission (2020b): Immaterielles Kulturerbe weltweit. Online verfügbar unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit>, zuletzt geprüft am 08.07.2020.
- Dinges, Martin (2005): »Hegemoniale Männlichkeit« – Ein Konzept auf dem Prüfstand. In: Martin Dinges (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 7-33.
- Dittmer, Joachim (1990): Die Handwerkspresse in der Bundesrepublik Deutschland. Düsseldorf: Verl.-Anst. Handwerk.
- Dobler, Gregor (2014): Muße und Arbeit. In: Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl (Hg.): Muße im kulturellen Wandel. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 54-68.
- Ehmer, Josef (1994): Soziale Traditionen in Zeiten des Wandels. Arbeiter und Handwerker im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Ehmer, Josef (2016): Arbeitsdiskurse im deutschen Sprachraum des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Jörn Leonhard und Willibald Steinmetz (Hg.): Semantiken von Arbeit: Diachrone und vergleichende Perspektiven. Köln: Böhlau, S. 93-113.
- Eiden-Offe, Patrick (2017): Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats. Berlin: Matthes & Seitz.
- Eilders, Christiane (2004): Von Links bis Rechts. Deutung und Meinung in Pressekomentaren. In: Christiane Eilders, Friedhelm Neidhardt und Barbara Pfetsch (Hg.): Die Stimme der Medien. Pressekomentare und politische Öffentlichkeit in der Bundesrepublik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 129-169.
- Eisele, Petra (2011): Die Ästhetik des Handgemachten. Vom Dilettantismus zum Do-it-yourself – eine designhistorische Analyse. In: Critical Crafting Circle (Hg.): Craftista! Handarbeit als Aktivismus. Mainz: Ventil Verlag, S. 58-72.
- Eismann, Sonja; Köver, Chris; Lohaus, Stefanie (2012): 100 Seiten Popfeminismus. In: Paula-Irene Villa, Julia Jäckel, Zara S. Pfeiffer, Nadine Sanitter und Ralf Steckert (Hg.): Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 39-55.
- Eismann, Sonja; Zobl, Elke (2011): Radical Crafting, DIY-Aktivismus & Gender-Politiken. Einleitung. In: Critical Crafting Circle (Hg.): Craftista! Handarbeit als Aktivismus. Mainz: Ventil Verlag, S. 188-197.
- Eitler, Pascal (2007): Körper – Kosmos – Kybernetik. Transformationen der Religion im »New Age« (Westdeutschland 1970-1990). In: *Zeithistorische Forschung/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe* 4 (1-2). Online verfügbar un-

- ter www.zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007/id=4460, zuletzt geprüft am 23.02.2018.
- Eitler, Pascal (2010): Der »Neue Mann« des »New Age«. Emotion und Religion in der Bundesrepublik Deutschland 1970-1990. In: Manuel Borutta und Nina Verheyen (Hg.): Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 279-304.
- Eitler, Pascal (2011): »Selbsteilung«. Zur Somatisierung und Sakralisierung von Selbstverhältnissen im New Age (Westdeutschland 1970-1990). In: Sabine Maassen, Jens Elberfeld, Pascal Eitler und Maik Tändler (Hg.): Das beratene Selbst. Bielefeld: transcript.
- Eitler, Pascal (2016): Der kurze Weg nach »Osten«. Orientalisierungsprozesse in der Bundesrepublik Deutschland um und nach 1968. In: Axel Schildt (Hg.): Von draußen. Ausländische intellektuelle Einflüsse in der Bundesrepublik bis 1990. Göttingen: Wallstein, S. 288-305.
- Elberfeld, Jens (2020): Anleitung zur Selbstregulation. Eine Wissensgeschichte der Therapeutisierung im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Elkar, Rainer S. (Hg.) (1983): Deutsches Handwerk im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Sozialgeschichte, Volkskunde, Literaturgeschichte. Göttingen: O. Schwartz.
- Emery, Elizabeth (2019): Subversive stitches. Needlework as activism in Australian feminist art of the 1970s. In: Michelle Arrow und Angela Woollacott (Hg.): Everyday Revolutions. Remaking Gender, Sexuality and Culture in 1970s Australia. Canberra: ANU Press, S. 103-120.
- Erdbrügger, Torsten; Nagelschmidt, Ilse; Probst, Inga (2013): *Omnia vincit labor?* Narrative der Arbeit: Arbeitskulturen in medialer Reflexion. Berlin: Frank & Timme.
- Erdbrügger, Torsten; Nagelschmidt, Ilse; Probst, Inga (Hg.) (2015): *Arbeit als Narration*. Essen: Klartext.
- Ernst, Waltraud (2013): Colonialism and transnational psychiatry. The development of an Indian mental hospital in British India, c. 1925-1940. London: Anthem Press.
- Ernst, Waltraud (2016): Introduction: Therapy and empowerment, coercion and punishment. Historical and contemporary perspectives on work, psychiatry and society. In: Waltraud Ernst (Hg.): *Work, psychiatry and society, c.1750-2015*. Manchester: Manchester University Press, S. 1-30.
- Etzold, Jörn; Schäfer, Martin Jörg (Hg.) (2011): *Nicht-Arbeit*. Politiken, Konzepte, Ästhetiken. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität.
- Falser, Michael S. (2012): Von der Charta von Venedig 1964 zum *Nara Document on Authenticity* 1994. 30 Jahre »Authentizität« im Namen des kulturellen Erbes der Welt. In: Michael Rössner und Heidemarie Uhl (Hg.): *Renaissance der Authen-*

- tizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld: transcript, S. 63-87.
- Federici, Silvia (2015): *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*. Münster: edition assemblage.
- Federici, Sylvia (2014) [2004]: *Caliban and the witch*. Brooklyn, N.Y.: Autonomedia.
- Flick, Sabine (2013): *Leben durcharbeiten. Selbstsorge in entgrenzten Arbeitsverhältnissen*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Foucault, Michel (1981) [1969]: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1987) [1961]: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1991) [1972]: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Erw. Ausg., 12. Aufl.* Frankfurt a.M.: Fischer.
- Foucault, Michel (1993): *Technologien des Selbst*. In: Luther H. Martin, Huck Guttmann und Patrick H. Hutton (Hg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 24-62.
- Foucault, Michel (1994) [1975]: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2003): *Das Spiel des Michel Foucault. Gespräch mit D. Colas, A. Grosirchard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Milot, G. Wajeman*. In: Daniel Defert und François Ewald (Hg.): *Michel Foucault: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (3), S. 391-429.
- Foucault, Michel (2004): *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freebody, Jane (2016): *The role of work in late eighteenth- and early nineteenth-century treatises on moral treatment in France, Tuscany and Britain*. In: Waltraud Ernst (Hg.): *Work, psychiatry and society, c.1750-2015*. Manchester: Manchester University Press, S. 31-54.
- Freiß, Liesbeth (2011): *Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. D.I.Y. und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert*. In: *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*. Mainz: Ventil Verlag, S. 29-42.
- Frühbrodt, Lutz (2007): *Wirtschafts-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Berlin: Econ.
- Gauntlett, David (2011): *Making is connecting. The social meaning of creativity from DIY and knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge UK, Malden, MA: Polity Press.
- Geiger, Jeffrey (2013): *American Documentary Film. Projecting the Nation*. Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Gerdes, Gesche (2012): *Der Postfeminismus-Vorwurf. Beobachtungen zum feministischen Selbstkonzept junger Theaterkünstlerinnen und Journalistinnen am*

