

Alexander Geimer

# Subjektnormen in Orientierungsrahmen: Zur (Ir)Relevanz von Authentizitätsnormen für die künstlerische Praxis

## Identity norms within frames of orientation – On the (ir)relevance of authenticity norms for the professional practice of artists

### Zusammenfassung

Jüngst findet sich eine Vielzahl an Ansätzen, die subjekttheoretische Überlegungen in sozial-, kultur-, bildungs- und erziehungswissenschaftliche Debatten tragen; dabei jedoch zumeist von empirisch angeleiteter Theoriebildung und methodologischen Diskussionen absehen. Umgekehrt besteht eine Normvergessenheit der qualitativen Sozialforschung, so dass letztere von subjekttheoretisch informierten Ansätzen lernen kann. Der vorliegende Text wendet sich – ausgehend von einer Kritik des Bourdieuschen Feldbegriffs – der Frage zu, wie normative Ordnungen von AkteurInnen angeeignet werden. Anhand von Interviewanalysen mittels der Dokumentarischen Methode (aus dem Kontext des DFG-Projekts *Aporien der Subjektivierung*) rekonstruiert der Beitrag zwei unterschiedliche Relationen zwischen Habitus der (professionellen) künstlerischen Produktion von Kunst und der Subjektnorm eines authentischen Selbstausdrucks mittels der Kunst. Demzufolge handelt es sich, im Sinne von Bohnsacks Differenzierungen des Modells des (erweiterten) Orientierungsrahmens, um eine *imaginäre* wie zugleich *imaginative Subjektnorm*, die insbesondere von jenen angeeignet wird, die sich in (v.a. biografisch und nicht erfolgsbezogen gesehen) ‚Randpositionen‘ der professionellen Kunst befinden. Zudem lässt sich eine hohe Übereinstimmung dieser Norm des authentischen Selbstausdrucks zum öffentlichen Diskurs über gelungene Kunst (wie Lebenskunst) identi-

### Abstract

There is a growing body of work in sociology, cultural and educational studies which is orientated towards subject theory. But, these discussions are rarely grounded in empirical work and methodological considerations. Conversely, accounts of qualitative methods and methodologies regarding the production of subjects by normative orders are sparsely elaborated. Against this backdrop, this paper asks – after a critique of Bourdieu’s notion of the “field” – how social actors appropriate subject norms. By means of the analysis of interviews with professional artists (which were analyzed with the documentary method in the project *aporias of subjectivation*), I will reconstruct two different relations between professional habitus of artistic productions and the *subject norm of having to produce authentic art in an authentic way*. Following Bohnsack’s methodological modifications of frames of orientations, I will specify this subject norm as imaginary and imagined appropriated by artists especially at the ‘fringes’ of the professional field (in terms of the academic training). They share their shaping of frames of orientations by authenticity ideals with the public discourse on fine arts (and the art of living) as a tentative discourse analysis is able to demonstrate. The paper is to understood primarily as a methodological contribution to the possibilities of the reconstruction (of the appropriation) of subject norms.

zieren, die aufschlussreiche, diskursanalytische Anschlüsse eröffnet. Der Text versteht sich v.a. als methodologischer Beitrag, der Möglichkeiten der Rekonstruktion der Aneignung von Normen eines geforderten, idealen Subjekt-Seins auslotet.

**Schlagworte:** Subjektivierung, Subjektnormen, Authentizität, Kunst, Dokumentarische Methode, Methodologie

**Keywords:** subjectivation, subject norms, authenticity, arts, documentary method, methodology

## 1 Einleitung

Die qualitative Sozialforschung, insbesondere in der Tradition des interpretativen Paradigmas sowie in Anschluss an den Symbolischen Interaktionismus hat bekanntlich die Kreativität problemlösenden Handelns und die eigensinnige Aushandlung von institutionalisierten Regeln und Normen hervorgehoben (Wilson 1973[1970]; Keller 2012). Wenngleich diese Perspektive als Korrektiv zur Sozialisations- und Handlungstheorie Parsons ohne Frage wichtig und wegweisend für die Entwicklung der Methoden qualitativer Forschung war, so kann heute konstatiert werden, dass in der Differenzierung des Feldes qualitativer Methodologien normative Ordnungen eher randständig, zumindest nicht systematisch behandelt werden (Geimer 2014, 2017; Geimer/Amling 2019; beispielhaft für diese Diagnose: Hitzler 2016). Sieht man von den Anregungen Goffmans (zur Relevanz von Identitätsnormen sowie Bourdieus Relationierung von Habitus und Feld ab (s.u., sowie Bohnsack 2017), so sind es jüngst v.a. Ansätze, die sich der Kategorie des Subjekts bedienen, um den Blick auf normative Ordnungen freizulegen. In mehr oder weniger elaborierten Theorien des Subjekts kulminieren Anstrengungen (zumeist in Anschluss an Althusser, Gramsci, Foucault und/oder Butler), übersubjektive Wissensordnungen hinsichtlich ihrer normativen Appellstrukturen und hegemonialen Adressierungen begrifflich zu fassen; etwa als „Subjektideale“ (Koppetsch 2006: 667 bzw. Alkemeyer/Budde/Freist 2013, S. 14), „diskursive Subjektentwürfe“ (ebd.), „Subjektpositionierungen“ (Bührmann/Schneider 2008, S. 30) oder als „Subjektivierungsform“ (Bröckling 2007) bzw. „Subjektformierungen“ (Bührmann 2012, S. 146) oder „Subjektformen“ bzw. „Subjektrepräsentationen“ (Reckwitz 2008, S. 137) sowie „Subjektivierungsfigur[en]“ (Bröckling 2012, S. 132) oder „Subjektivierungsregime“ (ebd., S. 134), wie auch als „diskursive Subjektfiguren“ (Geimer 2012, 2013, 2014) oder „Subjektmodell[e]“ (Keller et al. 2012, S. 10; wobei letztere die Liste erweitern um: ‚Subjektkulturen‘, [...] ‚Subjektcodes‘, ‚Subjektivierungsangebote‘, ebd.).

Während die Seite der Normen eines zu bevorzugenden Subjekt-Seins – zwar im Detail unterschiedlich (vgl. Saar 2013), aber in hohem Maße programmatisch – ähnlich gefasst ist, so wurde die Frage der Aushandlung und Aneignung jener normativen Bezugspunkte bislang vergleichsweise wenig (vgl. v.a. die Ansätze einer Subjektivierungsforschung: Pfahl/Traue 2012; Bosančić 2014; Geimer et al. 2019) oder eher methodologisch-methodisch sporadisch in gegenstandsbezogenen Kontexten etwa der ‚Studies‘ (gender, disability, postcolonial, cultural, media studies, s. auch Moebius 2009, S. 162ff.) behandelt, was insbesondere bereits für die frühen (Doing) Gender Studies gilt, da interaktiv auszuhandelnde Standardisie-

rungen von Geschlecht stets *auch* als normative Ideale gefasst wurden (vgl. West/Zimmerman 1987).

Der vorliegende Beitrag illustriert anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit Bourdieu und mit Bezug auf neuere Entwicklungen in der Praxeologischen Wissenssoziologie /Dokumentarischen Methode – am Beispiel der Analyse der Relevanz von Authentizitätsnormen in der professionellen Kunst – Möglichkeiten einer Rekonstruktion normativer Ordnungen aus der Perspektive bzw. innerhalb des Orientierungsrahmens der AkteurInnen. Dazu wird zunächst die Relation von Feld und Habitus nach Bourdieu anhand seiner kunstsoziologischen Studien dargelegt und das Konzept des erweiterten Orientierungsrahmens als eine methodologische Alternative diskutiert (Absatz 2). Anhand von Interviews mit professionellen KünstlerInnen aus dem Projekt *Aporien der Subjektivierung* wird einerseits die Fruchtbarkeit dieser Weiterentwicklung für das Anliegen der Subjektivierungsforschung (Rekonstruktion von Normen des Subjekt-Seins und ihrer Aneignung/Aushandlung) illustriert (Abs. 3), sowie andererseits ein Raum für Triangulationen mit der Diskursanalyse (Abs. 4) tentativ ausgelotet. Damit wird eine empirische Perspektive eröffnet, welche auch für die gegenstandsbezogene Soziologie der Kunst insofern attraktiv ist, als sich die in diesem Bereich „nahezu omnipräsent[e]“ (Gläser 2013, S. 27) Stellung der Bourdieuschen Theorie als überarbeitungsfähig erweist.

## 2 Diskussion methodologischer Grundlagen zur Rekonstruktion der Aneignung und Aushandlung normativer Ordnungen

### 2.1 Das Feld der Kunst und die Annahme der Omnirelevanz seiner normativen Ordnung

In der Analyse der „Regeln der Kunst“ konkretisiert Bourdieu (2001[1992]) sein begriffliches Repertoire hinsichtlich des Konzepts des Feldes. Damit benennt er soziale Einheiten, die im Zuge sozialer Differenzierung eigene Organisationsprinzipien sowie explizite Regeln und implizite Praktiken ausgebildet haben und entsprechend anschlussfähig an spezifische Habitus sind bzw. diese – nach ihrem Eintritt in das Feld – transformieren, so in Bezug auf das Feld der (literarischen) Kunst (aber auch dem der Wissenschaft oder etwa Ökonomie). Voraussetzung für die – wie Folge der – Teilhabe an diesen Feldern ist generell das Teilen der „Illusio“ (vgl. Bourdieu 2001[1992], S. 360ff.), also des Glaubens daran, dass in diesen Feldern etwas auf dem Spiel steht, zu gewinnen ist – in Bezug auf die Kunst: künstlerischer Wert. Dieser ist umkämpft hinsichtlich der Deutungshoheit über die Legitimität konkurrierender Werte. Das Feld der Kunst steht, so Bourdieu (ebd., S. 344ff.), im Spannungsverhältnis zweier Pole: die kommerzielle Kunst, also der *Mainstream*, der sich durch den hohen *Marktwert* definiert und die *Avantgarde* bzw. die *l'art pour l'art* von interesselosem *Eigenwert*, der sich durch Distinktion vom (auf Erfolg ausgerichteten) *Kunstmarkt* definiert. Während die kommerzielle Kunst insbesondere um Kanonisierung und dabei um den eigenen

Erhalt kämpft, konkurrieren am Gegenpol Varianten der (mehr oder weniger etablierten) Avantgarden um die Vormachtstellung als legitime Counter-Culture gegenüber dem Mainstream.

Gemäß ihren Habitus nehmen die AkteurInnen in diesem dynamischen Kampf unterschiedliche Positionen ein bzw. ist es die Stratifikation des Felds, die als Platzanweiser für habituelle Dispositionen funktioniert: „Alle Positionen hängen in ihrer Existenz selbst und in dem, was sie über ihre Inhaber verhängen, von ihrer aktuellen und potenziellen Situation innerhalb des Feldes [...] ab.“ (ebd., S. 365, H.n.i.O.) Dies gilt besonders für die Kunst, da dieses Feld aufgrund seiner inhaltlich-gegenstandsbezogenen Gestaltbarkeit für Menschen interessant ist, die „ihre nicht ganz gesicherte, widersprüchliche soziale Identität“ einbringen können, so Bourdieu (ebd., S. 359f.) und daher für Habitus-Transformationsprozesse besonders empfänglich sind. Die Normen des Feldes werden also – ähnlich wie die umfassende Illusio und der „kollektive Glaube[n] an das Spiel“ (ebd., S. 363) – in hohem Maße theoretisch relevant gesetzt und ihre „Einverleibung“ (kritisch dazu auch Bohnsack 2017, S. 298) stets vorausgesetzt. Bourdieu etabliert so eine immer schon gesetzte Anschlussfähigkeit der Habitus im Einflussgebiet des Kunstfelds an dessen beiden Pole bzw. eine grundlegende Omnirelevanz der Normen des Felds.

## 2.2 Weiterentwicklungen der Dokumentarischen Methode

Das Erkenntnisinteresse der Dokumentarischen Methode war bislang – zumindest ganz erheblich – auf die Rekonstruktion eines impliziten Orientierungswissens bzw. die „Interpretation vorreflexiver oder genauer: atheoretischer Wissensbestände, denen handlungsleitende Qualität zukommt“ (Bohnsack 2012, S. 147), ausgerichtet. In neueren Arbeiten<sup>1</sup> wird allerdings diskutiert, ob dem kommunikativ-generalisierten Wissen (Identitätsnormen, Fremdzuschreibungen, institutionalisierten Erwartungen) nicht eine größere Aufmerksamkeit geschenkt werden müsse – dies manifestiert sich insbesondere in der Erweiterung des Konzepts des Orientierungsrahmens bei Bohnsack (2014, vgl. auch die Studien von Khan-Zvornicanin 2016, von Sichart 2016), in dessen Zusammenhang die Relevanz einer weiteren Differenzierung des kommunikativen Wissens herausgestellt wird (dazu detailliert: Bohnsack 2017, S. 151ff.).

Gemäß dieser Modifikationen erscheinen die Orientierungsrahmen von AkteurInnen in einer umfassenderen Komplexität, insofern die „theoretischen (Selbst-) Reflexionen“ der AkteurInnen und die von ihnen „als exterior erfahrenen Normen“ und das „gesellschaftliche Identifiziertwerden im Sinne der Fremdzuschreibung einer sozialen Identität“ (Bohnsack 2014, S. 35) nicht nur einem *Habitus* (und „Orientierungsrahmen im engeren Sinne“) gegenübergestellt, sondern in das Modell noch ausdrücklicher integriert werden, wobei der Fokus auf das *Spannungsverhältnis* gerichtet wird, in dem diese Wissensformen stehen und das es aufzudecken gelte: „Das Spannungsverhältnis von *Habitus* und *Norm*, welches ich, wenn es um die normativen Erwartungen an die *Selbstpräsentation* der AkteurInnen geht, auch als Spannungsverhältnis von *Habitus* und *Identität* bezeichne, stellt den Regel-, nicht den Ausnahmefall der alltäglichen Praxis dar.“ (Bohnsack 2017, S. 49; H.i.O.)

Bohnsack greift zur Präzisierung der Ebene der „Identität“ (die als Teil des Orientierungsrahmens im erweiterten Sinne der Ebene des kommunikativ-generalisierten Wissen entspricht) auch auf den Begriff der „Identitätsnormen“

von Goffman (1967[1963], S. 130) zurück (Bohnsack 2014, S. 39), die sich „im Sinne der Diskursanalyse (u. a. Keller/Schneider/Viehöfer 2008) als ‚Subjektcode(s)‘ oder ‚Subjektposition(en)‘ verstehen“ (ebd.) lassen. Der Kurzschluss von der theoretischen Identifikation von Normen auf die Notwendigkeit ihrer Verinnerlichung, den Bourdieu, wie oben skizziert, bei der Analyse des künstlerischen Felds vornimmt, lässt sich so vermeiden bzw.: Die Kategorie des Orientierungsrahmens im weiteren Sinne ermöglicht „die Struktur der Handlungspraxis [...] in ihrer Relation zur Dimension der Normen und Identitätserwartungen [...] systematisch zum Gegenstand der empirischen Analyse zu machen. Die Relationierung mit den Kategorien der institutionalisierten Normen und der Identitätsnormen lässt sich als [...] Äquivalent zur gesellschaftstheoretisch angeleiteten Bourdieu’schen Kategorie des Feldes verstehen.“ (Bohnsack 2017, S. 26, vgl. 302)

Die (im Vergleich zur ‚klassischen‘ Version der Dokumentarischen Methode verstärkte) Berücksichtigung der (mehr oder weniger) exterior erfahrenen Identitätszuschreibungen und -erwartungen lässt sich also als ein Ansatzpunkt für die Rekonstruktion von Bezugnahmen auf diskursiv-hegemoniale Ordnungen verstehen und kann damit entscheidend helfen, die oben aufgeworfenen Fragen zur Relation zwischen bereichs- bzw. feldspezifischen normativen Ordnungen und der *habituellen Logik* der (hier: künstlerischen) *Praxis* zu beantworten. Diese Modifikation der Dokumentarischen Methode scheint damit in hohem Maße geeignet, subjektivierungsanalytische Fragen nach der handlungsleitenden Relevanz von Subjektnormen<sup>2</sup> (s.o.) zu bearbeiten. Vor diesem Hintergrund ist insbesondere – neben der Fassung des Orientierungsrahmens als spannungsvoller Einheit von Identität und Habitus – die ebenfalls von Bohnsack eingeführte Differenzierung von Formen eines *impliziten kommunikativ-generalisierten Wissens* von Bedeutung. Denn die Kategorien eines *imaginativen* kommunikativen Wissens und eines *imaginären* kommunikativen Wissens können nicht nur dazu dienen, die Schnittstellen zwischen Habitus und Subjektnormen weiter zu konkretisieren, sie lassen auch den *potenziell* handlungsleitenden Charakter von diskursiv-hegemonialen Appellstrukturen genauer bestimmen:

„Während also die AkteurInnen an der Performanz und Habitualisierung der imaginativen sozialen Identitäten orientiert sind und somit deren Bezug zur Praxis gegeben ist, gehen die AkteurInnen im Falle der imaginären sozialen Identitäten selbst nicht davon aus, diese virtualen Entwürfe zur Performanz zu bringen, das heißt eine Beziehung zur Performanz im Sinne einer möglichen Enaktierung, einer Neuorientierung wird von ihnen selbst ausgeschlossen beziehungsweise nicht mit dargestellt“ (Bohnsack 2017, S. 138).