- Beispiel des Missy Magazine. In: *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 4 (1), S. 9-23.
- Germann, Urs (2007): Arbeit als Medizin: Die »aktivere Krankenbehandlung« 1930-1960. In: Marietta Meier (Hg.): *Zwang zur Ordnung. Psychiatrie im Kanton Zürich, 1870-1970*. Zürich: Chronos, S. 195-233.
- Giddens, Anthony (1984): *The constitution of society. Outline of the theory of structuration*. Berkeley: University of California Press.
- Gimmel, Jochen; Keiling, Tobias (2016): *Konzepte der Muße*. Unter Mitarbeit von Joachim Bauer, Günther Figal, Sarah Gouda, Sylvaine Gourdain, Thomas Jürgasch, Roman Kiefer et al. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Glaser, Barney Galland; Strauss, Anselm L. (2005): *Grounded theory. Strategien qualitativer Forschung*. 2., korrigierte Aufl. Bern: Huber.
- Goffman, Erving (1961): *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books.
- Gotto, Bernhard; Seefried, Elke (Hg.) (2016): *Männer mit »Makel«*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Gottschall, Karin; Voß, Gerd Günter (2005): *Entgrenzung von Arbeit und Leben. Zum Wandel der Beziehung von Erwerbstätigkeit und Privatsphäre im Alltag*. München: Hampf.
- Greimas, Algirdas Julien (1971) [1966]: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Braunschweig: Friedr. Vieweg + Sohn.
- Groth, Stefan; May, Sarah; Müske, Johannes (Hg.) (2020): *Vernetzt, entgrenzt, prekär? Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Arbeit im Wandel*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Gruner + Jahr (2020a): Inside G + J. »LANDLUST ist ein authentisches Magazin und so erfolgreich, weil es ist, wie es ist«. Online verfügbar unter <https://www.guj.de/news/neuigkeiten/landlust-ist-ein-authentisches-magazin-und-so-erfolgreich-weil-es-ist-wie-es-ist/>, zuletzt geprüft am 23.11.2020.
- Gruner + Jahr (2020b): Print Portfolio FLOW. Profil. Online verfügbar unter <https://www.gujmedia.de/print/portfolio/flow/profil/>, zuletzt geprüft am 19.11.2020.
- Gruner + Jahr (2020c): Print Portfolio WALDEN. Profil. Online verfügbar unter <https://www.gujmedia.de/print/portfolio/walden/profil/>, zuletzt geprüft am 16.12.2020.
- Gunkel, Katja (2018): *Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt*. Bielefeld: transcript.
- Habermas, Jürgen (1968): *Soziologische Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit* (1958). In: Hermann Giesicke (Hg.): *Freizeit- und Konsumerziehung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 105-122.
- Hackenschmidt, Sebastian (2017): *DIY-Möbel. Designstrategien zwischen alternativen Lebensstilen und Warenästhetik*. In: Nikola Langreiter und Klara Löffler

- (Hg.): Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«. Bielefeld: transcript, S. 269-286.
- Hafstein, Valdimar Tr. (2009): Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation. In: Laurajane Smith und Natsuko Akagawa (Hg.): Intangible heritage. Abingdon UK, New York: Routledge, S. 93-111.
- Hall, Herbert James; Buck, Mertice MacCrea (1915): The work of our hands. A study of occupation for invalids. New York: Moffat, Yard & Company.
- Hall, John (2016): From work and occupation to occupational therapy: The policies of professionalisation in English mental hospitals from 1919 to 1959. In: Waltraud Ernst (Hg.): Work, psychiatry and society, c.1750-2015. Manchester: Manchester University Press, S. 314-333.
- Hambleton, Jennifer; Quail, Christine (2020): Llamas are the new unicorns: Craft as competitive television. In: *International Journal of Cultural Studies* 56 (44), S. 1-17. DOI: 10.1177/1367877920970962.
- Handwerkskammer Konstanz (1993): Das Handwerk in der Presse. Erkenntnisse aus dem Medien-Report zur Neuorientierung der Pressearbeit.
- Hank, Rainer (2017): Qualität im wirtschaftspolitischen Journalismus in der »Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung«. Vom Nutzen und Nachteil des Wirtschaftsjournalismus für das Leben. In: Kim Otto und Andreas Köhler (Hg.): Qualität im wirtschaftspolitischen Journalismus. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 147-155.
- Hann, Christopher (2000): Echte Bauern, Stachnowiten und die Lilien auf dem Felde. Arbeit und Zeit aus sozialanthropologischer Perspektive. In: Jürgen Kocka, Claus Offe und Beate Redslob (Hg.): Geschichte und Zukunft der Arbeit. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 23-53.
- Hardering, Friedericke (2015): Erzählen über Arbeit? Verlust- und Fortschrittsnarrative der Arbeit. In: Torsten Erdbrügger, Ilse Nagelschmidt und Inga Probst (Hg.): Arbeit als Narration. Essen: Klartext, S. 25-36.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio (2000): Empire. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Harper, Douglas A. (1987): Working knowledge. Skill and community in a small shop. Chicago: University of Chicago Press.
- Harris, Ben (2016): Therapeutic work and mental illness in America, c. 1830-1970. In: Waltraud Ernst (Hg.): Work, psychiatry and society, c.1750-2015. Manchester: Manchester University Press, S. 55-76.
- Hasebrink, Burkhard; Riedl, Peter Philipp (2014): Einleitung. In: Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl (Hg.): Muße im kulturellen Wandel. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1-12.
- Hasler, Felix (2012): Neuromythologie. Eine Streitschrift gegen die Deutungsmacht der Hirnforschung. Bielefeld: transcript.

- Hausen, Karin (2000): Arbeit und Geschlecht. In: Jürgen Kocka, Claus Offe und Beate Redslob (Hg.): Geschichte und Zukunft der Arbeit. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 343-361.
- Heilmann, Andreas; Scholz, Sylka (2017): Caring Masculinities – gesellschaftliche Transformationspotentiale fürsorglicher Männlichkeiten? In: *Feministische Studien* 35 (2), S. 345-353.
- Hein, David (2017): Gruner + Jahr erhöht Frequenz von »Walden«. In: *Horizont.net*, 03.03.2017. Online verfügbar unter <https://www.horizont.net/medien/nachrichten/Outdoor-Magazin-Gruner--Jahr-erhoeht-Frequenz-von-Walden-156312>, zuletzt geprüft am 16.12.2020.
- Hein, David (2018): Gruner + Jahr stellt Deli und Cord ein/Erfolgreicher Start für JWD. In: *Horizont.net* 2018, 25.04.2018. Online verfügbar unter <https://www.horizont.net/medien/nachrichten/Zeitschriften-Gruner--Jahr-stellt-Deli-und-Cord-ein-166566>, zuletzt geprüft am 16.12.2020.
- Heintz, Bettina; Nadai, Eva; Fischer, Regula; Ummel, Hannes (1997): Ungleich unter Gleichen. Studien zur geschlechtsspezifischen Segregation des Arbeitsmarktes. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Heinze, Marianne (2019): Verantwortung tragen. In: Nicole Burzan (Hg.): Komplexe Dynamiken globaler und lokaler Entwicklungen. Verhandlungen des 39. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Göttingen 2018. Göttingen, S. 1-10. Online verfügbar unter http://publikationen.sozioogie.de/index.php/kongressband_2018/article/view/1136, zuletzt geprüft am 16.12.2020.
- Held, Sarah (2021): Zur Materialität des feministischen Widerstands. *Textile Agency gegen sexualisierte Gewalt und Femicides*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hellmann, Kai-Uwe (2009): Prosumismus im Zeitalter der Internetökonomie. In: *SWS-Rundschau* 49 (1), S. 67-73.
- Hemme, Dorothee; Blankenburg, Ann-Kathrin (2020): Handwerksstolz.de. Werkstattbericht zu einem Projekt inter- und transdisziplinärer Glücksforschung im Handwerk. In: Stefan Groth, Sarah May und Johannes Müske (Hg.): Vernetzt, entgrenzt, prekär? Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Arbeit im Wandel. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 233-247.
- Henkel, Ellen N. (2001): Sammeln und Bewahren? Entwicklungen und Tendenzen bei der Darstellung von Handwerk im volkskundlichen Film. In: Edmund Ballhaus (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster/New York: Waxmann, S. 103-117.
- Henkes, Janina; Hugendubel, Maximilian; Meyn, Christina; Schmidt, Christof (Hg.) (2019): Ordnung(en) der Arbeit. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Herlyn, Gerrit; Müske, Johannes; Schönberger, Klaus; Sutter, Ove (Hg.) (2009): Arbeit und Nicht-Arbeit. Entgrenzungen und Begrenzungen von Lebensbereichen und Praxen. Mering: Rainer Hampp.
- Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Hilsberg, Pia-Marie (2017): Sich authentisch machen: Überlegungen zu Praktiken des Selbermachens. In: Thomas Schindler, Carsten Sobik und Sonja Windmüller (Hg.): *Handwerk. Anthropologisch, historisch, volkskundlich*. Marburg: Jonas Verlag (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 51), S. 257-266.
- Hirschauer, Stefan (2008): Arbeit, Liebe und Geschlechterdifferenz. Über die wechselseitige Konstitution von Tätigkeiten und Mitgliedschaften. In: Sabine Biebel, Verena Mund und Heide Volkening (Hg.): *Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit*. Berlin: kadmos, S. 23-41.
- Hitzler, Ronald; Honer, Anne (1988): Reparatur und Repräsentation. Zur Inszenierung des Alltags durch Do-It-Yourself. In: Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Kultur und Alltag*. Unter Mitarbeit von Jo Reichertz. Göttingen: O. Schwartz, S. 267-283.
- Hochschild, Arlie Russell (2000): Global Care Chains and Emotional Surplus Value. In: Anthony Giddens und Will Hutton (Hg.): *On the edge. Living with global capitalism*. London: Cape, S. 130-146.
- Hochschild, Arlie Russell (2012): *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Hoeres, Peter (2019): *Zeitung für Deutschland. Die Geschichte der FAZ*. München, Salzburg: Benevento.
- Hof, Elisa von (2019): »Kacke« brüllen, neu lackieren. *Selbstmacher Fynn Kliemann*. In: *Spiegel-Online*, 31.01.2019, zuletzt geprüft am 22.12.2020.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film*, Jean Rouch. Hildesheim: Olms.
- Honer, Anne (2011): Aspekte des Selbermachens. Aus der kleinen Lebens-Welt des Heimwerkers. In: Ronald Hitzler (Hg.): *Kleine Leiblichkeiten. Erkundungen in Lebenswelten*. Wiesbaden: Springer VS, S. 161-174.
- Honer, Anne; Unsel, Werner (1988): »Die Zeit darf man natürlich nicht rechnen«. Der Heimwerker und seine Zeiten. In: Peter Gross und Peter Friedrich (Hg.): *Positive Wirkungen der Schattenwirtschaft?* Baden-Baden: Nomos, S. 219-225.
- Hörisch, Jochen (2021): *Hände. Eine Kulturgeschichte*. München: Carl Hanser.
- Huber, Peter (2000): Kreativität und Genie in der Literatur. In: Rainer M. Holm-Hadulla (Hg.): *Kreativität*. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 205-226.
- Husmann, Rolf (2007): Post-War Ethnographic Filmmaking in Germany. Peter Fuchs, the IWF and the Encyclopaedia Cinematographica. In: Beate Engelbrecht (Hg.): *Memories of the origins of ethnographic film*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang, S. 383-395.
- Inglehart, Ronald (1977): *The silent revolution. Changing values and political styles among western publics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- IVW (1990): Auflagenliste 1/90. Online verfügbar unter https://ivw.de/ali/1990i_ivw_aufgabenliste.pdf, zuletzt geprüft am 03.01.2021.