Diese beiden Kategorien werden von Bohnsack anhand von empirischem Material folgendermaßen illustriert: Zum einen erscheint am Beispiel einer Gruppendiskussion mit Jugendlichen ein alternatives Lebensmodell als „Traum“, der sich vor dem Hintergrund der „Unentrinnbarkeit der eigenen Alltagspraxis“ (ebd., S. 145) als imaginär erweist. Zum anderen scheint an einem (von Bohnsack aus dem Kontext des Projekts *Aporien der Subjektivierung* herangezogenen) Beispiel von Interviews mit PolitikerInnen eine „zunehmende Passung von Identitätsnorm und Handlungspraxis, von Norm und Habitus“ (Bohnsack 2017, S. 152) auf, die impliziert, dass es sich hier um imaginative soziale Identitäten handelt, also solche, die handlungsleitend sein können. Die Fruchtbarkeit dieser Unterscheidung möchte ich im Weiteren mittels der Ergebnisse des genannten DFG-Projekts *im Bereich der Kunst* detailliert herausarbeiten und also zeigen, wie diskursiv-normative Ordnungen in der Handlungspraxis von KünstlerInnen (auch nicht) wirksam werden.

Dabei lassen sich verschiedene Formen der Relevantsetzung der identifizierten Authentizitätsnorm für einen Orientierungsrahmen (*im erweiterten Sinn*) der Produktion von Kunst herausarbeiten; zugleich lässt sich die Irrelevanz und Zurückweisung des Imperativs, authentisch zu sein, vor dem Hintergrund von anderen Habitus (Orientierungsrahmen *im engeren Sinn*) herausstellen.

## 2.3 Untersuchungsdesign im Rahmen des Projekts Aporien der Subjektivierung<sup>3</sup>

Auf gegenstandsbezogene Vorarbeiten kann aufgrund des spezifischen, methodologischen Rahmens kaum zurückgegriffen werden. Die wenigen neueren *empirischen Studien* zum Feld der Kunst können kaum den Ansprüchen qualitativ-rekonstruktiver Forschung standhalten – weswegen dieser Beitrag kein Kapitel zum Forschungsstand umfasst. Hinsichtlich der freien (nicht industrie/designbezogenen) Kunst sind jenseits von historischen oder diskurstheoretischen Schriften über Künstlerbiografien (vgl. z.B. Mader 2009, Pelizäus-Hoffmeister 2006) kaum einschlägige Arbeiten zu finden. Thurn (1985) sowie Ingrisch (2012) nutzten zwar Interviews mit KünstlerInnen; das aber, erstens, nicht rekonstruktionslogisch im Sinne qualitativer Forschung und zweitens ohne einen systematischen Bezug auf Normen in der professionellen Kunst.<sup>4</sup>

Im Rahmen des Projekts *Aporien der Subjektivierung* wurden insgesamt 24 Interviews im Bereich der professionellen Kunst erhoben, von denen elf detailliert mittels der Dokumentarischen Methode ausgewertet wurden. Diese Interviews zielten auf die detaillierte Rekonstruktion der Aneignung und Aushandlung normativer Erwartungen, denen sich KünstlerInnen gegenübersehen. Es ging also sowohl um die von den AkteurInnen wahrgenommenen, normativen Anforderungen, als auch um die Analyse des impliziten Orientierungswissens, das die berufliche Handlungspraxis der Befragten im Sinne eines *modus operandi* strukturiert. Die Interviews waren in verschiedene thematische Abschnitte gegliedert (Biografie, zunächst allgemein, dann berufliche Karriere/n; Berufsalltag; professionelles Selbstverständnis). Die Abschnitte wurden jeweils durch einen allgemeinen Erzählstimulus eingeleitet, der auf die Erfahrungen der Befragten abzielte; dadurch wurde den KünstlerInnen die Gelegenheit gegeben, ihre eigenen Schwerpunkte in Bezug auf den (beruflichen) Werdegang und den Arbeitsalltag zu setzen. Nach dieser offenen, narrativen Phase und einer zweiten Phase der immanenten Nachfragen wurden dann auch Selbst-Positionierungen bzw. Argumentationen erfragt.

Die Auswahl der zu befragenden KünstlerInnen folgte der Strategie der Suche nach (potenziell) starken Kontrasten (vgl. Glaser/Strauss 1967): Es wurden zum einen KünstlerInnen in einer frühen Karrierephase und etablierte KünstlerInnen adressiert; denn nicht zuletzt mit Blick auf die Expertiseforschung (Gruber 1999) ist anzunehmen, dass die unterschiedliche Dauer der Auseinandersetzung mit (beruflichen) Anforderungen und damit verbundenen normativen Erwartungen zu unterschiedlichen Formen des Umgangs mit diesen Anforderungen und Erwartungen führen könnte. Zum anderen war das Sampling auf die sogenannten freien Künste und hier auf VertreterInnen aus dem Bereich Zeichnung/Malerei (alte Medien) sowie solche aus dem Bereich Foto/Video (neue Medien) beschränkt, die sich in Bezug auf Arbeitspraktiken (Techniken, Materialien) stark unterscheiden (vgl. Tabelle 1).

Tabelle 1: Interviews mit KünstlerInnen<sup>5</sup>

	Frühe Karrierephase	Erfahrene Professionelle
<b>Alte Medien</b>	<b>m</b> Einstein (10+M) Daniel (10+M) Dimitrij (10+M) Heinrich (10+M)	Herr K. (30+M) Luca (20+) Otto (30+M)
	<b>w</b> Marlene (10+Z) Britta (10+M) Mascha (5+M)	Steffi (20+) Laura (20+M) Anna (40+M) Amelie (15+Z)
<b>Neue Medien</b>	<b>m</b> Mirko (5+F) Igor (10+V)	Lew (20+F) Hans (20+F) Ulrich (20+F) Boris (20+V) Sergej (20+F)
	<b>w</b> Kathrin (6+V) Olga (8V) Irina (10+V)	-

Die Auswertung der Interviews folgt zwei wesentlichen Prinzipien: Der Unterscheidung verschiedener Textsorten (im Wesentlichen nach Schütze 1987) und dem Prinzip der komparativen Sequenzanalyse (Nohl 2013; Bohnsack 2013). Die Unterscheidung der Textsorten diente dazu, die Passagen zu identifizieren, in denen Erzählungen und Beschreibungen eigener Handlungspraxis dominieren. Diese gelten in der Dokumentarischen Methode als primäre Grundlage der Rekonstruktion des impliziten Orientierungswissens der AkteurInnen (vgl. z.B. Nohl 2012, S. 20ff.). Da das Vorhaben aber auch auf die Analyse des expliziten Deutungswissens der Befragten abzielte, rückten ebenso Passagen, in denen reflexive Positionierungen, Selbstentwürfe usw. dominierten, in den Fokus der Analyse. Diese wurden mit Blick auf die sich darin äußernden normativen Erwartungen, Fremdidentifizierungen usw. analysiert, und dann in Relation zu jenen Passagen gesetzt, in denen Erzählungen oder Beschreibungen eigener Handlungspraxis vorlagen. Komparativ war die Auswertung in mehrfacher Weise angelegt: Erstens wurden innerhalb eines Falles nach Homologien in Bezug auf das implizite Orientierungswissen gesucht, das sich, so die zentrale Annahme der Dokumentarischen Methode, in mehreren Passagen mit Erzählungen und Beschreibungen in gleichartiger Weise dokumentiert. Zweitens wurden die Relationen zwischen diesen impliziten und den kommunikativ-generalisierten oder expliziten Wissensbeständen der Befragten rekonstruiert, wobei letztere anhand der argumentativen Textteile herausgearbeitet wurden. Drittens wurden jeweils Homologien und Heterologien in den Blick genommen, die auf die Anerkennung (wie Zurückweisung) normativer Anforderungsprofile verweisen.

### 3 Ergebnisse der Interviewanalysen: Relevanz und Irrelevanz von authentizitätsbezogenen Subjektnormen

Anhand der komparativen Analyse der Interviews lassen sich insbesondere zwei Aspekte herausarbeiten, über die sich die Fälle zu vier deutlich abgrenzbaren Ty-

pen ordnen lassen. Zum einen ist das die Form, in der die künstlerische Praxis jeweils beschrieben wird, die auf die habituelle Logik künstlerischer Praxis oder den Orientierungsrahmen *im engeren Sinne* verweist (im Folgenden als Produktionshabitus bezeichnet); zum anderen ist das die Form, in der Subjektnormen aufgegriffen und/oder bearbeitet werden, die – relationiert mit der habituellen Logik künstlerischer Praxis oder eben dem impliziten Orientierungswissen, das diese Praxis strukturiert – auf den Orientierungsrahmen *im weiteren Sinne* verweist. Es ist diesbezüglich festzustellen, dass sich überhaupt nur in Bezug auf *einen* Produktionshabitus ein handlungsrelevanter Bezug auf eine in hohem Maße ähnliche (da jeweils *authentizitätsbezogene*) Subjektnorm nachzeichnen lässt. Dieser Produktionshabitus bzw. die Formen der Relationierung von Produktionshabitus und Relevanzsetzung von Authentizitätsnormen werden im Folgenden ausführlicher dargestellt (Abs. 3.1). Es ist insbesondere diese Relationierung, die dem Anliegen der Subjektivierungsanalyse zur Identifikation hegemonialer, normativer Anrufungen entsprechend (vgl. Pfahl/Traue 2012; Bosančić 2014; Geimer 2014) eine Rekonstruktion derselben aus Perspektive der AkteurInnen ermöglicht. Aus Platzgründen kann ich die Produktionshabitus (Orientierungsrahmen im engeren Sinne), für die sich in den empirischen Analysen kein handlungsrelevanter Bezug zu Authentizitätsnormen (bzw. entsprechende Distanzierung) nachzeichnen lassen, nur in einer kurzen Zusammenfassung darstellen (Abs. 3.2).

### 3.1 Orientierungsrahmen im weiteren Sinne: Kunst als Medium des Selbstaudrucks und die Relevanz von Authentizitätsforderungen

Im Weiteren stelle ich mit Bezug auf das empirische Material anhand von drei Fällen (*Luca, Mirko, Daniel*), die sich über die komparative Analyse einem Typ zuordnen lassen, einerseits die implizite Logik ihrer künstlerischen Praxis vor, andererseits aber auch deren Spannungsverhältnis zu authentizitätsbezogenen Subjektnormen. In allen drei Fällen wird die künstlerische Praxis eng an die persönliche Erfahrung gekoppelt: Kunst erscheint in den Beschreibungen eigener Produktionspraxis als *erfahrungsgeliteter Selbstaudruck* bzw. als Ausdruck der „Seele“, wie das ein Interviewter (*Daniel*, s.u.) bezeichnet. Es sollen besonders schlimme oder auch positive, biografische Erfahrungen in der Kunst be- und verarbeitet werden und die Güte der Kunst bemisst sich daran, ob das gelingt. Für die Logik des künstlerischen Schaffensprozesses in den Fällen dieses Typs ist wesentlich, dass dieser Prozess ‚von innen‘ angeregt wird; es sind zwar mitunter eine Rahmung durch externe Vorgaben nötig oder Initialzündungen, die dazu führen, dass man seinen Stil und seine Medien für sich entdeckt; wichtig ist aber, dass diese zur Veräußerlichung eines inneren Selbst und der dieses prägenden Erfahrungen beitragen. Im Sinne der oben skizzierten Differenzierungen Bohnsacks zwischen einem imaginären und imaginativen Wissen (Abs. 2.2) lassen sich in den Fällen dieses ersten Typs zwei Varianten unterscheiden.

Obschon es nämlich einem Unter-Typ (so bei *Mirko*) gelingt, unter bestimmten Bedingungen (etwa mittels „Kiffen“ in einem abgeschiedenen Dachzimmer bei lauter Opernmusik) das ganz Eigene, Persönliche im Kunstschaffen zu realisieren, konturiert sich das freie Einbringen der Persönlichkeit ins Werk hier als positiver, aber doch unerreichbarer Horizont – das Wissen um die Authentizitätsnorm lässt

sich daher als ein *imaginäres* kommunikatives Wissen fassen, das sich kaum habituell umsetzen lässt und in einem ganz erheblichen Spannungsverhältnis zur Logik der eigenen Praxis der Produktion steht. In der folgenden Passage bearbeitet *Mirko* diese Ambivalenz der Norm des authentischen Selbstaustdrucks:

*und ich bin irgendwie froh dass ich keine Ahnung dass ich kein Kindheitstrauma hab was ich irgendwie durch Kunst abarbeiten muss. //Hmm.// Jedenfalls nicht in der starken Form; ich hab natürlich auch irgendwie mein //Hmm.// Päckchen zu tragen aber (.) irgendwie is es (2) alles in gemäßigten Bahnen bei mir. //Hmm.// Aber das is im Endeffekt auch grade das Problem. //Hmm.// Dass ich das Gefühl habe, als Künst@ler@ (.) muss man quasi //Hmm.// (.) brauch man son Lebensthema. //Hmm.// Um sich (2) un man brauch auch diese Portion: Wahnsinn oder so um (.) um wirklich was Großes zu schaffen. Deswegen seh ich mich auch irgendwie eher als (2) Gebrauchs ((atmet laut aus)) künstler, weil ich irgendwie ne- also eher wie n Handwerker weißt du also n //Hmm.// n Tischler (2) hat n hat ne ne Fertigkeit Sachen zu bauen //Hmm.// aus Holz weil er n Geschick hat, n //Hmm.// und n Talent hat, mit Holz umzugehen, und ich hab irgendwie n Talent (.) zu zeichnen oder hatte es früher heute zeichne ich kaum noch aber ich //Hmm.// hab n Talent mit ((atmet laut ein)) ich=ab diese Technik verstanden und ich hab n Talent (.) mit Trickfilm umzugehen und daraus was zu schaffen, das halt //Hmm.// das macht mich noch nicht zum Künstler in mein Augen; //Hmm.// (2) das (.) macht mich zum //Hmm.// (.) künstlerischen Handwerker oder wie immer man das nennen will, //Hmm.// ch=seh mich da tatsächlich dem Handwerk näher. Auch wenn ich gerne (.)//Hmm.// rein vom Schaffen her (.) n Künstler wäre vielleicht aber. //Hmm.//*

Das Thema, dass *Mirko* ein „Lebensthema“ fehlt, das ihn umtreibt, wiederholt sich in mehreren Passagen und aus unterschiedlichen Perspektiven der Annäherung und Abgrenzung von der Authentizitätsnorm, die zur Findung und Bearbeitung dieses Lebensthemas anreizt. Hier verdeutlicht *Mirko*, dass er gewissermaßen das (Un-)Glück, hat, kein Künstler sein zu *müssen*. Er sieht bei seinen KollegInnen (wie er auch zuvor schildert), dass deren Künstler-Sein in der Bearbeitung von traumatischen Erfahrungen gründet. Dass sein „Päckchen“, das er zu tragen hat, also *zu* klein ist, ist im „Endeffekt“ das „Problem“ bzw. dass er keine grundlegenden, psychischen Probleme hat, ist sein Problem. Eine – ihm allerdings nicht als dauerhaft tragfähig erscheinende Lösung – ist, den „Wahnsinn“ künstlich mittels Drogen zu induzieren, wie er an anderer Stelle ausführlich ausführt. Anstatt dies allerdings zu forcieren, versucht sich *Mirko* damit abzufinden, kein Künstler zu sein und sich selbst als „künstlerischen Handwerker“ zu verstehen, der eine Begabung für Techniken und Medien hat. Zugleich „rein vom Schaffen“ her, also vom Prozesscharakter des Entstehens der Werke, wäre er gerne ein Künstler, der sich selbst in seinen Arbeiten ausdrückt. *Mirko* orientiert sich ganz offensichtlich an einem Subjekt-Ideal, welches sich auf ein spezifisches Modell (der Genese) des Künstlers bezieht, das er nicht erreichen kann und versteht dies zugleich als Glücksfall (er ist nicht traumatisiert genug), den er andererseits bedauert (er ist kein vollwertiger Künstler). Auch an anderer Stelle oszilliert die Verortung seiner künstlerischen Praxis zwischen „Künstler“, „Handwerker“ und „Agenturtyp“. Aufschlussreich ist diesbezüglich sein „Traum“, einen Film zu produzieren, von dem er „selbst überzeugt“ sagen kann: „Das bin ich, das ist ein Teil von mir“. Allerdings lässt sich dieser Traum der reinen Kunst und des Selbstaustdrucks – der zugleich auch keine „öffentliche Therapie“ sein sollte – nicht realisieren. Dennoch versucht *Mirko* in seinen Auftragsarbeiten „seine eigene eigene Note, oder sich sich sel- seinen eigenen Anteil so zu finden“.