- IVW (2020a): Quartalsauflagen »Flow«. Online verfügbar unter <https://www.ivw.eu/>, zuletzt geprüft am 23.11.2020.
- IVW (2020b): Quartalsauflagen »Landlust«. Hg. v. Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e.V. Online verfügbar unter www.ivw.eu/, zuletzt geprüft am 20.10.2020.
- Jaeggi, Rahel (2016) [2005]: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Mit einem neuen Nachwort. Berlin: Suhrkamp.
- Jannelli, Angela (2014): Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums. Bielefeld: transcript.
- Jeggle, Christoph (2015): Tagungsbericht: Fokus Handwerk: Aktuelle Perspektiven einer interdisziplinären Handwerksforschung. Themen, Fragestellungen, Quellen und Methoden, 10.06.2015-11.06.2015 Hagen. In: *H-Soz-Kult*. Online verfügbar unter www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6102, zuletzt geprüft am 18.06.2020.
- Johnson, Garth (2008): Down the Tubes: In Search of Internet Craft. In: Faythe Levine und Cortney Heimerl (Hg.): *Handmade nation. The rise of DIY, art, craft, and design*. New York: Princeton Architectural Press, S. 30-35.
- Kabat-Zinn, Jon (2006) [1990]: *Gesund durch Meditation*. Das große Buch der Selbstheilung. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kannler, Kim; Klug, Valeska; Petzold, Kristina; Schaaf, Franziska (Hg.) (2019): *Kritische Kreativität. Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst*. Bielefeld: transcript.
- Kant, Immanuel (1995) [1790]: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam.
- Karafyllis, Nicole C. (2013): Handwerk, Do-it-yourself-Bewegung und die Geistesgeschichte der Technik. Ein philosophischer Werkstattbericht. In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 7 (2), S. 305-328.
- Karstein, Uta; Zahner, Nina Tessa (2017): Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes. In: Uta Karstein und Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst?* Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1-48.
- Kaschuba, Wolfgang (2012): *Einführung in die europäische Ethnologie*. München: C.H. Beck.
- Kaufhold, Karl Heinrich (1978): Umfang und Gliederung des deutschen Handwerks um 1800. In: Wilhelm Abel (Hg.): *Handwerksgeschichte in neuer Sicht*. Göttingen: Schwartz, S. 27-63.
- Kaufmann, Jean-Claude (1995) [1992]: *Schmutzige Wäsche. Zur ehelichen Konstruktion von Alltag*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Keller, Reiner (2011a): *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien.

- Keller, Reiner (2011b): Wissenssoziologische Diskursanalyse. In: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 125-158.
- Keller, Reiner (2011c): Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, Reiner; Hirsland, Andreas; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (Hg.) (2005): Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Wissenssoziologie und Diskursforschung. Konstanz: UVK.
- Keller, Reiner; Hirsland, Andreas; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (2011): Zur Aktualität sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse – Eine Einführung. In: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-33.
- Keller, Reiner; Truschkat, Inga (2015): Angelus Novus: Über alte und neue Wirklichkeiten der deutschen Universitäten. Sequenzanalyse und Deutungsmusterrekonstruktion in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Johannes Angermüller, Felicitas Macgillchrist, Martin Reissig, Juliette Wedl et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Band 2: Methoden und Analysepraxis. Perspektiven auf Hochschulreformdiskurse. Bielefeld: transcript, S. 294-328.
- Kim, Jin (2012): The institutionalization of YouTube. From user-generated content to professionally generated content. In: *Media, Culture & Society* 34 (1), S. 53-67. DOI: 10.1177/0163443711427199.
- Kleinöder, Nina; Müller, Stefan; Uhl, Karsten (Hg.) (2019): »Humanisierung der Arbeit«. Aufbrüche und Konflikte in der rationalisierten Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript.
- Knaus, Kordula; Kogler, Susanne (Hg.) (2013): Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Köln, Wien: Böhlau.
- Koppetsch, Cornelia (1998): Liebe und Partnerschaft. Gerechtigkeit in modernen Paarbeziehungen. In: Kornelia Hahn und Günter Burkart (Hg.): Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen. Opladen: Leske u. Budrich, S. 111-129.
- Koppetsch, Cornelia (2013): Die Wiederkehr der Konformität. Streifzüge durch die gefährdete Mitte. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Kösser, Uta (2017): Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst. In: Uta Karstein und Nina Tessa Zahner (Hg.): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 67-86.

- Kreis, Reinhild (2017a): Anleitung zum Selbermachen. Do it yourself, Normen und soziale Ordnungsvorstellungen in der Industriemoderne. In: Nikola Langreiter und Klara Löffler (Hg.): Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«. Bielefeld: transcript, S. 17-33.
- Kreis, Reinhild (2017b): Heimwerken als Protest. Instandbesetzer und Wohnungsbaupolitik in West-Berlin während der 1980er-Jahre. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe* 14 (1), S. 41-67. DOI: 10.14765/zzf.dok.4.761.
- Kreis, Reinhild (2019): »Man nehme ...«. Haushaltsproduktion als Prosumption und als Markt in der deutschen Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts. In: Franz X. Eder, Mario Keller, Oliver Kühschelm und Brigitta Johanna Schmid-Lauber (Hg.): Produzieren/Konsumieren – Prosumieren/Konduzieren. Innsbruck, Wien: Studien Verlag, S. 52-71.
- Kreis, Reinhild (2020): Selbermachen. Eine andere Geschichte des Konsumzeitalters. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Kriszjo, Janina; Wichert, Gülna v. (2002): Ohne Gewähr. Authentizität und Fiktivität im volkskundlichen Dokumentarfilm. In: Janina Kriszjo (Hg.): Dokumentarfilm und Volkskunde. Hamburg: Institut für Volkskunde, S. 48-55.
- Krugh, Michele (2014): Joy in Labour. The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy. In: *Canadian Review of American Studies* 44 (2), S. 281-301. DOI: 10.3138/CRAS.2014.S06.
- Kuby, Benedikt (2001): Vom Glück haben und anderen Unwägbarkeiten eines Filmemachers. In: Edmund Ballhaus (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster/New York: Waxmann, S. 163-170.
- Kumkar, Nils; Schimank, Uwe (2021): Drei-Klassen-Gesellschaft? Bruch? Konfrontation? Eine Auseinandersetzung mit Andreas Reckwitz' Diagnose der »Spätmoderne«. In: *Leviathan* 49 (1), S. 7-32. DOI: 10.5771/0340-0425-2021-1-7.
- Kuni, Verena (2008): »Not Your Granny's Craft«? Neue Maschen, alte Muster – Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit zwischen Neokonservatismus, »New Craftivism« und Kunst. In: Jennifer John und Sigrid Schade (Hg.): Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen. Bielefeld: transcript, S. 169-191.
- Kury, Patrick (2012): Der überforderte Mensch. Eine Wissensgeschichte vom Stress zum Burnout. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Kurz, Melanie (2015): Handwerk oder Design. Zur Ästhetik des Handgemachten. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Kuutma, Kristin (2019): Inside the UNESCO apparatus: from intangible representations to tangible effects. In: Natsuko Akagawa und Laurajane Smith (Hg.): Safeguarding intangible heritage. Practices and politics. London: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 68-83.

- Ladj-Teichmann, Dagmar (1983): Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenbildung im 19. Jahrhundert. Weinheim: Beltz.
- Landlust (2012): Mediadaten 2012. Preisliste Nr. 11. (über thearchive.org). Online verfügbar unter <http://media.landlust.de/mediadaten/pdf/index.html>, zuletzt aktualisiert am 21.06.2012, zuletzt geprüft am 20.11.2020.
- Langreiter, Nikola (2014): Alles in Ordnung mit dem Selbermacher-Selbst. Formen und Funktionen des Biografisierens in der Handmade-Nischenökonomie. In: *Kuckuck* 19 (1), S. 44-49.
- Langreiter, Nikola (2017): »Weibliches« Handarbeiten – (anti-)feministisch!? In: Nikola Langreiter und Klara Löffler (Hg.): Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«. Bielefeld: transcript, S. 329-345.
- Langreiter, Nikola; Löffler, Klara (2013): Handarbeit(en). Über die feinen Abstufungen zwischen Oberflächlichkeit und Tiefsinn. In: Timo Heimerdinger und Silke Meyer (Hg.): Äußerungen. Die Oberfläche als Gegenstand und Perspektive der europäischen Ethnologie. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, S. 159-176.
- Laws, Jennifer (2011): Crackpots and basket-cases. A history of therapeutic work and occupation. In: *History of the Human Sciences* 24 (2), S. 65-81. DOI: 10.1177/0952695111399677.
- Lazzarato, Maurizio (1996): Immaterial Labor. In: Paolo Virno und Michael Hardt (Hg.): *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 133-148.
- Lazzarato, Maurizio (2007): Die Missgeschicke der »Künstlerkritik« und der kulturellen Beschäftigung. In: *transversal* 02. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/de>, zuletzt geprüft am 23.11.2020.
- Lehmann, Johannes F. (2021): Genie und Autorschaft. In: Michael Wetzels (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*. Berlin: De Gruyter. Online verfügbar unter <https://www.germanistik.uni-bonn.de/institut/abteilungen/abteilung-fuer-neuere-deutsche-literaturwissenschaft/abteilung/personal/lehmann-johannes/publikationen-1/genie-und-autorschaft.pdf>, zuletzt geprüft am 02.03.2021.
- Le-Mentzel, VanBo (2012): Hartz IV moebel.com. Ostfildern: Hantje Cantz.
- Lengersdorf, Diana; Meuser, Michael (2017): Flexibilität und Reflexivität. In: Ilse Lenz, Sabine Evertz und Saida Ressel (Hg.): *Geschlecht im flexibilisierten Kapitalismus?* Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 31-47.
- Lengersdorf, Diana; Mokatef, Mona (2010): Das praktische Wissen des unternehmerischen Selbst. Zwischen körperlicher Fertigkeit und praktizierter Männlichkeit. In: Angelika Wetterer (Hg.): *Körper, Wissen, Geschlecht*. Sulzbach/Taunus: Helmer, S. 79-94.

- Leroi-Gourhan, André (1980) [1964-1965]: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lickhardt, Maren (2019): Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR). Wellness-Egalisierung und Reiz-Produktion auf YouTube. In: *POP* 8 (2), S. 144-160. DOI: 10.14361/pop-2019-080219.
- Lindner, Werner (1984) [1932]: Technische Kulturdenkmale im Bereich von Handwerk, Gewerbe und bäuerlicher Kultur. In: Conrad Matschoss und Werner Lindner (Hg.): Technische Kulturdenkmale. Faks.-ausg. Düsseldorf: VDI-Verlag, S. 75-94.
- Link, Jürgen (1983): Elementare Literatur und generative Diskursanalyse. (Mit einem Beitrag von Jochen Hörisch und Hans-Georg Pott). München: Wilhelm Fink.
- Link, Jürgen (1997): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Link, Jürgen (2003): Wieweit sind (foucaultsche) Diskurs- und (luhmannsche) Systemtheorie kompatibel? Vorläufige Skizze einiger Analogien und Differenzen. In: *KultuRRevolution* 45/46, S. 58-62.
- Link, Jürgen (2005): Warum Diskurse nicht von personalen Subjekten ›ausgehandelt‹ werden. Von der Diskurs- zur Interdiskurstheorie. In: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Wissenssoziologie und Diskursforschung. Konstanz: UVK, S. 77-99.
- Link, Jürgen (2011): Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik. In: Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 433-458.
- Link, Jürgen; Link-Heer, Ursula (1990): Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20 (77), S. 88-99.
- Link, Jürgen; Parr, Rolf (1997): Semiotik und Interdiskursanalyse. In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 108-133.
- Linse, Ulrich (1986): Die Entdeckung der technischen Denkmäler. Über die Anfänge der Industriearchäologie in Deutschland. In: *Technikgeschichte* 53 (3), S. 201-222.
- Linse, Ulrich (1988): »Technische Kulturdenkmale« im »Laufbild«. Über die Anfänge der filmischen Dokumentation industriearchäologischer Denkmäler. In: *Technikgeschichte* 55 (4), S. 323-337.
- Löffler, Klara (2012): Reparieren und Instandhalten, Basteln und Entdecken. Eine ethnographische Annäherung. In: *Technikgeschichte* 79 (3), S. 273-290. DOI: 10.5771/0040-117X-2012-3-273.
- Löffler, Klara (2017): Bei Bedarf und nach Lust und Laune. Das Selbermachen in den Relationen der Lebensführung. In: Nikola Langreiter und Klara Löffler (Hg.):

- Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«. Bielefeld: transcript, S. 309-328.
- Löhr, Wolf-Dietrich (2011): Genie. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 144-150.
- Long, Christopher (2019): Introduction. Ruskin's Two Paths and the Arts and Crafts Movement. In: Monica Penick und Christopher Long (Hg.): The rise of everyday design. The Arts and Crafts Movement in Britain and America. Austin: Harry Ransom Center, Yale University Press, S. 1-34.
- Lorenz, Renate; Kuster, Brigitta (2007): 10 x sexuell arbeiten. Ein Manifest der Arbeit des Sexuellen und des Sexuellen der Arbeit. In: Renate Lorenz und Brigitta Kuster (Hg.): Sexuell arbeiten. Eine queere Perspektive auf Arbeit und prekäres Leben. Berlin: b_books, S. 152-155.
- Lorig, Philipp (2018): Handwerk als prekäres Unternehmertum. Soloselbstständige zwischen Autonomie und radikaler Marktabhängigkeit. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Lowenthal, David (1985): The past is a foreign country. Cambridge UK, New York: Cambridge University Press.
- Lucassen, Jan; Moor, Tine de; van Zanden, Jan Luiten (2008): The Return of the Guilds: Towards a Global History of the Guilds in Pre-industrial Times. In: *International Review of Social History* 53 (S16), S. 5-18. DOI: 10.1017/S0020859008003581.
- Luckman, Susan (2013): The Aura of the Analogue in a Digital Age. Women's Crafts, Creative Markets, and Homebased Labour after Etsy. In: *Cultural Studies Review* 19 (1), S. 249-270. Online verfügbar unter <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/2585/3452>, zuletzt geprüft am 19.03.2018.
- Luckman, Susan (2015): Craft and the Creative Economy. London: Palgrave Macmillan.
- Luckman, Susan; Andrew, Jane (2020): Craftspeople and Designer Makers in the Contemporary Creative Economy. Cham: Palgrave MacMillan.
- Lüdicke, Martina (2017): Die Handwerkererhebung. Eine Bestandsaufnahme hessischer Handwerksbetriebe in den 1930er Jahren. In: Thomas Schindler, Carsten Sobik und Sonja Windmüller (Hg.): Handwerk. Anthropologisch, historisch, volkskundlich. Marburg: Jonas Verlag (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 51), S. 61-76.
- Lütke, Alf (1993): Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus. Hamburg: Ergebnisse.
- Lutz, Helma (2018): Die Hinterbühne der Care-Arbeit. Transnationale Perspektiven auf Care-Migration im geteilten Europa. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Lutz, Helma; Palenga-Möllenbeck, Ewa (2011): Das Care-Chain-Konzept auf dem Prüfstand. Eine Fallstudie der transnationalen Care-Arrangements polnischer

- und ukrainischer Migrantinnen. In: *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 3 (1), S. 9-27.
- Luy, Mischa (2021): Das bedrohte Selbst. Die Praxis des »Preppens« als Lebens- und Subjektivierungsform. In: Louis M. Berger, Hajo Raupach und Alexander Schnickmann (Hg.): *Leben am Ende der Zeiten. Wissen, Praktiken und Zeitvorstellungen der Apokalypse*. Frankfurt, New York: Campus, S. 173-191.
- Maasen, Sabine; Elberfeld, Jens; Eitler, Pascal; Tändler, Maik (Hg.) (2011): *Das beratene Selbst*. Bielefeld: transcript.
- Maas, Sarah (2019): Kreativität und Kreativitätskritik. In: Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold und Franziska Schaaf (Hg.): *Kritische Kreativität. Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 143-164.
- Manske, Alexandra (2016): *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft*. Bielefeld: transcript.
- Marchand, Trevor Hugh James (Hg.) (2016): *Craftwork as problem solving. Ethnographic studies of design and making*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Marx, Karl (1969) [1932]: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*. 42 Bände. Berlin/DDR: Dietz (3).
- Matchar, Emily (2013): *Homeward bound. Why women are embracing the new domesticity*. New York [u.a.]: Simon & Schuster.
- Matter, Max (1983): *Volkskunde des Handwerks als Sozialgeschichte des Handwerks? Versuch eines Überblicks über volkskundliche Handwerksforschung – Geschichte und neuere Forschungsergebnisse*. In: Rainer S. Elkar (Hg.): *Deutsches Handwerk im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Sozialgeschichte, Volkskunde, Literaturgeschichte*. Göttingen: O. Schwartz, S. 183-201.
- Mauss, Marcel (1997) [1925]: *Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- McRobbie, Angela (2016): *Be creative. Making a living in the new culture industries*. Cambridge UK, Malden, MA: Polity Press.
- Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.) (2012): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: kadmos.
- Meuser, Michael (2001): »Ganze Kerle«, »Anti-Helden« und andere Typen. Zum Männlichkeitsdiskurs in neuen Männerzeitschriften. In: Peter Döge und Michael Meuser (Hg.): *Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*. Opladen: Leske u. Budrich, S. 219-236.
- Meuser, Michael (2010): *Geschlecht, Macht, Männlichkeit. Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit*. In: *Erwägen Wissen Ethik* 21 (3), S. 325-336.

- Missy Magazine (2019): Was ist das Missy Magazine? Wer liest das Missy Magazine? Online verfügbar unter https://missy-magazine.de/wp-content/uploads/2019/01/MissyWho_2019.pdf, zuletzt geprüft am 17.11.2020.
- Missy Magazine (2020): Über uns. Online verfügbar unter <https://missy-magazine.de/ueber-uns/>, zuletzt geprüft am 17.11.2020.
- Moeller, Robert G. (2001): Heimkehr ins Vaterland: Die Remaskulinisierung Westdeutschlands in den fünfziger Jahren. In: *Militaergeschichtliche Zeitschrift* 60 (2), S. 403-436. DOI: 10.1524/mgzs.2001.60.2.403.
- Moldaschl, Manfred (Hg.) (2003): Subjektivierung von Arbeit. 2., überarb. und erw. Aufl. München: Hampp.
- Molz, Hermann (1915): Aussterbende Handwerke. In: *Hessische Blätter für Volkskunde* 14 (1-3), S. 1-31.
- Morris, William (1882): The Lesser Arts of Life. Marxists Internet Archive. Online verfügbar unter <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm>, zuletzt geprüft am 19.01.2020.
- Morris, William (1884a): Art and Labour. Redemanuskript. Marxists Internet Archive. Online verfügbar unter <https://www.marxists.org/archive/morris/work/s/1884/art-lab.htm>, zuletzt aktualisiert am 20.01.2020.
- Morris, William (1884b): Useful Work versus Useless Toil. Marxists Internet Archive. Online verfügbar unter <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/useful.htm>, zuletzt geprüft am 20.01.2020.
- Morris, William (1885): The Worker's Share of Art. zuerst erschienen in *Commonweal* 1, 3, 1885. Marxists Internet Archive. Online verfügbar unter <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1885/commonweal/04-workers-art.htm>, zuletzt geprüft am 20.01.2020.
- Morris, William (1888): The Revival of Handicraft. Marxists Internet Archive. Online verfügbar unter <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1888/handcraft.htm>, zuletzt geprüft am 16.01.2020.
- Myers, Greg (2011): *Discourse of Blogs And Wikis*. United Kingdom: Continuum International Publishing.
- Nies, Sarah (2019): Kritik oder Affirmation? Zum anhaltenden Kritikpotenzial subjektiver Ansprüche an Arbeit. In: Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold und Franziska Schaaf (Hg.): *Kritische Kreativität. Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 103-119.
- O.A. (1962): Diskussion über die Wege der zukünftigen volkskundlichen Filmarbeit. In: *Arbeitskreis für Volkskunde* (Hg.): *Volkskunde und wissenschaftliche Bildokumentation. Erste Arbeitstagung in Zusammenarbeit mit dem Institut für den Wissenschaftlichen Film*. Göttingen, 25.-27.04.1962, S. 91-102.
- Ocejo, Richard E. (2017): *Masters of Craft. Old Jobs in the New Urban Economy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Oevermann, Ulrich; Allert, Tilmann; Konau, Elisabeth; Krambeck, Joachim (1979): Die Methodologie einer ›objektiven Hermeneutik‹ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: Hans-Georg Sofeffner (Hg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 352-434.
- Ortland, Eberhard (2001): Genie. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 661-709.
- Palmer, Gareth (2014): The Wild Bunch. Men, Labor, and Reality Television. In: Laurie Ouellette (Hg.): A companion to reality television. Chichester UK: Wiley Blackwell, S. 247-263.
- Parker, Rozsika (2010) [1984]: The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine. London: Women's Press.
- Parr, Rolf (2000): Interdiskursive As-Sociation. Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik. Berlin: De Gruyter.
- Parr, Rolf (2003): Punktuelle Affinitäten, ungeklärte Verhältnisse: (Inter-)Diskursanalyse und Systemtheorie. In: *KultuRRevolution* 45/46, S. 55-57.
- Parr, Rolf (2007): *Börse im Ersten*: Kollektivsymbole im Schnittpunkt multimodaler und multikodaler Zeichenkomplexe. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 54 (1), S. 54-70.
- Parr, Rolf (2008): Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930. Unter Mitarbeit von Jörg Schöner. Heidelberg: Synchron.
- Parr, Rolf (2011): Diskurs. In: Clemens Kammler, Elke Reinhardt-Becker, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, Carl Ernst Poeschel Verlag, S. 233-237.
- Pelizzari, Alessandro (2009): Dynamiken der Prekarisierung. Atypische Erwerbsverhältnisse und milieuspezifische Unsicherheitsbewältigung. Konstanz: UVK.
- Penick, Monica; Long, Christopher (Hg.) (2019): The rise of everyday design. The Arts and Crafts Movement in Britain and America. Austin: Harry Ransom Center, Yale University Press.
- Peper, Ines (2017): Die Wiederentdeckung(en) der Handspinnerei. In: Nikola Langreiter und Klara Löffler (Hg.): Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«. Bielefeld: transcript, S. 81-106.
- Petermann, Werner (2004): Die Geschichte der Ethnologie. Wuppertal: Peter Hammer.
- Pirsig, Robert M. (2006) [1974]: Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. An Inquiry Into Values. New York: HarperCollins.
- Poiger, Uta G. (2001): Krise der Männlichkeit. Remaskulinisierung in beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften. In: Klaus Naumann (Hg.): Nachkrieg in Deutschland. Hamburg: Hamburger Edition, S. 227-263.