In anderen Fällen desselben Typus hingegen besteht eine stärkere Passung zwischen jener Subjektnorm, sich authentisch auszudrücken und der Logik der

künstlerischen Praxis: Der positive Horizont des Selbstaudrucks wird dann in der eigenen Arbeit mit und an den eigenen Erfahrungen in der Kunst möglichst enaktiert; entsprechend möchte *Daniel* in seinen Werken etwas von sich „preisgeben“, will, dass man in seiner Kunst „enorm viel über“ ihn „erfährt“ („So wie ich so ticke °oder° was fürn (.) was für ne Seele ich sozusagen bin“), was ihm aus seiner Perspektive und auch aus der Perspektive signifikanter Anderer auch gelingt. Dies wird deutlich, wenn er manche Reaktionen des Publikums auf seine Arbeiten beschreibt und betont, dass es „viele aus den romanischen Ländern“ – „vor allem französische Frauen“ – seien, die seine „besondere Sensibilität“ in seinen Arbeiten „gespürt“ hätten (vgl. dazu auch Geimer 2014 über Authentizitätsideale in der Popmusik). Der persönliche Ausdruck führt zum gewünschten Eindruck mancher Rezipientinnen, die *Daniel* so erkennen, wie er sich in den Werken preisgibt und selbst versteht: „Und die ham sofort diese Metaebene gespürt, un=und auch dieses Brüchige was ich habe. Gab ja mehrere Brüche so auch=in meim Leben, und äh (.) un- das fließt aber positiv in die Kunst hinein.“ Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass in diesem Unter-Typ des Habitus *Kunst als Medium des Selbstaudrucks* ein *imaginatives* kommunikatives Wissen sichtbar wird, das die habituelle Logik der Produktion anleiten kann. Ein weiterer Fall eben dieses Unter-Typs liegt mit *Luca* vor. In der folgenden Passage beschreibt er, dass (und vorher: wie) er zu seinem eigenen Stil gefunden hat und was das für ihn bedeutet:

*Und jetzt weiß ich ich hab meinen Stil jetzt, also meine Bilder sind unverwechselbar und es=is nachweislich das kann man nirgendwo so=was sehen; //Hmm.// das is, es freut mich dass ich meine Wege gefunden habe=weil das soll der Sinn des sein das wenn man was nacht, //Hmm.// das man seine eigene Wegen geht. //Hmm.// Un mit diese Serie Kreise des Lebens und Spuren von Leben=das=is so=was von intim das=is wirklich ähm kein Mensch nachmachen kann; weder nachmachen was ich bis jetzt gemacht habe oder ich von jemand nachmachen; weil das sind, hier es geht wirklich um Erinnerung von meine venezolanische Zeit beziehungsweise um ein neues (.) ja Wesen in sein=seine Kreise aufzunehmen un=das=is äh ich bin diese Serie Kreise des Lebens //Hmm.// hab ich äh meine Tochter inspiriert als sie //Hmm.// geboren wurde und da sind wirklich so (im unten) ich glaube vielleicht //Hmm.// könnte man so meinen=ich glaub Kunst geht darum dass man wirklich an eigene Erfahrungen selbst ähm verarbeitet und //Hmm.// daraus entstehen Sachen die andern Mensch auch interessiert weil man sich auch identifiziert; darum geht das. //Hmm.//*

*Luca* stellt heraus, dass es vor allem die „eigenen Wege“ sind, die es zu finden gilt, was ihm gelungen sei. Diese Authentizität der eigenen Arbeiten steht für ihn in engem Zusammenhang mit dem Distinktionswert, denn sie garantiert eine Unverwechselbarkeit: Man kann das nirgendwo anders sehen und die Arbeiten sind so „intim“, dass sie weder (von anderen) nachgemacht *werden*, noch (von ihm) nachgemacht *sein* können. Sie sind authentisch als Selbstaudruck, der für sich und die Manifestation seiner Erfahrung steht und zertifizieren damit die Echtheit der Werke – womit der Ausdruck des Selbst auch marktrelevant wird. Das nicht zuletzt deshalb, weil die Verarbeitung eigener Erfahrungen die Möglichkeit für kommunikativ erfolgreiche Anschlüsse erhöht: Andere Menschen können sich „interessier[en]“ und „identifizier[en]“. Insofern ist festzuhalten, dass sich der Anspruch, authentisch zu sein, bei *Luca* gerade dadurch enaktieren lässt, dass die Norm so angeeignet wird, dass sie zwar befolgt wird, aber zugleich ihres moralischen Charakters der Zweckfreiheit entkleidet wird. Seine Kunst ‚ist‘ also authentisch; dies aber auch und ganz wesentlich, um sie verkaufen zu können.

### 3.2 Orientierungsrahmen im engeren Sinne: Habitus des Schaffens von Kunst und die Irrelevanz von Authentizitätsforderungen

Ein zweiter Produktionshabitus kann nun (aus Platzgründen kurz) im Kontrast zu dem Habitus des Selbstaudrucks darüber charakterisiert werden, dass in den Beschreibungen und Erzählungen der Befragten (Fälle *Einstein*, *Britta*, *Marlene*) sich ihre eigene künstlerische Praxis als ein *forschendes Experimentieren* konturiert. Dies kann eher auf ästhetisch-theoretische oder haptisch-materielle Aspekte des Materials, mit dem gearbeitet wird, bezogen sein. In Bezug auf den *Umgang mit authentizitätsbezogenen Subjektnormen* wird sehr deutlich, dass die Erwartung, authentisch zu sein, zudem in allen drei Fällen (auf exmanente Nachfrage) zwar ge- und erkannt, aber nicht anerkannt wird und in keinem Bezug zur eigenen künstlerischen Praxis steht.

Auch in den Interviews, anhand derer sich ein dritter Habitus der künstlerischen Produktion (Fälle *Otto*, *Kathrin* und *Olga*) dokumentiert, werden weder Erfahrungen des Schaffens, die auf Authentizitätsnormen verweisen, geschildert, noch kann auf die explizite Nachfrage nach der Relevanz von Authentizitätsforderungen ein persönlicher Bezug zu diesen hergestellt werden. Den Fällen dieses Typs ist gemeinsam, dass sich ihr Zugang zur künstlerischen Praxis als ein *theoretisch-konzeptioneller* verstehen lässt, der sozialkritisch fundiert ist: Die Werke werden so gestaltet, dass sie ein hohes Maß an Möglichkeit zur Irritation aufweisen und zum Nachdenken über soziale Konventionen anregen.

Im Unterschied zu den genannten Typen wird das Schaffen in den Fällen von *Karl* und *Steffi* kaum als *aktive* Produktion beschrieben, sondern vielmehr als Erfahrung, der man sich überlassen muss oder als ein Zustand, in den sich der/die KünstlerIn begibt und der für die Dauer des Schaffens zu erhalten ist. Die Rolle des/der KünstlerIn besteht für diese KünstlerInnen insofern darin, sich im Sinne eines Mediums, in dem sich die Kunst *selbst* ausdrückt, verfügbar zu halten und sich den objektiv neuen Möglichkeiten, welche die Welt der Kunst bietet, zu öffnen. Deren Realisierung lässt sich mit einem Bildtitel von Sigmar Polke zusammenfassen, welchen *Steffi* zitiert: „Höhere Wesen befahlen: Rechte obere Ecke schwarz malen!“. Und *Karl* formuliert genau dieses Prinzip, gemäß dem sich die Kunst selbst mitteilt, mit eigenen Worten: „Man sacht also ich weiß gar nicht warum aber der (.) grüne Fleck soll jetzt rot werden; (.) glaub des wird besser @(.).@ (.).“ Beide zeigen sich in ihrer künstlerischen Praxis auch nicht von Authentizitätsnormen angeleitet; *Karl* hinterfragt diese vielmehr vehement anhand eines Beispiels (Mozarts Biographie).

## 4 Diskussion der Ergebnisse. Ausblick auf diskursanalytische Anschlüsse

Hinsichtlich der Frage welche Gemeinsamkeiten bestehen könnten, die dazu führen, dass *Mirko*, *Daniel* und *Luca* eine geteilte, starke Orientierung an der Norm eines authentischen Selbstaudrucks aufweisen, lassen sich aus dem Material und im Sinne einer soziogenetischen *Interpretation* keine Hinweise finden; den-

noch allerdings zeichnen sich Aspekte einer soziogenetischen *Typenbildung* ab. Alle Fälle des Typus *Kunst als Medium des Selbstaudrucks* befinden sich im Feld der Kunst in einer gewissen ‚Randposition‘. Dies weniger hinsichtlich der Positionierung auf dem Kunstmarkt oder des finanziellen Erfolgs, aber alle anderen Fälle haben ein Kunststudium hinter sich und sind (mehr oder weniger etablierte) ‚freie‘ KünstlerInnen schon von ihrer Ausbildung her.<sup>6</sup> Wirft man nun einen schlaglichtartigen – hier nur tentativ vorzunehmenden, aber aufschlussreichen – Blick auf *öffentliche Diskurse über die Kunst* findet sich eine hohe Übereinstimmung hinsichtlich der Relevanz von Authentizitätsnormen, was sich u.a. anhand des Ratgebers „Der Weg des Künstlers“ (Cameron 1996 [1992]) darlegen lässt.

In dieser Anleitung zur Findung und Pflege künstlerischer Aktivität wird „Kreativität [als] unsere wahre Natur“ (ebd., S. 16) zu verstehen gegeben, als eine innere, zutiefst persönliche Qualität des Seins, die es für KünstlerInnen zunächst zu finden und dann zu erhalten gilt. Die Norm, authentisch zu sein, funktioniert also in diesem Dokument eines öffentlichen Diskurses als eine potenziell „subjektivierende Macht, welche die Menschen zur Suche nach ihrer Wahrheit“ anreizt (Bröckling 2017, S. 21). Die Entdeckung dieser ‚Eigentlichkeit‘ verspricht die Möglichkeit, diese auch mitteilbar und zum Ausgangspunkt und Gegenstand der eigenen Arbeit zu machen: „Wir begegnen unserer Wahrheit und dadurch uns selbst; wir begegnen uns selbst und dadurch unserem Selbstaudruck. Wir werden authentisch, weil wir zu einer Quelle geworden sind, aus der die Arbeit fließt.“ (Cameron 1996, S. 152) Die (Fokussierungs)Metapher der „Quelle“ veranschaulicht weniger, dass die künstlerische Produktion nur läuft, fließt oder sprudelt, sondern v.a. dass dies wie ‚von selbst‘, tief aus dem eigenen Selbst heraus geschieht; ohne die Mühen reflexiver Distanzierung oder kritischer Befragung, sondern in schlafwandlerischer Sicherheit der Selbsterleuchtung derer, die sich wahrhaftig kennen.

Dieser Diskurs überschneidet sich in hohem Maße auch mit den Authentizitätsidealen zu einer generell gelungenen Lebensführung im Sinne der ‚Kunst des Lebens‘ – entsprechend ergehen Hinweise zur „Kunst du selbst zu sein“ (Sierck 2016) oder zu der „Kunst, ehrlich, authentisch und einfach du selbst zu sein“ (Jones 2015). Kunst und Authentizität bilden in der *Ratgeber-Literatur* also einen – nicht nur adressiert an KünstlerInnen sondern auch LebenskünstlerInnen – engen Verweishorizont. Mit Ferrara lässt sich dieser als zirkuläre Relation zwischen Urteilen über die Wohlgeformtheit von Kunstwerken und von Identitäten fassen: „our judgements on the well-formedness of works of art share many features in common with our judgements on the [...] authenticity of an individual identity“ (Ferrara 1998, S. 142); etwa hinsichtlich der Einzigartigkeit und Unersetzbarkeit (ebd., S. 143), die authentische Werke und authentische Personen aufzuweisen haben. Entsprechend gilt es nicht nur, aber besonders für KünstlerInnen, „inneren Kontakt“ (Cameron 1996, S. 41) zu sich herzustellen und „die eigene Identität zu entdecken“ (ebd., vgl. auch zum Zusammenhang von Kreativität und Authentizität: Bröckling 2017, S. 415). Denn: Erst wer sich entdeckt hat, kann auch von anderen entdeckt werden, sich selbst auch sichtbar und wahrnehmbar machen und in öffentliche Kontexte (authentisch) einbringen – das heißt, dass wir „um einen Selbstaudruck zu haben, zuerst ein Selbst haben müssen, das wir ausdrücken können“ (Cameron 1996, S. 149).

Ganz in diesem Sinne wird auch in dem YouTube-Ratgeber „Sei du selbst – 5 Tipps, um authentisch zu sein!“<sup>7</sup> als erster Tipp von einer Diplom-Psychologin genannt: „Ganz klar; wer authentisch leben möchte; der muss erst mal wissen wer er überhaupt ist; was er für ein Mensch ist, der muss seine eigenen Charakterei-

genschaften kennen [...]“ Vor diesem Hintergrund ist also festzustellen, dass öffentliche Diskurse zur (Lebens)Kunst eine starke Homologie zum rekonstruierten Habitus des Selbstaudrucks in der Akzentuierung des normativen Leitbilds des Authentisch-Seins aufweisen. Bedenkt man, dass die Vertreter *dieses Habitus* eine Fallgruppe darstellen, die *ausnahmslos* von ‚Randpositionen‘ in der Kunst besetzt ist (s.o.), lässt sich argumentieren, dass öffentlich-diskursive Authentizitätsnormen in die künstlerische Praxis *dann* imaginativ hineinragen, oder dieser imaginär gegenüberstehen (und ein ambivalentes Selbstverständnis produzieren), *wenn* die Akteure längere Zeit nicht in der freien Kunst beheimatet waren bzw. eine andere (wenngleich verwandte) berufliche Sozialisation kennen. Mit anderen Worten: Unter diesen Voraussetzungen können Common Sense-Normen des Selbstaudrucks eine größere Relevanz für die künstlerische Praxis entfalten. Umgekehrt erweisen sich im professionellen Kerngebiet der Kunst (das heißt: an Kunsthochschulen) sozialisierte AkteurInnen kaum beeindruckt von der Common Sense-Forderung nach der Authentizität der Kunst und ihres künstlerischen Schaffens. Diese Überlegungen legen an dieser Stelle also eine Weiterführung und Ausweitung der vorliegenden Studien nahe; etwa um diskursanalytische Arbeiten, um über diese auch soziogenetische Analysen über die Relevanz von imaginativen und imaginären Subjektnormen voranzutreiben (und um die sich deutlich abzeichnenden Homologien zu validieren und ggf. weiter zu differenzieren<sup>8</sup>).

## 5 Fazit

Der theoretisch-methodologische Teil des Beitrags problematisierte die Habitus-Feld-Relation Bourdieus, der zufolge Normen des Felds *stets* (wenngleich ggf. durch Brüche, etwa infolge Milieuwechsel) inkorporiert und zu Komponenten des Habitus werden. Indem feldspezifische Normen und Habitus *a priori* theoretisch zusammengezogen werden, sind sie empirisch nicht ausreichend zu unterscheiden bzw. diktiert das Feld das Subjekt, wie auch Schirato und Webb (2010, S. 260) pointieren: „If the field ‘is’ the subject to a large extent, then any [...] relation to the doxa and illusio of the field must be a constitutive part of that field.“ Im Rahmen neuerer Konzepte der Praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2017) und im Sinne einer dokumentarisch inspirierten Subjektivierungsanalyse (vgl. bspw. Geimer/Amling 2017; 2019), ließ sich hier die Relation von Norm und Habitus weitergehend präzisieren, indem *ein* Orientierungsrahmen im weiteren Sinne und *drei* Orientierungsrahmen im engeren Sinne (eines Habitus) rekonstruiert wurden. Die letzteren (drei) Habitus der Produktion von Kunst weisen *keinerlei praxisrelevanten* Bezüge zu Authentizitätsnormen auf und lassen sich folgendermaßen unterscheiden: *Kunst als Medium ästhetischer Forschung*, *Kunst als Medium politischer Kommunikation* bzw. *ästhetischer Intervention*, *Kunst als Medium der Realisierung neuer Möglichkeiten der Kunst*. Ich habe kurz die Eigenheiten dieser Habitus des Machens von Kunst differenziert; allerdings bestehen auch Gemeinsamkeiten zwischen diesen Typen, insbesondere dahingehend, dass sich in allen Fällen zeigt, dass die freie Kunst vom anwendungsbezogenen Design zu unterscheiden ist: Fast keiner der Befragten berichtet von (eigenen) Auftragsarbeiten. Lediglich jener Habitus, demgemäß *Kunst ein Medium des Selbstaudrucks* darstellt, weist in dieser Hinsicht *einen* abweichenden Fall auf.

*Mirko* arbeitet auch als Auftragskünstler (etwa mit Videoinstallationen im Theater) und für seine künstlerische Praxis erweist sich die Subjektnorm des Schaffens aus eigenen Erfahrungen insofern als relevant, als es sich um ein nicht einholbares Ideal handelt, an dem sich *Mirko* misst und das er zugleich verwirft. Künstlerische Authentizität bleibt für *Mirko imaginär* und unerreichbar und doch ein höchst relevanter Bezugspunkt, vor dessen Hintergrund er sich selbst (‘glücklicherweise’ als defizitär, s.o.) versteht. Anders bei den Fällen *Daniel* und *Luca*, die auf unterschiedliche Weise die Norm der Authentizität in die Logik ihrer künstlerischen Praxis *imaginativ* übernehmen: *Daniel* legt seine Werke so an, dass grundlegende Persönlichkeitsstrukturen („Seele“, „Brüche“) darin gefunden werden können und berichtet, dass v.a. Frauen aus Südeuropa diese in seinen Arbeiten erkennen. *Luca* bezieht sich ebenfalls auf eigene Erfahrungen (z.B. Geburt der Tochter, Lebensgefühl und Farben seiner Heimat Venezuela), um authentische Anschlüsse herzustellen und Interesse und Identifikationen auszulösen; allerdings wird hier die *Zweckfreiheit* des Selbstausdrucks (der *Daniel* und *Mirko* folgen) aufgegeben: sich selbst authentisch auszudrücken, bedeutet für *Luca auch*: nicht kopiert zu werden, die Konkurrenz am Markt zu gewinnen, also so unverwechselbar originell zu sein, dass jedes Bild ein offensichtliches Original darstellt. Diese Analysen weisen also darauf hin, dass imaginativ angeeignete Subjektnormen in einem geringeren Spannungsverhältnis zum Habitus stehen als imaginär angeeignete Normen, indem sie sowohl eher enacted wie entsprechend affirmativer wahrgenommen werden. *Weitere Relationen* zwischen Habitus und (anderen) Subjektnormen (etwa in der professionellen *Politik*, vgl. Geimer 2017; Geimer/Amling 2019), die auch gar nicht im Rahmen eines *Spannungsverhältnisses* behandelt werden und vor allem auf habituelle Entsprechungen zu Subjektnormen sowie Aneignungsprozesse derselben verweisen, können in diesem Beitrag nicht diskutiert werden.