- Postone, Moishe (2005): Antisemitismus und Nationalsozialismus. In: Moishe Postone (Hg.): Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen. Freiburg: ça ira, S. 165-194.
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2020): Wiedereinführung der Meisterpflicht. Änderung der Handwerksordnung. Online verfügbar unter <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/meisterpflicht-ist-zurueck-1679834>, zuletzt geprüft am 03.01.2021.
- Railla, Jean (2004): *Hip home ec*. New York: Broadway Books.
- Rancière, Jacques (1983a): *La nuit des prolétaires*. Paris: Fayard.
- Rancière, Jacques (1983b): The Myth of the Artisan. Critical Reflections on a Category of Social History. In: *International Labor and Working-Class History* 24, S. 1-16. DOI: 10.1017/S0147547900008103.
- Rancière, Jacques (2010) [1983]: *Der Philosoph und seine Armen*. Wien: Passagen.
- Rank, Sonja (Bayerischer Rundfunk) (2021): Zuschaueranfrage, 19.01.2021. E-Mail an Franziska Schaaf.
- Reckwitz, Andreas (2014) [2012]: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2021): Auf der Suche nach der neuen Mittelklasse – Replik auf Nils Kumkar und Uwe Schimank. In: *Leviathan* 49 (1), S. 33-61. DOI: 10.5771/0340-0425-2021-1-33.
- Reichardt, Sven (2014): Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren. Berlin: Suhrkamp.
- Reinhardt-Becker, Elke (2004): (Luhmannsche) Systemtheorie – (foucaultsche) Diskurstheorie. Analogien und Differenzen. Eine Erwiderung. In: *KultuRRévolution* 47, S. 8-13.
- Reith, Reinhold (Hg.) (1998a): *Praxis der Arbeit. Probleme und Perspektiven der handwerksgeschichtlichen Forschung*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Reith, Reinhold (1998b): *Praxis der Arbeit. Überlegungen zur Rekonstruktion von Arbeitsprozessen in der handwerklichen Produktion*. In: Reinhold Reith (Hg.): *Praxis der Arbeit. Probleme und Perspektiven der handwerksgeschichtlichen Forschung*. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 11-54.
- Reith, Reinhold (2008): *Einleitung*. In: Reinhold Reith (Hg.): *Das alte Handwerk. Von Bader bis Zinngießer*. München: Beck, S. 7-16.
- Reker, Thomas (1998): *Arbeitsrehabilitation in der Psychiatrie. Prospektive Untersuchungen zu Indikation, Verläufen und zur Effizienz arbeitsrehabilitativer Maßnahmen*. Darmstadt: Steinkopff.
- Reudenbach, Bruno (2011): *Artes liberales/artes mechanicae*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 31-35.

- Reus, Gunter; Harden, Lars (2005): Politische »Kultur«. Eine Längsschnittanalyse des Zeitungsfeuilletons von 1983 bis 2003. In: *Publizistik* 50 (2), S. 153-172. DOI: 10.1007/s11616-005-0124-6.
- Rexroth, Frank (2008): Das Mittelalter und die Moderne in den Meistererzählungen der historischen Wissenschaften. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 38 (3), S. 12-31. DOI: 10.1007/BF03379792.
- Riedl, Peter Philipp (2014): Entschleunigte Moderne. Muße und Kunsthandwerk in der Literatur um 1900. In: Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl (Hg.): *Muße im kulturellen Wandel*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 180-216.
- Rohrbach, Gerdt (2020): Vielfalt der Sujets. 50 Jahre »Unter unserem Himmel«. In: *Film & TV Kamera* 69 (8095), S. 78-81.
- Rosa, Hartmut (2005): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Roth, Martin (1990): Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berlin: Mann.
- Rotzoll, Maike (2015): Rhythmus des Lebens. Arbeit in psychiatrischen Institutionen im Nationalsozialismus zwischen Normalisierung und Selektion. In: Monika Ankele und Eva Brinkschulte (Hg.): *Arbeitsrhythmus und Anstaltsalltag. Arbeit in der Psychiatrie vom frühen 19. Jahrhundert bis in die NS-Zeit*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 189-214.
- Saini, Pierrine; Schärer, Thomas (2019): Das Wissen der Hände/Gestes d'artisans. Die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 1960-1990/Les films de la Société suisse des traditions populaires 1960-1990. Münster, New York: Waxmann.
- Sammet, Kai (2015): Neutralisierung »sozialer« Folgen psychischer Krankheit oder »Die Irrenanstalt nach allen ihren Beziehungen«? Arbeit und die Irrenanstalt als Organisation, ca. 1830-1930. In: Monika Ankele und Eva Brinkschulte (Hg.): *Arbeitsrhythmus und Anstaltsalltag. Arbeit in der Psychiatrie vom frühen 19. Jahrhundert bis in die NS-Zeit*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 29-47.
- Samuel, Raphael (1994): *Theatres of memory*. London, New York: Verso.
- Schaaf, Franziska (2021): Echt handgemacht? Dimensionen des Authentischen in medialen Handwerksdiskursen. In: Christoph Classen, Achim Saupe, Hans-Ulrich Wagner (Hg.): *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*, <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/franziska-schaaf-echt-handgemacht>.
- Schäfer, Martin Jörg (2013): Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Shaller, Andrea (2011): Kunstgewerbe. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 254-258.

- Schärer, Thomas (2013): Dokumentarfilmpraxen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. In: Edmund Ballhaus (Hg.): Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte. Berlin: Reimer, S. 265-279.
- Scherer, Philipp (2020): Links und rechts im Wandel. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Schiller, Friedrich von (2009) [1795]: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Kommentar von Stefan Matuschek. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schmiedebach, Heinz-Peter; Brinkschulte, Eva (2015): Arbeit und Arbeitstherapie. Historisch geleitete Assoziationen. In: Monika Ankele und Eva Brinkschulte (Hg.): Arbeitsrhythmus und Anstaltsalltag. Arbeit in der Psychiatrie vom frühen 19. Jahrhundert bis in die NS-Zeit. Stuttgart: Franz Steiner, S. 21-28.
- Schmoller, Gustav (1870): Zur Geschichte der deutschen Kleingewerbe im 19. Jahrhundert. Statistische und nationalökonomische Untersuchungen. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
- Scholz, Sylka (2008): Männlichkeit und Erwerbsarbeit. Eine unendliche Geschichte? In: Marburger Gender-Kolleg (Hg.): Geschlecht, Macht, Arbeit. Interdisziplinäre Perspektiven und politische Intervention. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 107-120.
- Scholz, Sylka (2009): Männer und Männlichkeit im Spannungsfeld zwischen Erwerbs- und Familienarbeit. In: Brigitte Aulenbacher und Angelika Wetterer (Hg.): Arbeit. Perspektiven und Diagnosen der Geschlechterforschung. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 82-99.
- Scholz, Sylka; Heilmann, Andreas (Hg.) (2019): Caring masculinities? Männlichkeiten in der Transformation kapitalistischer Wachstumsgesellschaften. München: oekom.
- Scholze-Irrlitz, Leonore (2020): Paradigma Ländliche »Gesellschaft«. Ethnografische Skizzen zur Wissensgeschichte bis ins 21. Jahrhundert. Münster: Waxmann.
- Schopp, Fides (2019): rainbow it over. Ein Hörstück. In: Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold und Franziska Schaaf (Hg.): Kritische Kreativität. Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst. Bielefeld: transcript, S. 75-86.
- Schößler, Franziska (2017): Femina Oeconomica: Arbeit, Konsum und Geschlecht in der Literatur. Von Goethe bis Händler. Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang.
- Schott, Heinz; Tölle, Rainer (2006): Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München: C.H. Beck.
- Schrage, Dominik (2009): Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Schrage, Dominik (2020): Spottobjekt und Theorieproblem. Marx' Invektiven gegen die Kleinbürger. In: Michael Bies und Elisabetta Mengaldo (Hg.): Marx konkret. Poetik und Ästhetik des Kapitals. Göttingen: Wallstein, S. 23-42.