Die hier vorgenommenen Analysen sind in zwei Aspekten in besonderem Maße relevant: *Erstens* hinsichtlich potenzieller Verschränkungen mit diskursanalytischen Untersuchungen, welche erlauben, die öffentliche Repräsentation von kommunikativ-generalisierten Authentizitätsnormen weitergehend in den Blick zu nehmen. Vor diesem Hintergrund ergeben sich auch für die Kunstsoziologie spannende, empirische Anschlussfragen. Denn die Kunst stellt, so Danko und Glauser (2012, S. 4) in einem Überblick zu klassischen wie neueren Perspektiven der (speziellen) Kunstsoziologie, für die (allgemeine) Soziologie eine „schwierige Herausforderung [dar], insofern Kunstwerke weithin als Ausdruck des Individuellen fungieren und Kunst maßgeblich entlang von Kategorien wie Originalität, Authentizität [...] codiert wird“. Wie ich hier, wenngleich schlaglichtartig, aber deutlich zeigen konnte, ist eine generalisierende Einschätzung gerade der Relevanz von *Authentizitätsnormen* erheblich zu differenzieren, da eben nicht alle, sondern lediglich spezifische Habitus der Produktion von Kunst an Authentizität(snormen) ausgerichtet sind und diese Ausrichtung zugleich als diskursiv vortypisiert verstanden werden kann (vgl. Abs. 4), was für andere Habitus der Produktion der Kunst aber kaum eine Prägekraft entfaltet. Insofern können aus den dargestellten Ergebnissen und ihrer Diskussion auch methodologische Hinweise zu Triangulationen gewonnen werden: Diskursanalytische Arbeiten und die Rekonstruktion von (imaginären und imaginativen) Subjektnormen im Rahmen der Praxeologischen Wissenssoziologie können sich gegenseitig validieren. Um diese Perspektive weiter auszuloten, wären nun potenzielle Anschlüsse an Varianten der Diskursanalyse (u.a. im Rahmen der Dokumen-

tarischen Methode, zuletzt etwa Nohl 2016) zu prüfen, die ich hier aus Platzgründen nicht diskutieren kann.

Zudem ermöglicht, *zweitens*, die Rekonstruktion der Relation normativer Ordnungen und handlungsleitender Orientierungen (im Konzept des erweiterten Orientierungsrahmens) der jüngst – vor allem subjekttheoretisch und poststrukturalistisch informiert – geführten Diskussion um den Stellenwert von hegemonialen Normen eines geforderten Subjekt-Seins eine empirische Fundierung und kann einer spezifisch rekonstruktiven Subjektivierungsforschung eine systematische Gestalt verleihen. Allerdings ist auch diese Perspektive mit Einschränkungen verbunden. Dass keine normativen, gemeinsamen Bezugspunkte in allen Habitus der künstlerischen Produktion und drei Orientierungsrahmen ‚nur‘ im engeren Sinne zu identifizieren waren, bedeutet freilich nicht, dass keine entsprechend handlungsleitenden Normen für jene drei Habitus bestehen. Vielmehr waren andere Subjektnormen – in dem gewählten Untersuchungsdesign bzw. mittels der vorgestellten Interviewanalyse<sup>9</sup> – nicht hinsichtlich ihrer handlungsleitenden Relevanz zu beobachten. *Subjektivierung* als *empirisch nachweisbare Ausrichtung eines Habitus an Normen eines zu bevorzugenden Subjekt-Seins* (hier des Authentisch-Seins als KünstlerIn) kann also, einerseits, nicht nur nie die AkteurInnen in ihrer Ganzheit umfassen, sondern, andererseits, auch empirisch lediglich beobachtbar für bestimmte Habitus-Typen sein. Von daher würde eine solche Interpretation des vorliegenden Materials auch fehlgehen, welche von *Authentizitätsnormen* unbeeindruckte Habitus (und die drei Orientierungsrahmen im engeren Sinne) als ‚autonome‘, ‚freiere‘ (oder gar ‚authentischere‘) Subjekte‘ begreifen würde. Abschließend ist daher der Beitrag der Dokumentarischen Methode zur Analyse der Prägekraft normativer Ordnungen zwar hervorzuheben, aber auch insofern einzuschränken, als dass die Rekonstruktion von Orientierungsrahmen im erweiterten Sinne (der Relation von Habitus und Subjektnormen) einen Zugriff auf die Totalität eines Habitus ebenso wenig impliziert wie eine objektive Identifikation normativer Ordnungen.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. die Überlegungen zu einer dokumentarischen Subjektivierungsforschung (Geimer 2014, 2017; Geimer/Amling 2017), zur Organisationsforschung (Amling/Vogd 2017) oder Diskursanalyse (Nohl 2016) sowie bereits der Evaluationsforschung (Bohnsack/Nentwig-Gesemann 2010).
- 2 Ich spreche im Weiteren nicht von *Identitäts-*, sondern *Subjektnormen*, um den normativen Appellcharakter derselben in Anschluss an subjekttheoretische Diskurse zu betonen (vgl. Absatz 1, sowie Geimer 2017; Geimer/Amling 2019). Ein Subjekt in diesem Sinne ist immer eines das *werden* soll und dadurch Handlungsspielräume gewinnen kann: „There are two meanings of the word ‚subject‘: subject to someone else by control and dependence, and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge.“ (Foucault 1982: 781)
- 3 Es handelt sich um das DFG-Projekt *Aporien der Subjektivierung. Zur Aneignung und Aushandlung hegemonialer Subjektfiguren mittels einer Weiterentwicklung der Dokumentarischen Methode am Beispiel der beruflichen Sozialisation in der professionellen Politik und Kunst* (April 2015 - August 2017).
- 4 Während Thurn schon angesichts des umfassenden Samples von 110 KünstlerInnen auf quantitative Analysetechniken zurückgreifen muss, so zieht Ingrisich (2012) ihr Material heran, um zuvor postulierte Orientierungsdilemma der Spätmoderne und dann deren

- Lösung exemplarisch zu erörtern – und um auszuloten, wie „Kreativität und Improvisationskunst, und also das, was KünstlerInnen uns an Werten und Gestaltungslust vermitteln, über theoretische Annahmen hinweg Inspiration für gesellschaftliche Problematiken bieten“ (ebd.: 12).
- 5 Die Namen der Befragten sind anonymisiert; die Zahlen hinter den Namen stehen für die Dauer der Berufserfahrung; die Buchstaben für die Medien, mit denen die KünstlerInnen jeweils arbeiten (M: Malerei; Z: Zeichnung; V: Video; F: Foto); die fett gedruckten Fälle wurden detailliert ausgewertet.
  - 6 *Mirko* arbeitet auch und vor allem an (gut finanzierten) Auftragsarbeiten und zudem (fest angestellt) als Werkstatteleiter an einer Kunsthochschule (was er als einen „goldenen Käfig“ bezeichnet). *Luca* und *Daniel* arbeiten zwar im Bereich der klassischen, ‚freien Kunst‘, sind allerdings beide Quereinsteiger ohne Kunststudium, die zunächst andere (verwandte) Berufe lange ausgeübt haben: *Luca* war bis zum Alter von etwa 40 Jahren nur Kunsthändler (und ist das noch immer, wobei er auch sich selbst vermarktet), *Daniel* bis etwa zu diesem Alter Restaurateur (und hat diesen Beruf aufgegeben).
  - 7 <https://www.youtube.com/watch?v=ouMpWifE6uA>
  - 8 Eine stärkere Differenzierung der Ergebnisse lässt sich zudem mittels der vergleichenden Analyse von Gruppendiskussionen mit (teilweise gleichfalls interviewten) professionellen KünstlerInnen vornehmen, vgl. dazu Geimer/Amling 2018. Hier wird deutlich, dass *alle* (beforschten) Akteur\_innen in der Kunst ein *Ethos der Entgrenzung der Kunst* teilen, das impliziert Kunst betreiben zu *müssen*, nicht anders zu *können* bzw.: Wer auch *anders* leben und arbeiten kann, ist kein/e KünstlerIn. In den Interviews – und ohne die Kopräsenz anderer Künstler\_innen – wird dieser Anspruch teils als Überforderung durch mangelnde Vereinbarkeit unterschiedlicher Kontexte (z.B. Familie) deutlich (was wiederum in den Gruppendiskussionen gar keine bis kaum eine Rolle spielt).
  - 9 Vgl. die Ergebnisse der Gruppendiskussionen mit professionellen KünstlerInnen in Geimer/Amling 2018.