- Schrey, Dominik (2017): *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin: kadmos.
- Schubert, Bernhard (1986): *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag.
- Schulze, Mario (2012): *FreiZeitArbeit. Zum Verhältnis von Freizeit und Arbeit anhand der Entstehung des Heimwerkens in Deutschland 1918 bis 1970*. In: *sinn-provinz. kultursoziologische workingpapers* 1 (1), S. 5-48.
- Schwemmer, Carsten; Ziewiecki, Sandra (2018): *Social Media Sellout. The Increasing Role of Product Promotion on YouTube*. In: *Social Media + Society* 4 (3), 1-20. DOI: 10.1177/2056305118786720.
- Seidel, Anna (2010): *Subkulturelle Publikationen als Formen von (Gegen-)Öffentlichkeit am Beispiel des Missy Magazine*. Münster: Schöningh.
- Senne, Stefan; Hesse, Alexander (2019): *Genealogie der Selbstführung. Zur Historizität von Selbsttechnologien in Lebensratgebern*. Bielefeld: transcript.
- Sennett, Richard (1998): *The corrosion of character. The personal consequences of work in the new capitalism*. New York, London: Norton.
- Sennett, Richard (2009a): *How I write: Sociology as Literature*. Gerda Henkel Vorlesung. In: Gerda Henkel Stiftung und Richard Sennett (Hg.): *Richard Sennett. How I write. Sociology as literature = Wie ich schreibe : Soziologie als Literatur*. Münster: Rhema Verlag, S. 63-73.
- Sennett, Richard (2009b): *The craftsman*. London: Penguin.
- Sennett, Richard (2012): *Together. The rituals, pleasures, and politics of cooperation*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Sennett, Richard (2019): *Building and dwelling. Ethics for the city*. London: Penguin books.
- Sennett, Richard; Cobb, Jonathan (1977): *The hidden injuries of class*. Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Siegfried, Detlef; Templin, David (Hg.) (2019): *Lebensreform um 1900 und Alternativmilieu um 1980. Kontinuitäten und Brüche in Milieus der gesellschaftlichen Selbstreflexion im frühen und späten 20. Jahrhundert*. Göttingen: V&R unipress.
- Simon, Hermann (1986) [1929]: *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt*. Nachdr. d. Ausg. Berlin, de Gruyter, 1929. Bonn: Psychiatrie-Verlag.
- Smith, LauraJane (2006): *Uses of heritage*. London: Routledge.
- Smith, LauraJane; Waterton, Emma (2009): *Heritage, communities and archaeology*. London: Duckworth.
- Sombart, Werner (1902): *Der moderne Kapitalismus. Die Genesis des Kapitalismus*, Bd. 1. Leipzig: Duncker et Humblot.
- Sombart, Werner (2003) [1913]: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*. Berlin: Duncker et Humblot.

- Spannaus, Günther (1959): Leitsätze zur volkskundlichen und völkerkundlichen Filmdokumentation. In: *Research Film* 3 (4), S. 234-238.
- Spooner, Brian (1986): Weavers and dealers: authenticity and oriental carpets. In: Arjun Appadurai (Hg.): *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge UK: Cambridge University Press, S. 195-235.
- Stäheli, Urs (2004): Semantik und/oder Diskurs: ›Updating‹ Luhmann mit Foucault? In: *KultuRRvolution* 47 (1), S. 14-19.
- Stainton, Hayley; Jordanova, Elitza (2017): An ethical perspective for researchers using travel blog analysis as a method of data collection. In: *Methodological Innovations* 10 (3), 1-7. DOI: 10.1177/2059799117748136.
- Statista (2020a): Wochen- und Sonntagszeitungen. Statista Dossier. Hamburg.
- Statista (2020b): Zeitungen in Deutschland. Statista Dossier. Hamburg.
- Stürmer, Michael (1979): *Herbst des Alten Handwerks. Quellen zur Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts*. München: dtv.
- SWR (2020): »Handwerkskunst« ab sofort in eigenem YouTube-Kanal. Online verfügbar unter <https://www.swr.de/unternehmen/kommunikation/pressemeldungen/swrfernsehen-handwerkskunst-2020-100.html>, zuletzt aktualisiert am 04.06.2020, zuletzt geprüft am 29.12.2020.
- Sylla, Ulrike (2016): *Do it yourself – die Rückkehr zur Handarbeit als Teil eines neuen an Nachhaltigkeit orientierten Lebensstils?* Aachen: Shaker.
- Tändler, Maik (2016): *Das therapeutische Jahrzehnt. Der Psychoboom in den siebziger Jahren*. Göttingen: Wallstein.
- Tauschek, Markus (2012): Reflections on the Metacultural Nature of Intangible Cultural Heritage. In: *Journal of Ethnology and Folkloristics* 5 (2), S. 49-64.
- Thompson, Edward Palmer (1967): Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. In: *Past & Present* 38, S. 56-97.
- Thoreau, Henry David (1972) [1854]: *Walden oder Leben in den Wäldern*. Zürich: Diogenes.
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge UK: Polity Press.
- Toffler, Alvin (1980): *The third wave*. New York: William Morrow.
- Treusch-Dieter, Gerburg (1985): *Die Spindel der Notwendigkeit. Zur Geschichte eines Paradigmas weiblicher Produktivität*. Dissertation. Universität, Hannover.
- Tronto, Joan C. (1987): Beyond gender difference to a theory of care. In: *Signs* 12 (4), S. 644-663.
- Tronto, Joan C. (2013): *Caring Democracy. Markets, Equality, and Justice*. New York: NYU Press.
- Tuke, Samuel (1813): *Description of the Retreat, an institution near York, for insane persons of the Society of Friends. Containing an account of its origin and*

- progress, the modes of treatment, and a statement of cases. Philadelphia: Isaac Pierce.
- Türk, Klaus (2000): *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- UNESCO Intangible Cultural Heritage: Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices. Online verfügbar unter https://ich.unesco.org/en/lists?text=&term=vocabulary_ich-1231&secondary_filter=1&multinational=3&display=inscriptionID#tabs, zuletzt geprüft am 08.07.2020.
- UNESCO Intangible Cultural Heritage: Ethics and Intangible Cultural Heritage. Online verfügbar unter <https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866>, zuletzt geprüft am 08.07.2020.
- Uppenkamp, Bettina (2016): *Kunst und Kunstgeschichte*. In: Stefan Horlacher, Bettina Jansen und Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 256-269.
- Urbach, Anna (2015): »Heilsam, förderlich, wirtschaftlich«. Zur Rechtfertigung, Durchführung und Aneignung der Arbeitstherapie in der Landes-Heil- und Pflgeanstalt Uchtspringe 1894-1914. In: Monika Ankele und Eva Brinkschulte (Hg.): *Arbeitsrhythmus und Anstaltsalltag. Arbeit in der Psychiatrie vom frühen 19. Jahrhundert bis in die NS-Zeit*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 71-102.
- van der Grijp, Paul (2009): *Art and exoticism. An anthropology of the yearning for authenticity*. Berlin, Münster: LIT.
- Voges, Jonathan (2017): »Selbst ist der Mann«. Do-it-yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen: Wallstein.
- Voges, Jonathan (2019): Der *Prosumer* als Kunde. Bau- und Heimwerkermärkte als Anbieter von »Problemlösungen«. In: Franz X. Eder, Mario Keller, Oliver Kühschelm und Brigitta Johanna Schmidt-Lauber (Hg.): *Produzieren/Konsumieren – Prosumieren/Konduzieren*. Innsbruck, Wien: Studien Verlag, S. 72-91.
- Volkening, Heide (2016): *Flexibilität und Charakter. Männlichkeit in Arbeit*. Literaturwissenschaftliches Kolloquium. Universität Duisburg-Essen, 16.11.2016.
- Voß, Gerd Günter (1998): Die Entgrenzung von Arbeit und Arbeitskraft. Eine subjektorientierte Interpretation des Wandels der Arbeit. In: *Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt- und Berufsforschung* 31 (3), S. 473-487.
- Voß, Gerd-Günter; Pongratz, Hans J. (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 50 (1), S. 131-158.
- Wadauer, Sigrid (2005): *Die Tour der Gesellen. Mobilität und Biographie im Handwerk vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Wagner, Andrew (2008): *Craft: It's What you Make of It*. In: Faythe Levine und Courtney Heimerl (Hg.): *Handmade nation. The rise of DIY, art, craft, and design*. New York: Princeton Architectural Press, S. 1-3.