## Literatur

- Alkemeyer T./Budde, G./Freist, D. (2013): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld, S. 9–30.
- Amling, S./Vogd, W. (Hrsg.) (2017): Dokumentarische Organisationsforschung. Perspektiven einer praxeologischen Wissenssoziologie. Opladen.
- Bohnsack, R. (2017): Praxeologische Wissenssoziologie. Opladen.
- Bohnsack, R. (2014): Habitus, Norm und Identität. In: Helsper, W./Kramer, R.-T./Thiersch, S. (Hrsg.): Schülerhabitus. Theoretische und empirische Analysen zum Bourdieuschen Theorem der kulturellen Passung. Wiesbaden, S. 33–54.
- Bohnsack, R. (2013): Typenbildung, Generalisierung und komparative Analyse. Grundprinzipien der dokumentarischen Methode. In: Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Wiesbaden, S. 240–270.
- Bohnsack, R. (2012): Orientierungsschemata, Orientierungsrahmen und Habitus. In: Schittenhelm, K. (Hrsg.): Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung. Grundlagen, Perspektiven, Methoden. Wiesbaden, S. 119–153.
- Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I. (Hrsg.) (2010): Dokumentarische Evaluationsforschung: Theoretische Grundlagen und Beispiele aus der Praxis. Opladen: Budrich.
- Bosančić, S. (2014): Arbeiter ohne Eigenschaften. Über die Subjektivierungsweisen angelernter Arbeiter. Wiesbaden.
- Bröckling, U. (2017): Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste. Frankfurt a.M.

- Bröckling, U. (2012): Der Ruf des Polizisten. Die Regierung des Selbst und ihre Widerstände. In: Keller, R./Schneider, W./Viehöver, W. (Hrsg.): *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden, S. 131–144.
- Bröckling, U. (2007): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, P. (2001[1992]): *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.
- Bührmann, A. (2012): Das unternehmerische Selbst: Subjektivierungsform oder Subjektivierungsweise? In: Keller, R./Schneider, W./Viehöver, W. (Hrsg.): *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden, S. 145–164.
- Bührmann, A./Schneider, W. (2008): *Vom Diskurs zum Dispositiv*. Bielefeld.
- Cameron, J. (1996 [1992]): *Der Weg des Künstlers. Ein spiritueller Pfad zur Aktivierung unserer Kreativität*. München.
- Danko, D./Glaser, A. (2012): Kunst – Soziologische Perspektiven. *Sociologia Internationalis. Europäische Zeitschrift für Kulturforschung*. 50. Jg., H. 1/2, 3–21.
- Ferrara, A. (1998): *Reflective authenticity. Rethinking the project of modernity*. London.
- Foucault, M. (1982): The subject and power. *Critical Inquiry*. 8. Jg., H. 4, 777–795.
- Geimer, A. (2012): Bildung als Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen und die dissoziative Aneignung von diskursiven Subjektfiguren in posttraditionellen Gesellschaften. In: *ZBF. Zeitschrift für Bildungsforschung*, 2. Jg., H. 3, 229–242.
- Geimer, A. (2013): Diskursive Subjektfiguren und ideologische Fantasie. Die Möglichkeit einer ‚immanenten Kritik‘ im Rahmen einer praxeologischen Wissenssoziologie. In: Langer, P. C./Kühner, A./Schweder, P. (Hrsg.): *Reflexive Wissensproduktion. Anregungen zu einem kritischen Methodenverständnis in qualitativer Forschung*. Wiesbaden, S. 99–111.
- Geimer, A. (2014): Das authentische Selbst in der Popmusik – Zur Rekonstruktion von Subjektfiguren sowie ihrer Aneignung und Aushandlung mittels der Dokumentarischen Methode. In: *OEZS. Österreichische Zeitschrift für Soziologie*. 39 Jg., H. 2, 111–130.
- Geimer, A. (2017): Subjektivierungsforschung und die Rekonstruktion normativer Ordnungen: Über die Aneignung von und Passung zu hegemonialen Identitätsnormen. In: *Lesenich, Stephan (Hrsg.): Geschlossene Gesellschaften. Verhandlungen des 38. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Bamberg 2016*, online unter: [http://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband\\_2016/article/view/350/pdf\\_34](http://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband_2016/article/view/350/pdf_34)
- Geimer, A./Amling, S. (2017): Muster und Aporien der Subjektivierung in der professionellen Politik. Zur Rekonstruktion hegemonialer Subjektfiguren im Rahmen der praxeologischen Wissenssoziologie. In: *Spies, T./Tuider, E. (Hrsg.): Biographie und Diskurs. Methodisches Vorgehen und methodologische Verbindungen von Biographie- und Diskursforschung*. Wiesbaden, S. 151–167.
- Geimer, A./Amling, S. (2018): Identitätsnormen und Subjektivierung. Eine Analyse des Ethos der Entgrenzung der Kunst auf Grundlage der Dokumentarischen Methode. In: *Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Hoffmann, Nora (Hrsg.): Typenbildung und Dokumentarische Methode*. Opladen.
- Geimer, A./Amling, S. (2019): Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies: Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung. In: *Geimer, A./Amling, S./Bosančić, S. (Hrsg.): Subjekt und Subjektivierung – Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden (erscheint).
- Geimer, A./Amling, S./Bosančić, S. (2019): Einleitung: Anliegen und Konturen der Subjektivierungsforschung. In: *Dies. (Hrsg.): Subjekt und Subjektivierung – Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden (erscheint).
- Glaser, B./Strauss, A. (1967): *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago.
- Glaser, A. (2013): *Soziologie der Kunst. Soziologische Revue*. 36 Jg., H. 1, 21–31.

- Goffman, E. (1967 [1963]). *Stigma – Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt a.M.
- Gruber, H. (1999): *Erfahrung als Grundlage kompetenten Handelns*. Göttingen.
- Hitzler, R. (2016): Zentrale Merkmale und periphere Irritationen interpretativer Sozialforschung. *ZQF*. Jg. 17, H. 1/2, 171–184.
- Ingrisch, D. (2012): *Pionierinnen und Pioniere der Spätmoderne: Künstlerische Lebens- und Arbeitsformen als Inspirationen für ein neues Denken*. Bielefeld.
- Jones, A. (2015): *So bin ich: Von der Kunst, ehrlich, authentisch und einfach du selbst zu sein*. München.
- Keller, R. (2012): *Das interpretative Paradigma*. Wiesbaden.
- Keller, R./Schneider, W./Viehöver, W. (2012): Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung. In: Dies (Hrsg.): *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden, S. 7–20.
- Khan-Zvornicanin, M. (2016): *Kultursensible Altenhilfe? Neue Perspektiven auf Programmatik und Praxis gesundheitlicher Versorgung im Alter*. Bielefeld.
- Koppetsch, C. (2006): Kreativsein als Subjektideal und Lebensentwurf: Zum Wandel beruflicher Integration im neuen Kapitalismus – das Beispiel der Werbeberufe. In: Rehberg, K.-S. (Hrsg.): *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der DGS*. Frankfurt a.M., S. 677–692.
- Mader, R. (2009): *Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870–1900*. Berlin.
- Moebius, S. (2009): *Kultur*. Bielefeld.
- Nohl, A.-M. (2016): Dokumentarische Methode und die Interpretation öffentlicher Diskurse. *Zeitschrift für Diskursforschung*. 4. Jg, H. 2, 115–136.
- Nohl, A.-M. (2013): *Komparative Analyse: Forschungspraxis und Methodologie dokumentarischer Methode*. In: Bohnsack, R./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis*. Wiesbaden, S. 271–293.
- Nohl, A.-M. (2012): *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. Wiesbaden.
- Pfahl, L./Traue, B. (2012): Die Erfahrung des Diskurses. Zur Methode der Subjektivierungsanalyse in der Untersuchung von Bildungsprozessen. In: Keller, R./Truschkat, I. (Hrsg.): *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse*, Bd. 1. Wiesbaden, S. 425–450.
- Pelizäus-Hoffmeister, H. (2006): *Biographische Sicherheit im Wandel? Eine historisch vergleichende Analyse von Künstlerbiographien*. Wiesbaden.
- Reckwitz, A. (2008): *Subjekt*. Bielefeld.
- Saar, M. (2013): *Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms*. In: Gelhard, A./Alkemeyer, T./Ricken, N. (Hrsg.): *Techniken der Subjektivierung*. Paderborn, S. 17–27.
- Schirato, T./Webb, J. (2010): Bourdieu's Notion of Reflexive Knowledge. *Social Semiotics*, 12. Jg., H. 3, 255–268.
- Schütze, F. (1987): *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien*. Studienbrief der Universität Hagen, Kurseinheit 1. Fachbereich Erziehungs-, Sozial- und Geisteswissenschaften.
- Sichart, A. v. (2016): *Resilienz bei Paaren. Empirische Rekonstruktionen der Krisenbewältigung auf der Grundlage von Paargesprächen und Fotos*. Opladen.
- Sierck, J. (2016): *Selbstbewusstsein und Authentizität: Über die Kunst du selbst zu sein. Ohne Ort: Create Space Publishing*.
- Thurn, H. P. (1985): *Künstler in der Gesellschaft. Ergebnisse einer Befragung unter bildenden Künstlern in Düsseldorf und Umgebung*. Opladen.
- West, C./Zimmerman, D.H. (1987): *Doing Gender*. *Gender and Society*. Jg. 1, H. 2, 125–151.
- Wilson, T. P. (1973[1970]): *Theorien der Interaktion und Modelle soziologischer Erklärung*. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit 1*. Opladen, S. 54–79.