- Wallace, Jacqueline (2012): Yarn Bombing, Knit Graffiti and Underground Brigades: A Study of Craftivism and Mobility. In: *Wi: Journal of Mobile Media* 6 (3). Online verfügbar unter <http://wi.mobilities.ca/yarn-bombing-knit-graffiti-and-underground-brigades-a-studyof-craftivism-and-mobility/>, zuletzt geprüft am 30.11.2017.
- Walter, Bernd (2002): Hermann Simon – Psychiatriereformer, Sozialdarwinist, Nationalsozialist? In: *Der Nervenarzt* 73 (11), S. 1047-1054. DOI: 10.1007/s00115-002-1431-z.
- Wernet, Wilhelm (1959): Gegenstand und Aufgaben der Handwerksforschung. Münster: Handwerkswissenschaftliches Institut.
- Wilke, Inga (2020): Arbeit und Nicht-Arbeit in »Muße-Kursen«. Ein ethnografischer Zugang zu gegenwärtigen Entgrenzungs- und Abgrenzungserfahrungen. In: Stefan Groth, Sarah May und Johannes Müske (Hg.): *Vernetzt, entgrenzt, prekär? Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Arbeit im Wandel*. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 193-210.
- Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory (Hg.) (2016): *Critical craft. Technology, globalization, and capitalism*. Abingdon UK, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Winker, Gabriele (2015): *Care Revolution. Schritte in eine solidarische Gesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Wührle, Patrick (2015): Nicht-notwendige Leidenschaften. Konturen einer Soziologie des Hobbys. In: *Ästhetik und Kommunikation* 46 (168), S. 51-56.
- Wolf, Gotthard (1957): Der wissenschaftliche Film. Methoden – Probleme – Aufgaben. In: *Die Naturwissenschaften* 44 (18), S. 477-482.
- Wrana, Daniel (2014): Diskursanalyse jenseits von Hermeneutik und Strukturalismus. In: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Felicitas Macgilchrist, Martin Reisigl, Juliette Wedl et al. (Hg.): *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Band 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen*. Bielefeld: transcript, S. 511-536.
- Zentralverband des Deutschen Handwerks (2019): *Frauen im Handwerk*. Online verfügbar unter <https://www.zdh.de/fachbereiche/soziale-sicherungssysteme/frauen-im-handwerk/>, zuletzt geprüft am 12.06.2020.
- Zimmermann, Sarah (2014): Einfach mal positiv sein. In: *Zeit Online* 2014, 09.08.2014. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/kultur/2014-08/mindstyle-magazine-entschleunigung/komplettansicht>, zuletzt geprüft am 23.11.2020.
- Zobl, Elke; Reitsamer, Rosa (2012): *Feminist Media Production in Europe. A Research Report*. Unter Mitarbeit von Stefanie Grünangerl. In: Elke Zobl und Ricarda Drüeke (Hg.): *Feminist Media*. Bielefeld: transcript, S. 21-54.

Dank

Diese Studie entstand als Dissertation im Rahmen des Promotionskollegs »Die Arbeit und ihre Subjekte. Mediale Diskursivierungen seit 1960« an der Universität Duisburg-Essen. Mein Dank gebührt der Hans-Böckler-Stiftung, die mich durch ein Promotionsstipendium und mit einem Druckkostenzuschuss großzügig förderte. Ich danke dem Erstgutachter Prof. Dr. Rolf Parr in Essen sowie dem Zweitgutachter Prof. Dr. Dominik Schrage in Dresden. Beide haben diese Studie von den ersten Anfängen unterstützt und mich über den gesamten Zeitraum mit Feedback, Hinweisen und Wohlwollen verlässlich begleitet. Für den Austausch, die gegenseitige Ermutigung und das gemeinsame Interesse an der Arbeit über Arbeit danke ich allen Mitgliedern des Promotionskollegs. Teile dieser Studie durch ihre Lektüre und konstruktive Kritik verbessert haben zudem Paulina Dobroć, Markus Engels, Valeska Klug, Christian Kolter, Thomas Küpper, Lena Petersen, Julia Schaaf, Fides Schopp, Sofie Sonnenstatter und Judith Vöhringer. Christine Mielke, Lena Petersen, Christa Schilp und Fides Schopp haben mit ihrem Zuspruch und ihren Anregungen in verschiedenen Phasen viel zum Gelingen beigetragen, dafür bin ich ihnen sehr dankbar. Birgit Lulay hat das Manuskript gewissenhaft korrigiert. Alle Fehler habe ich selbst gemacht. Für alles andere danke ich meinen Eltern, meinen Geschwistern, meiner Oma, meinem Freund Luca und unseren Kindern Minna und Josef. Mein Dank gilt schließlich den Erzieherinnen, ohne deren Arbeit ich dieses Buch nicht hätte schreiben können, besonders Gaby Ehrenfried, Tanya Mead, Efi Nicolaidou, Bianca Zugrav, Franziska Geschwind, Susanne Popp und Derya Şahin.

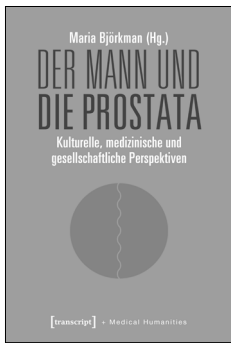
Soziologie



Naika Foroutan

Die postmigrantische Gesellschaft Ein Versprechen der pluralen Demokratie

2019, 280 S., kart., 18 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4263-6
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4263-0
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4263-6



Maria Björkman (Hg.)

Der Mann und die Prostata Kulturelle, medizinische und gesellschaftliche Perspektiven

2019, 162 S., kart., 10 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4866-9
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4866-3



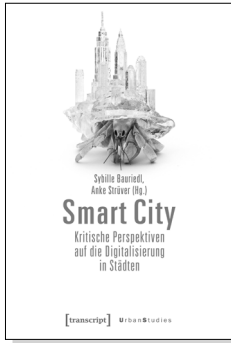
Franz Schultheis

Unternehmen Bourdieu Ein Erfahrungsbericht

2019, 106 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-4786-0
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4786-4
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4786-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Soziologie



Sybille Bauriedl, Anke Strüver (Hg.)

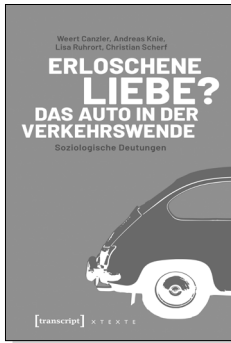
Smart City – Kritische Perspektiven auf die Digitalisierung in Städten

2018, 364 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4336-7

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4336-1

EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4336-7



Weert Canzler, Andreas Knie, Lisa Ruhrt, Christian Scherf

ERLOSCHENE LIEBE? Das Auto in der Verkehrswende Soziologische Deutungen

2018, 174 S., kart.

19,99 € (DE), 978-3-8376-4568-2

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4568-6

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4568-2



Juliane Karakayali, Bernd Kasperek (Hg.)

movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies Jg. 4, Heft 2/2018

2019, 246 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4474-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

